Creativity and Modernity

Творчество и современность

ISSN 2542-1352

2025 №4 (30)

Творчество и современность

Выпуск 4 (30) | 2025
Электронное сетевое издание

www.nsktvs.ru
ISSN 2542-1352

Контакты:

Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова,
630099, г. Новосибирск,
Красный проспект, 38
E-mail: tvs@nsuada.ru

Журнал зарегистрирован в Роскомнадзоре
Свидетельство о регистрации СМИ
Эл № ФС77-65362

© НГУАДИ, 2025
© Коллектив авторов, 2025

Научный журнал «Творчество и современность» был основан в 2016 году. Учредителем и издателем сетевого издания «Творчество и современность» является ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова» (НГУАДИ).
Статьи сетевого издания размещаются в национальной информационно-аналитической системе РИНЦ.
Сетевое издание «Творчество и современность» публикует результаты научных исследований по следующим направлениям:
Архитектура
Градостроительство
Дизайн архитектурной среды
Дизайн
Монументально-прикладное искусство
Гуманитарные дисциплины
Прикладная информатика в указанных областях

Периодичность: 4 раза в год

Creativity and Modernity

Issue 4 (30) | 2025
e-journal

www.nsktvs.ru
ISSN 2542-1352

Contacts:

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts,
38 Krasny prospect, Novosibirsk
E-mail: tvs@nsuada.ru

© NSUADA, 2025
© Authors, 2025

The scientific journal "Creativity and Modernity" was founded in 2016. The founder and publisher of the online publication "Creativity and Modernity" is Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts A.D. Kryachkov" (NSUADA).

Frequency: 4 times per year

Редакционный совет

Главный редактор: **Наталья Багрова**
Ответственный редактор: **Антон Гашенко**

Абишева Сауле Ивановна,
кандидат педагогических наук, профессор кафедры архитектуры и дизайна, Некоммерческое акционерное общество «Торайгыров университет», Павлодар, Казахстан

Багрова Наталья Викторовна,
доктор культурологии, ректор Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск

Борисова Татьяна Михайловна,
кандидат технических наук, доцент кафедры конструирования и технологии одежды и обуви, Витебский государственный технологический университет, Беларусь

Вольская Лариса Николаевна,
доктор архитектуры, профессор кафедры реконструкции и реставрации архитектурного наследия, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск

Журин Николай Петрович,
кандидат архитектуры, профессор, заведующий кафедрой теории и истории архитектуры и градостроительства, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск

Майничева Анна Юрьевна,
доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт археологии и этнографии СО РАН, Новосибирск

Медеуова Кульшат Агибаевна,
доктор философских наук, заведующая кафедрой философии Евразийского национального университета имени Л.Н. Гумилева, Астана, Казахстан

Пайчадзе Светлана Сергеевна,
PhD, доцент исследовательского факультета СМИ и коммуникаций, университет Хоккайдо, Япония

Панина Нина Леонидовна,
доктор искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории культуры, Новосибирский государственный университет, Новосибирск

Поляков Евгений Николаевич,
доктор искусствоведения, кандидат архитектуры, профессор кафедры теории и истории архитектуры, Томский государственный архитектурно-строительный университет, Томск

Прохоров Сергей Анатольевич,
доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой изобразительного искусства Института архитектуры и дизайна, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул

Семенцов Сергей Владимирович,
доктор архитектуры, профессор, заведующий кафедрой архитектуры и градостроительного наследия, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет, Санкт-Петербург

Туманик Артемий Геннадьевич,
доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории архитектуры и градостроительства, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск

Фоменко Алесь Александрович,
старший преподаватель кафедры промышленного дизайна, Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Содержание

Творчество и современность
Выпуск 4 (30) | 2025

Дизайн одежды | Fashion Design 4

А.С. Верхотурова. Визуальное воплощение театральной коллекции одежды по мотивам романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» 4

О.В. Родзевич. Концептуальное проектирование одежды и искусственный интеллект 13

А.М. Юнусова. Наследие русского конструктивизма для современного дизайна костюма 19

Искусствоведение | Art Studies 26

Ло Дань. Иерархическая система и её декоративное воплощение в интерьерном текстиле пекинских дворцов эпох Мин и Цин 26

В.С. Вальтер, М.Г. Нечаев. Трансформация коммуникационных подходов в панк-зинах 1970-х – 2020-х гг. 32

Чэнь Жуй. Трансформация «красной памяти»: историческая живопись китайских эмигрантов в России в контексте современного искусства 41

Чжао Цисинь, Н.Л. Панина. Образ провинции Хэйлундзян в современной пейзажной живописи 47

Лян Юйпэн, Н.В. Багрова. Традиционная культура в практике современного дизайна Китая: проблемы и перспективы 53

Музеология | Museology 59

Гуй Юйхан. Трансформация деятельности музеев современного искусства Китая под влиянием технологий искусственного интеллекта 59

Дизайн одежды | Fashion Design

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4001

Визуальное воплощение театральной коллекции одежды по мотивам романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Анна Верхотурова
Магистрант
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
a-verkh@mail.ru, ORCID

Научный руководитель
Евгения Долматова
Заведующая кафедрой
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
dep5804@yandex.ru, ORCID

Аннотация

Данная работа посвящена разработке театральной коллекции одежды по мотивам романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В работе используется собственная методика преобразования литературных образов и символов романа в визуальные концепции сценического костюма. Этот подход включает анализ ключевых мотивов произведения, анализ героев с точки зрения цитатного описания их характеров и костюмов, а также динамику их изменений на протяжении романа. Их интерпретацию с точки зрения художественных и символических значений, а также создание образов с учетом междисциплинарных методов.

В результате работы создана театральная коллекция одежды, которая может использоваться в повседневной жизни. Коллекция успешно отражает философский и мистический контекст романа, что расширяет возможности использования литературных произведений в сценическом дизайне и модном проектировании. Работа вносит вклад в развитие методов визуального проектирования в области сценического костюма, объединяя теоретические и практические подходы.

Ключевые слова: дизайн костюма, театральная коллекция, цвет

Для цитирования: Верхотурова А.С. Визуальное воплощение театральной коллекции одежды по мотивам романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 4–12.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4001

The Visual Embodiment of the Theatre Collection of Costumes Based on M.A. Bulgakov's Novel “Master And Margarita”

Anna Verkhoturova
Master Student
The Kosygin State University of Russia
a-verkh@mail.ru, ORCID

Science Advisor
Evgenia Dolmatova
Head of Department
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
dep5804@yandex.ru, ORCID

Abstract

This work is devoted to the collection of theatre costumes design based on M.A. Bulgakov's novel «Master and Margarita». It used in work the own method of transforming literary images and symbols of the novel into visual concepts of stage costume. This approach includes an analysis of the key motives of the novel, an analysis of the characters in terms of a quotation description of their characters and costumes, as well as the dynamics of their changes throughout the work. It interprets them in terms of artistic and symbolic meanings, as well as creating images based on interdisciplinary methods.

The result of this work was the creation of the theatre collection of clothing that can be used in everyday life. The collection successfully reflects the philosophical and mystical context of the novel, which expands the possibilities of using literary works in scenic and fashion design. The work contributes to the development of visual design methods in the field of stage costume, combining theoretical and practical approaches.

Keywords: costume design, theatre collection, colour

For citation: Verkhoturova A. (2025) The Visual Embodiment of the Theatre Collection of Costumes Based on M.A. Bulgakov's Novel “Master And Margarita”. *Creativity and modernity*. 30 (4). 4–12.

Введение

Актуальность создания коллекции одежды, сочетающей повседневный стиль с принципами театрального костюма, заключается в использовании уникального дизайнерского решения, способного объединить комфорт и выразительность. Такая коллекция выходит за рамки традиционной сцены, предлагая повседневные вещи с ярко выраженными стилистическими приемами, которые придают им театральную выразительность. Это отражает современные тенденции в моде, где границы между сценическим образом и уличным стилем всё более размываются, что расширяет возможности индивидуального самовыражения и обновляет восприятие классического произведения в современном контексте.

Объектом проектирования в данной работе является театральная коллекция одежды по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», разрабатываемая на основе глобальных тенденций моды.

Предмет исследования — влияние современной одежды героев, как составляющей части имиджа, на восприятие романа молодым поколением.

Цель работы: опираясь на текст романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и сегодняшние тенденции моды, создать коллекцию одежды для театральной постановки, понятную современному зрителю.

Для достижения поставленной цели сформулированы и выполнены следующие задачи: выполнение предпроектного анализа и формирование идеи проекта, поиск оригинального дизайнерского решения, эскизный проект, технический проект, изготовление коллекции в материале и проведение имиджевой фотосессии.

Научная новизна работы заключается в преобразовании литературных образов и символов романа «Мастер и Маргарита» в визуальную концепцию коллекции одежды для театральной постановки. Были систематизированы этапы анализа литературных мотивов, их интерпретации и воплощения в театральные костюмы с учетом художественных, символических и психологических аспектов, что позволяет расширить традиционные подходы к проектированию театрального и модного костюма.

В работе применялись аналитический метод (выявление ключевых образов, мотивов и символов, исследование персонажей, которые служат основой для проектирования коллекции), концептуальный метод (разработка визуальных концепций на основе анализа литературных мотивов, создание целостных образов одежды, отражающих философский и мистический контекст произведения), метод визуализации (преобразование концепции в графические и цифровые изображения), интердисциплинарный подход (объединение методов литературного анализа, сценического дизайна и модного проектирования для достижения художественной выразительности и концептуальной целостности).

Полученные результаты и их обсуждение

Формирование идеи

В основе проектирования коллекции одежды в качестве творческого источника взят роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Действие романа происходит в 30-е гг. XX в. Соответственно в книге представлено описание костюмов героев прошлого века, но в исследовании заложена идея интерпретации образов героев в современных условиях. Важной задачей было передать модный взгляд на классическое произведение [Театральный костюм..., 2017, с. 27]. Предполагалось представить образы для сцены на балу, но с деталями костюма, присущими героям на протяжении всего романа в повседневной жизни. При этом необходимо сохранить узнаваемые черты костюма, а главное черты характера героев [Верхотурова, 2024, с. 8].

Многие деятели культуры и искусства рассматривают литературу, как источник сюжетов и образов, и знают, насколько крепка связь литературы и кинематографа. Часть из них считает, что, воспринимая визуальные продукты, читатель не использует собственное воображение, и лишается возможности изучать произведение как литературное явление. С другой стороны, текст книги является неким фундаментом культуры, на основе которого появляются новые виды произведений, порождающие интерес к первоисточнику и дающие ему продвижение среди новой аудитории [Хафизов, 2017, с. 92–93]. Поэтому неудивительно, что роман «Мастер и Маргарита» неоднократно экранизировали и ставили в театрах. Анализ экранизаций (сериал «Мастер и Маргарита» 2005 г., фильм «Мастер и Маргарита» 2024 г.) и театральных постановок (МХАТ им. М. Горького, режиссер Валерий Белякович и МХТ им. А.П. Чехова, режиссёр Янош Сас) показал, во-первых, общность в выборе цветовых сочетаний и материалов для образов. Во-вторых, соответствие типажей актеров прототипам героев. В-третьих, доказал, что возможно спроектировать коллекцию одежды, которая будет одинаково хорошо смотреться и вживую, и на сцене [Верхотурова, 2024, с. 14].

Театральные костюмы, как и театр, обладают своей спецификой. Костюмы находятся в соподчиненном отношении со сценографией, поэтому, чем более цельная композиция костюмов, тем яснее воспринимается замысел постановки. Находясь на значительном расстоянии от зрителя, под специальным и специфическим освещением, костюмы требуют выразительных приемов, гротеска, контрастов цвета, принта, отделки материалов, акцентных деталей среднего размера, не перетягивающих внимание, но заметных зрителю. Следует учитывать фактуру, светотень, степень насыщенности тона, зрительные иллюзии и искажения материалов, и грамотно использовать эти свойства для создания зрительного восприятия. Театр — это искусство преображения, где сцена не верит настоящему. Искусственные цветы, стразы и дешевые материалы выглядят правдоподобнее, поэтому на галстуки, отделку и аксессуары можно выбрать искусственные материалы. В театре каждое произведение ставят несколько лет, поэтому необходимо учитывать длинные тренды и тенденции или разрабатывать костюмы вне трендов. Быстрые, короткие тренды следует исключить, чтобы коллекция смотрелась актуально и через несколько лет. Кроме того, важна правдоподобность и естественность. При проектировании костюмов для сегодняшнего дня, нужно ориентироваться на естественную, привычную по форме и отделке одежду [Щербакова и др., 2021, с. 38].

Специфика одежды для повседневной жизни заключается в соответствии эргономическим, эксплуатационным и технологическим стандартам при отшиве изделий [Верхотурова, 2024, с. 14]

Характеристика героев

Коллекция включает в себя шесть образов: Маргариты, мастера, Воланда, Коровьева, Азазелло, кота Бегемота. Для дальнейшего проектирования необходимо привести цитатное описание образов героев и их характеров.

Внешний вид Маргариты Булгаков описывает как «...на черном пальто... в черной перчатке ...туфли с черными накладками-бантами». Ее описывают хорошо одетой женщиной. При этом про нее говорят: «вы сами — королевской крови... ставшей ведьмой!.. Она была красива и умна» [Булгаков, 2022, с. 118–119, 183, 214]. Маргарита — молодая женщина, щедрая, но легкомысленная и непрактичная, гордая и верная. Человек страстный, стремительный и эмоциональный [Верхотурова, 2024, с. 6].

О ее возлюбленном, мастере, говорится следующее: «черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М» ...Он был в своем больничном одеянии — в халате, туфлях и черной шапочке...». Его называют «трижды романтическим мастером». Он был «не то не больной, а странный, бледный, обросший бородой» [Булгаков, 2022, с. 116, 242, 252].

Воланда Булгаков характеризует следующим образом: «Воланд — это дьявол, ... личность незаурядная и таинственная ...». О его одежде известно, что «траурный плащ, подбитый огненной материей... к черным туфлям... трость с набалдашником в виде головы пуделя» [Булгаков, 2022, с. 8, 99, 173].

В книге внешний вид Коровьева: «...жокейский картузик, клетчатый пиджачок...в пенсне...что-то удивительно несолидное...». Характер же героя описывает фраза: «...мерзавец...шут гороховый...наглый гаер... и физиономия глумливая...» [Булгаков, 2022, с. 6, 42, 70, 83, 110, 304].

Бегемот изображен как: «...громадный...черный как сажа ... на шее фрачный галстук бантиком...надел кепку на голову». О характере известно, что «...шут гороховый...валяющий дурака... наглый котяра...» [Булгаков, 2022, с. 42, 217, 302, 304].

Внешний вид Азазелло: «...в полосатом... костюме... Галстук был яркий... одетый в черное... ряса или плащ... кожаный...». Характер Азазелло лучше всего передает фраза «...Надавать администратору по морде, или выставить дядю из дому, это моя прямая специальность...» [Булгаков, 2022, с. 189, 193, 306].

На основе цитатных характеристик основных героев романа были выявлены ключевые черты, перенесенные впоследствии в костюмы. Такими чертами в костюме Маргариты стали черное пальто, перчатки, банты на туфлях и желтые цветы. Костюм мастера состоит из пижамы, шапочки и пиджака, выполненного методом кастомайзинга. Для костюма Воланда из цитатного описания взяты огненная материя и трость. У Коровьева — ткань в клетку, пиджак и кепи. Для костюма кота Бегемота выбран черный мех на шубу, галстук-бабочка и кепка. Для Азазелло — полоска и черный плащ [Верхотурова, 2024, с. 26].

Цветовая концепция коллекции

После анализа книги необходимо было выразить иерархию героев в коллекции. Главный герой —

Воланд, это отображает его шикарный костюм и красный цвет, подсознательно влияющий на психоэмоциональное состояние и поведение окружающих людей. Красный по силе своего воздействия на людей превосходит все остальные цвета. Считается королевским, судейским и аристократическим цветом, а в наше время превратился в эмблематический цвет театра и оперы. В большей степени это мужской цвет, который добивается победы любой ценой, идет на риск, предупреждает об опасности, цвет, завязанный на крови. Со времен Средневековья сочетание красного с черным считалось дьявольским, поэтому они «принадлежат» Воланду как повелителю [Пастуро, 2023, с. 54, 71, 123]. Кроме того, красная фактурная нить, украшающая смокинг Воланда, является метафорой кровеносной системы.

Основной задачей в проектировании образа Маргариты стала передача нескольких состояний героини. Первое — «жена своего мужа». Образ должен быть строгим, но женственным, собранным и закрытым. Желтый цвет присутствует в декоре и деталях. Сочетание большой массы черного с небольшим количеством желтого характеризует Маргариту как человека, готового на многое, ради своего желания вернуть мастера. Черный здесь — это жизнь на грани отчаяния, мистика, служение дьяволу [Пастуро, 2024, с. 38, 40, 42, 44]. Второе — королева бала, ведьма. Образ становится роковым, откровенным, открытым и дерзким. Маргарита становится королевой бала только на одну ночь, поэтому она одета в черное. Согласно феноменальной психологии, черный цвет не идет на компромисс, он балансирует на грани, но всегда действует на конкретных условиях. Для Маргариты бал не является праздником, она выполняет свою часть договора с темными силами. Она собирает все внутренние ресурсы, за счет цвета усиливает стойкость, чтобы максимально качественно выполнить свои обязанности. Кроме того, она теряет смысл существования с исчезновением из ее жизни мастера, поэтому черный цвет здесь еще и знак траура [Пастуро, 2024, с. 34]. Третье — ведьма после бала. Она выполнила условия договора, ей вернули мастера. Образ является продолжением второго состояния, но становится свободным и чуть более закрытым [Верхотурова, 2024, с. 27].

Передача странного, больного, подавленного состояния мастера стала основной задачей проектирования его костюма. Для этого используется принт полоска, желтый галстук, прозрачные материалы. В средние века полосатый принт символизировал бесчестье и связь с дьяволом, был признаком бедности. Его носили изгои общества. В некотором смысле к ним относится и мастер, от которого все отвернулись после написания романа. Цветовая гамма мастера черно-белая с акцентом желтого. В пижаме соотношение черного и белого одинаковое, это не дает преимущества ни тому, ни другому цвету, что также объясняется фразой Левия Матвея: «Он не заслужил света, он заслужил покой» [Булгаков, 2022, с. 308]. При этом дополнительный полупрозрачный черный слой на брюках добавляет динамики, лишает стабильности и уравновешенности, указывает на душевное беспокойство героя. Желтый цвет в костюме мастера — это отсылка к тревожным цветам, которые несла Маргарита в день их знакомства. Таким образом цвет связывает их [Верхотурова, 2024, с. 27].

Свита Воланда выступает в коллекции в качестве второстепенных героев, они — демоны. Рыцарь-демон, демон-паж и демон-убийца. Стояла задача сделать их образы, с одной стороны, опасными, как в описании, с другой стороны, притягательными, гламурными, при этом ощущение опасности достигается за счет цветового сочетания черного, желтого и красного цветов. Сочетание черного и желтого объединяет героев в коллекцию, в свиту. Желтый считается цветом коварства и измены, при этом это цвет и обманщиков, и обманутых [Пастуро, 2023, с. 106]. Красный — акцент. Красные галстуки и бабочка — знаки принадлежности к свите и подчинения Воланду [Пастуро, 2023, с. 71].

Обоснование выбора материалов

Образ Маргариты включает в себя сразу три образа-состояния. Для строгого, закрытого первого образа жены был подобран черный пальтовый материал, к которому на контрасте выбран прозрачный материал желтого цвета для декоративной отделки. Для второго образа королевы-ведьмы выбран гладкий, блестящий материал на платье, который подчеркивает дерзкий и откровенный образ. Для него подбираются вызывающие, контрастные, блестящие украшения [Театральный костюм..., 2017, с. 28]. Третий образ, сшит из прозрачного материала, легкого, свободного, но создающего тревожно-нестабильное впечатление. Материалы для пальто, платья и накидки обладают контрастной фактурой, температурой и восприятием туше [Верхотурова, 2024, с. 34].

Образ кота в шубе предполагает мех, однородный и короткий, за счет которого создается обманчивый эффект послушного и «правильного» героя. Зритель ни о чем не подозревает и поэтому срабатывает эффект неожиданности от поступков и фраз кота Бегемота [Верхотурова, 2024, с. 40].

Несолидное, расслабленное и развязное впечатление формируется от пиджака Коровьева, выполненного в технике колор-блок, сочетающего двухцветный принт клетку с однотонным компаньоном, и от стилистической комбинации костюмного верха со спортивным низом [Верхотурова, 2024, с. 40].

Образ Азазелло сочетает в себе формальность образа с грубым, жестоким поведением и манерами. В костюме это впечатление достигается за счет пластичной, но плотной черной кожи с костюмными брюками, камербандом и рубашкой [Верхотурова, 2024, с. 40].

Для пижамы мастера подбирался материал с равномерной и некрупной полоской, создающий оптические иллюзии и прозрачный материал, добавляющий движения, подчеркивающий нестабильность психологического состояния [Верхотурова, 2024, с. 41].

Образ Воланда — благородный черный бархат и костюмная шерстяная ткань. Такие материалы указывают на его классические взгляды, сформированные много веков назад. Для добавления характера изготовлена трость с набалдашником и подобраны металлические аксессуары. Воланд связан с Маргаритой договором, о чем напоминают цепь и металлическое колье на их шеях. Запонки в виде игральной масти «пики» символизируют отношение мессира к жизни, как к игре [Верхотурова, 2024, с. 27, 41]. Такие небольшие детали и аксессуары обладают особой символической силой и способны изменить информационную нагрузку костюмов. Отсутствие же аксессуаров приводит к тому, что театральная коллекция утрачивает признаки театральности [Театральный костюм..., 2017, с. 28].

Методы и особенности построения композиции костюмов

В основе разработки коллекции лежат творческие методы, которые сочетают в себе не только философскую и мировозренческую основу, но и визуальную символику и образность коллекции [Верхотурова, 2024, с. 39].

Одним из таких методов стал метод цитирования. Он подразумевает очевидную связь с первоначальным источником, узнаваемость цитаты. Творческий источник цитирования при создании коллекции — образы героев романа «Мастер и Маргарита». Эти цитаты подробно приведены выше [Верхотурова, 2024, с. 39].

При проектировании также применялся метод деконструкции, проявленный в неожиданном комбинировании деталей, таких как спортивные шорты и пиджак с галстуком, майка и шуба с кепкой, пижама с двойными штанами и пиджак, смокинг с яркой рубашкой. Это визуальное воплощение еще можно отнести к методу «трансгрессия» или «антидифференциация» — разрушение всех границ и рамок. Этот метод связан с эффектом неожиданного комбинирования. Здесь нарушение стилистики является намеренным приемом, который должен привлекать внимание к образу [Верхотурова, 2024, с. 41].

Принцип «двойного кодирования» — это игра со смыслами, при которой необходимо, чтобы образ сочетал в себе несколько смыслов. Например, галстук традиционно считается обязательным элементом официальной, парадной и форменной одежды. В коллекции же галстук означает принадлежность темным силам, подчинения Воланду, отрицание официальности. Помимо этого, цветы традиционно считаются атрибутом легкой, романтичной, беззаботной барышни, в то время как в коллекции это символ отчаяния, тревожности, последней надежды. А полоска в костюме мастера помимо своей обширной истории и значений в разные века, в образе является символом равенства добра и зла, «покоя», который он заслужил [Верхотурова, 2024, с. 27, 28, 41].

Эклектизм постмодернизма предполагает стилизацию с иронией. В коллекции это сочетание неформального красного галстука аскот, который позволяет выражать уникальность и креативность с черным кожаным плащом, который добавляет в образ брутальность и маскулинность, пижамы, которая предполагает уют дома, и пиджака, основного элемента мужского формального гардероба [Верхотурова, 2024, с. 42].

При эскизном воплощении замысла учитываются также особенности построения композиции костюмов. От применения определенных средств и законов композиции можно добиться гармонизации коллекции, выделения главного, придания нужного впечатления и добавления характера образам. Эскиз

дает полную внешнюю характеристику героя, демонстрирует манеру ношения костюма, походку. Силуэт и цвет создают основное зрительное впечатление от костюма. Яркие, контрастные тона наиболее применимы для комедии и фарса, но для усиления эмоционального воздействия на зрителей могут применяться и в драматических произведениях [Театральный костюм..., 2017, с. 25].

Одним из законов композиции, который был применен в коллекции является целостность. Для этого соблюдалась согласованность элементов костюма по принципам контраста, нюанса и подобия. Например, в костюме Коровьева контраст выражен в пиджаке и кепи по цвету (черный и желтый) и форме острых лацканов по отношению к прямым конструктивным линиям пиджака. А в рамках всего костюма контраст по форме кепи (округло-острая) и остальных составляющих костюма (преимущественно прямые конструктивные линии). Нюанс выражается в малозаметном изменении фактуры материалов при конфекционировании пиджака и кепи. Подобие выражено в повторении острых конструктивных линий в вырезе жилета, линии низа жилета, острых лацканах пиджака. А также повторении скругленных линий низа пиджака, клапанов карманов и углов кепи [Верхотурова, 2024, с. 42].

При анализе образа Маргариты заметен контраст в глухих, матовых, плотных и глянцевых, гладких, пластичных материалах. Контраст в длине и конструктивно-декоративных линиях, когда сначала длинное пальто сменяется ассиметричным по длине платьем, и завершает образ длинная накидка. Нюанс выражен в незначительном изменении оттенка, связанном с различной фактурой материалов. Принцип подобия выражен в развитии асимметрии в рамках всего костюма. От незначительной в верхней части пальто и его декоре, до сплошной асимметрии в платье [Верхотурова, 2024, с. 42, 43].

Закон симметрии означает, что симметричная композиция создает впечатление величия, значимости, торжественности. Закон симметрии применен ко всей свите Воланда, при этом костюм самого Воланда симметричен по форме, но асимметричен по декору. Образы Маргариты асимметричны и по декору, и по конструкции, сохраняя симметрию в основе первого и третьего образов, как часть стабильности эмоционального состояния. Асимметрия позволяет создавать более запоминающиеся, харизматичные и интересные образы [Верхотурова, 2024, с. 43].

Закон ритма всегда предполагает движение. Такое движение, немного хаотичное, но подчиненное определенному порядку, присутствует в платье Маргариты. В костюме мастера вертикальный ритм применен в чередовании черно-белых полос на пижаме и на пиджаке. Метрическая организация во всех костюмах осевая (пуговицы, карманы). В образе Азазелло контраст и метр как приемы используются в рубашке, где достигаются за счет вертикальных черно-желтых полос [Верхотурова, 2024, с. 43].

Законы композиции позволяют передать нужное состояние героев, усилить и показать зрителю их качества и черты характера.

Выводы

В результате проектной деятельности на основе текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», цитатных характеристик героев и актуальных тенденций моды создана коллекция одежды для театральной постановки, понятная современному зрителю.

С помощью психологии влияния костюма на восприятие художественного образа были переданы смыслы, идеи произведения и основные требования к коллекции: ее эмоциональность, образность, целостность, выразительность. Коллекция дает отсылки к костюмам конкретных персонажей, описываемых Булгаковым, при этом отвечает модным представлениям сегодняшнего дня, ориентируясь на длинные тренды.

Этап формирования коллекции сопровождался изучением и анализом описания героев, проработкой образов, определением стилевой принадлежности коллекции. Основной стиль коллекции — драма. В коллекции это проявляется за счет контрастных цветовых сочетаний, активных, вызывающих и брутальных фактур и принта, сложного кроя и декоративных нефункциональных элементов в костюме Маргариты. При этом драма разбавлена стилем кэжуал, за счет чего образы не выглядят вульгарно и вызывающе.

Разработанные модели коллекции являются актуальными и конкурентоспособными, а также могут быть использованы в качестве театральных костюмов, внедрены в мелкосерийное производство или индивидуальный пошив на заказ.

Рисунок 1. Арт-постер коллекции «Бал полнолуния». Работа автора
Figure 1. Art poster for the «Full Moon Ball» collection. The author's work

Список литературы

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: Роман. М.: Мартин, 2022, 368 с.
2. Верхотурова А.С. Разработка коллекции одежды по мотивам романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: направление 54.03.01 «Дизайн»: ВКР бакалавра / Верхотурова Анна Сергеевна; Новосибирский гос. университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова. Новосибирск, 2024. 99 с. Библиогр.: с. 94–99. Текст, изоматериал.
3. Пастуро М. Желтый. История цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. 2-е изд. М: Новое литературное обозрение, 2023. 151 с.
4. Пастуро М. Красный. История цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. 3-е изд. М: Новое литературное обозрение, 2023. 153 с.
5. Пастуро М. Черный. История цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. 6-е изд. М: Новое литературное обозрение, 2024. 161 с.
6. Макарова Е.В., Агуреева Е.И. Театральный костюм и аксессуары как один из способов формирования внешнего имиджа театра: методические рекомендации в помощь руководителям драматических коллективов. Тамбовское областное государственное бюджетное учреждение культуры «Научно-методический центр народного творчества и досуга». Тамбов, 2017. 40 с.
7. Хафизов Д.М. От зрителя — к читателю: экранизация книги как средство формирования читательской моды в молодежной среде // Вестник культуры и искусств. 2017. № 3 (51). С. 91–98.
8. Щербакова М.Л., Зарецкая Г.П., Усенова С., Еремычев А.В. Основные этапы разработки театрально-сценического костюма // The Scientific Heritage. 2021. № 69-1.

References

1. Bulgakov, M. The Master and Margarita: A Novel, Moscow, Martin, 2022.
2. Verkhoturova, A. Development of a clothing collection based on the novel by M.A. Bulgakov "The Master and Margarita": direction 54.03.01 "Design": Bachelor's final qualifying work, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov, 2024.
3. Pastoureau, M. Yellow. History of Color, Moscow, Novoye Literary Observer, 2023.
4. Pastoureau, M. Red. History of Color, Moscow, Novoye Literary Observer, 2023.
5. Pastoureau M. Black. History of Color, Moscow, Novoye Literary Observer, 2024.
6. Makarova E., Agureeva E. Theatrical Costume and Accessories as One of the Ways to Form the External Image of the Theater: Methodological Recommendations to Assist Directors of Drama Companies, Tambov Regional State Budgetary Institution of Culture "Scientific and Methodological Center for Folk Art and Leisure", 2017.
7. Khafizov D. From Spectator to Reader: Screening of a Book as a Means of Shaping Reading Fashion Among the Youth, Bulletin of Culture and Arts, 2017, No. 3 (51).
8. Shcherbakova M., Zaretskaya G., Usenova S., Eremychev A. The main stages of the development of a theatrical and stage costume, The Scientific Heritage, 2021, No. 69-1.

Материал передан в редакцию 11.10.2025.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4002

Концептуальное проектирование одежды и искусственный интеллект

Ольга Родзевич
Магистрант
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
Dashieru@yandex.ru, ORCID

Научный руководитель
Анна Кузьмина
Доцент
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
a.kuzmina@nsuada.ru

Аннотация

Статья посвящена изучению возможностей искусственного интеллекта (ИИ) как основополагающего элемента концептуального проектирования одежды для смарт-офиса. Актуальность темы обусловлена изменением требований к эргономике, функциональности и эстетике профессионального гардероба в условиях нового (гибридного) формата труда IT-специалистов, проектных менеджеров, маркетологов и сотрудников креативных индустрий. Особое внимание уделяется роли ИИ как инструмента, расширяющего творческий потенциал дизайнера, а не заменяющего его. В результате исследования выявлены ключевые преимущества и ограничения подхода, а также сформулированы практические рекомендации по его внедрению в образовательные и производственные процессы в сфере дизайна костюма.

Ключевые слова: концептуальное проектирование одежды, искусственный интеллект, генеративный ИИ, смарт-офис, гибридный формат работы, устойчивая мода, цифровая трансформация дизайна

Для цитирования: Родзевич О.В. Концептуальное проектирование одежды и искусственный интеллект // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 13–18.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4002

Conceptual Clothing Design and Artificial Intelligence

Olga Rodzevich
Master Student
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
Dashieru@yandex.ru, ORCID

Science Advisor
Anna Kuzmina
Associate Professor
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
a.kuzmina@nsuada.ru

Abstract

The article is dedicated to exploring the possibilities of artificial intelligence (AI) as a fundamental element of conceptual clothing design for smart offices. The relevance of the topic is driven by changing requirements for ergonomics, functionality, and aesthetics of professional wardrobe in the context of the new (hybrid) work format for IT specialists, project managers, marketers, and employees of creative industries. Particular attention is paid to the role of AI as a tool that enhances the creative potential of designers rather than replacing them. The research identifies key advantages and limitations of this approach and formulates practical recommendations for its implementation in educational and production processes in the field of costume design.

Keywords: conceptual clothing design, artificial intelligence, generative AI, smart office, hybrid work format, sustainable fashion, digital transformation of design

For citation: Rodzevich O. (2025) Conceptual Clothing Design and Artificial Intelligence. *Creativity and modernity*. 30 (4). 13–18.

Введение

Современные реалии труда диктуют новые требования к профессиональной одежде. Гибридный формат работы, сочетающий удаленные и офисные сценарии, трансформирует не только организационные процессы, но и материальную среду сотрудника, включая гардероб. Установлено [Bloom и др., 2015, с. 18], что с одной стороны, удаленная работа может повышать производительность, а с другой [Yang et al., 2022, с. 43] — ведет к ослаблению межличностных связей и разрозненности коммуникаций. Согласно [Saleh, 2015, с. 7] и [Haapakangas и др., 2018, с. 115], существует тесная связь между дизайном рабочей среды и эффективностью сотрудников. Удовлетворенность эргономикой, освещением и уровнем шума значительно влияют на благополучие и продуктивность [Saleh, 2015, с. 7].

Перенося эту логику на дизайн костюма, можно предположить, что гардероб должен обеспечивать многофункциональный комфорт в разных сценариях — от концентрации до коллаборации. Ключевой вызов — обеспечить психологический комфорт в условиях ослабления межличностных связей [Yang и др., 2022, с. 43]. Универсальный гардероб должен стимулировать коммуникацию, но при этом не нарушать чувство конфиденциальности и комфорта.

Таким образом, перед дизайнерами стоит комплексная задача: создать одежду, которая обеспечивала бы психологический комфорт, сопоставимый с условиями домашнего офиса, и при этом способствовала эффективной коммуникации в гибридном пространстве.

В этих условиях традиционные подходы к проектированию деловой одежды, основанные на устаревших дресс-кодах, оказываются малоэффективными. Это создает потребность в новых инструментах, одним из которых является искусственный интеллект (ИИ). Однако его потенциал в дизайн-практике часто сводится к финальной визуализации, тогда как возможности для анализа трендов, концептуального поиска и проверки решений на ранних этапах остаются недооцененными [Cetinic, She, 2022, с. 11].

Задача исследования заключается в разработке научно обоснованной модели интеграции ИИ в процесс концептуального проектирования одежды для смарт-офиса, что позволит исключить его фрагментарное использование.

Результаты и обсуждение

Установлено, что для трансформации процесса проектирования костюма наиболее релевантны три категории инструментов искусственного интеллекта, применение которых выходит за рамки финальной визуализации:

1. На этапе концептуального поиска и визуализации предложено применение генеративных моделей (Midjourney, Stable Diffusion), которое позволят:
- мгновенно визуализировать идеи и генерировать сотни вариаций на основе текстового описания;
- создавать уникальные принты, текстуры и целостные мудборды;
- ускорить исследование эстетических возможностей, сместив роль дизайнера с ручного создания на управление процессом и критический отбор, что подтверждают работы [Wiggins, Tejani, 2022, с. 2] и [Elgammal, 2019, с. 18].

Например, дизайнер вводит запрос «смарт-офис, гибридная работа, универсальный жакет-трансформер, технологичные ткани, аутфит для видеоконференций» и получает множество визуальных концепций, которые было бы невозможно быстро нарисовать вручную.

2. На этапе анализа трендов и прогнозирования предложено применение аналитических систем на основе больших данных и машинного обучения, которое позволит:
- выявлять тенденции через анализ миллионов изображений и поисковых запросов;
- научно обоснованно прогнозировать спрос и цветовые тренды;
- создавать продукты, опережающие рынок и отвечающие будущим запросам аудитории [Savolainen, 2023, с. 5].

Например, анализируя данные с видеоконференций и соцсетей, система выявляет растущий спрос на одежду с акцентом на верхнюю часть тела и прогнозирует популярность сложных кремовых оттенков, которые выигрышно смотрятся на камеру и создают эффект компетентности и собранности.

3. На этапе формирования технического задания на проектирование предложено применение моделей обработки естественного языка (НЛП), которое позволит:
- автоматически анализировать пользовательские отзывы и текстовые технические задания;

- извлекать ключевые требования и трансформировать разрозненные текстовые данные в конкретные проектные параметры [Villalba, 2024, с. 4].

Например, система НЛП анализирует тысячи отзывов о прошлых коллекциях конкретного ассортимента одежды и выявляет, что покупатели ценят «карманы для телефонов» и «материалы, которые не нужно гладить». Эти данные автоматически формируют список обязательных атрибутов для новой коллекции одежды.

Такой подход обеспечивает сквозное и системное использование ИИ на всех стадиях создания коллекции.

Для преодоления фрагментарности применения ИИ в дизайне костюма предлагается линейно-итерационная модель (ЛИМ). В ее основе лежит подход, при котором искусственный интеллект рассматривается как «творческий агент» и соучастник процесса. Каждый этап решает конкретные проектные задачи с помощью специализированных инструментов, а результаты предыдущей стадии служат основой для последующей.

Рассмотрим работу ЛИМ на примере проектирования одежды для смарт-офиса.

1 этап. Анализ и прогнозирование

Здесь используются два типа ИИ: аналитические системы (изучают огромные массивы данных, чтобы выявить зарождающиеся тренды). и генеративные модели (которые помогают в быстром подборе и создании изображений, соответствующим найденным трендам).

В результате формируется концепция будущей коллекции, которая имеет двойное обоснование — данные о спросе и визуальное воплощение, ориентированные на потребности сотрудников смарт-офиса.

2 этап. Концептуализация и визуализация

На этом этапе генеративные модели используются для создания мудбордов и концепт-артов, иллюстрирующие среду смарт-офиса в будущем.

В результате дизайнер может вписывать свою концепцию коллекции одежды в окружающее пространство, и проектирует ее как неотъемлемую часть этой среды.

3 этап. Проектирование и проверка

Здесь генеративный ИИ используется для быстрого создания множества вариаций одной базовой модели. Алгоритм может предлагать неочевидные решения, стимулируя творчество и помогая дизайнеру выйти за рамки привычного.

В результате этого, идеи проверяются и дорабатываются виртуально, что позволяет отказаться от неудачных решений до создания реальных образцов и технических чертежей.

4 этап. Презентация

На этом этапе генеративные модели создают фотореалистичные изображения моделей в нужном антураже (так называемые «нейрофотосессии»), что является экологичной альтернативой дорогостоящим традиционным съемкам.

Далее, модели НЛП автоматически генерируют текстовое описание коллекции, экономя время дизайнера.

В результате коллекция эффектно презентуется с минимальными затратами и уменьшенным воздействием на окружающую среду.

Графически последовательность работы ЛИМ представлена на рис. 1.

Предполагаемый эффект применения данной модели заключаются в следующем:

- значительное ускорение процесса;
- расширение творческого потенциала;
- изменение роли дизайнера в сторону стратегического мышления;
- повышение обоснованности решений и снижение затрат.

Однако возможны ограничения и риски:

- необходимость строгого курирования. Алгоритмы могут воспроизводить стереотипы, заложенные в их тренировочных данных, что потенциально угрожает оригинальности и эстетическому разнообразию, как утверждают [Cetinic, She, 2022, с. 10] и [Epstein и др., 2023, с. 5–6];
- зависимость эффективности от навыков дизайнера. Качество результата напрямую зависит от умения точно формулировать задачи для ИИ (написание промптов), что формирует новую и пока еще редкую профессиональную компетенцию;
- правовая неопределенность. Сохраняется нерешенность вопросов авторского права на контент, сгенерированный искусственным интеллектом, что требует разработки новых правовых норм и моделей регулирования [Hristov, 2017, с. 437].

Несмотря на эти ограничения, разработанная модель демонстрирует потенциал для создания коллекций, отвечающих вызовам гибридного офиса, и открывает новые пути трансформации дизайн-процесса.

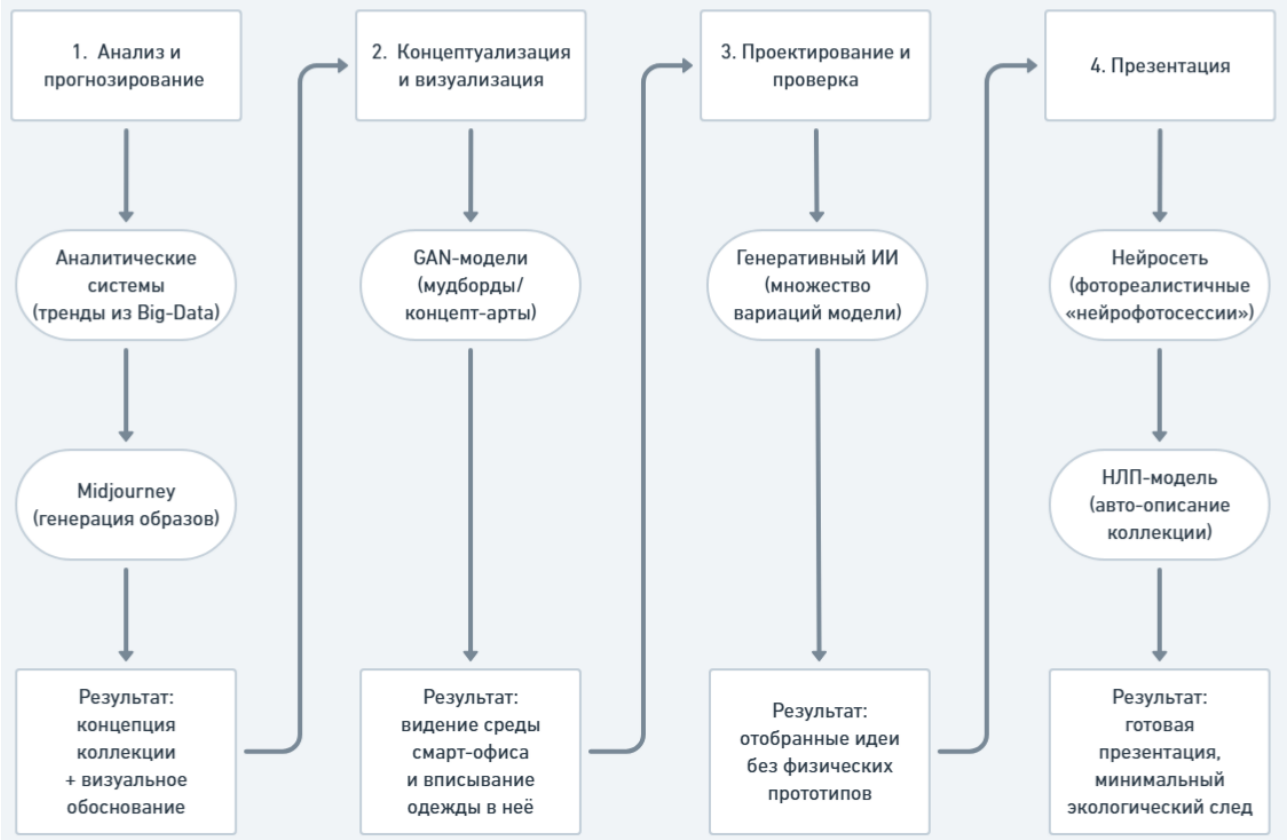

Рисунок 1. Структура линейно-итерационной модели (разработано автором)
Figure 1. Structure of the linear-iterative model (developed by the author)

Выводы

Способность ИИ генерировать решения, ускорять итерации и снижать ресурсные затраты не только повышает эффективность процесса, но и соответствует принципам устойчивого развития. Эти преимущества особенно востребованы в условиях смещения к асинхронной коммуникации, поскольку ИИ-инструменты позволяют качественно фиксировать и транслировать сложные дизайнерские концепции.

Перспективы дальнейших исследований видятся в углублении интеграции ИИ и преодолении выявленных ограничений.

Список литературы

1. Bloom N., Liang J., Roberts J., Ying Z.J. Does working from home work? Evidence from a Chinese experiment // The Quarterly Journal of Economics. 2015. Vol. 130. No. 1. P. 165–218.
2. Cetinic E., She J. Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook // ACM Computing Surveys. 2022. Vol. 55. No. 3. P. 1–38.
3. Elgammal A. AI is blurring the definition of artist // American Scientist. 2019. Vol. 107. No. 1. P. 18–21.
4. Epstein Z., Hertzmann A., Herman L., Mahari R., Frank M.R., Groh M., Schroeder H., Smith A., Akten M., Field J., Farid H., Leach N., Pentland A.S., Russakovsky O. Art and the science of generative AI: A deeper dive // arXiv. 2023.
5. Haapakangas A., Hallman D.M., Mathiassen S.E., Jahncke H. Self-rated productivity and employee well-being in activity-based offices: The role of environmental perceptions and workspace use // Building and Environment. 2018. Vol. 145. P. 115–124.
6. Hristov K. Artificial Intelligence and the Copyright Dilemma // IDEA — The Journal of the Franklin Pierce Center for Intellectual Property. 2017. Vol. 57. No. 3. P. 431–454.
7. Saleh M.A. Impact of workplace design on employee well-being and productivity // International Journal of Accounting, Finance and Management Review. 2015. Vol. 1. No. 1. P. 1–12.
8. Savolainen P. The use of AI for demand and trend forecasting in fashion and the potential of these methods for sustainable brands: Bachelor's Thesis.

Aalto University School of Business, Information and Service Management, 2023. P. 30.

9. Villalba M. Artificial Intelligence and Natural Language Processing Applied to Design // CEUR Workshop Proceedings. 2024.
10. Wiggins W.F., Tejani A.S. On the Opportunities and Risks of Foundation Models for Natural Language Processing in Radiology // Radiology: Artificial Intelligence. 2022. Vol. 4. No. 4.
11. Yang L., Holtz D., Jaffe S., Suri S., Sinha S., Weston J., Joyce C., Shah N., Sherman K., Hecht B., Teevan J. The effects of remote work on collaboration among information workers // Nature Human Behaviour. 2022. Vol. 6. No. 1. P. 43–54.

References

1. Bloom N., Liang J., Roberts J., Ying Z.J. Does working from home work? Evidence from a Chinese experiment, The Quarterly Journal of Economics, 2015, Vol. 130, No. 1.
2. Cetinic E., She J. Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook, ACM Computing Surveys, 2022, Vol. 55, No. 3.
3. Elgammal A. AI is blurring the definition of artist. American Scientist, 2019, Vol. 107, No. 1.
4. Epstein Z., Hertzmann A., Herman L., Mahari R., Frank M.R., Groh M., Schroeder H., Smith A., Akten M., Field J., Farid H., Leach N., Pentland A.S., Russakovsky O. Art and the science of generative AI: A deeper dive, Science, 2023, Vol. 380, No. 6650.
5. Haapakangas A., Hallman D.M., Mathiassen S.E., Jahncke H. Self-rated productivity and employee well-being in activity-based offices: The role of environmental perceptions and workspace use, Building and Environment, 2018, Vol. 145.
6. Hristov K. Artificial Intelligence and the Copyright Dilemma, IDEA — The Journal of the Franklin Pierce Center for Intellectual Property, 2017, Vol. 57, No. 3.
7. Saleh M.A. Impact of workplace design on employee well-being and productivity, International Journal of Accounting, Finance and Management Review, 2015, Vol. 1. No. 1.
8. Savolainen P. The use of AI for demand and trend forecasting in fashion and the potential of these methods for sustainable brands: Bachelor's Thesis, Aalto University School of Business, Information and Service Management, 2023.
9. Villalba M. Artificial Intelligence and Natural Language Processing Applied to Design, CEUR Workshop Proceedings, Spain, Valladolid, 2024.
10. Wiggins W.F., Tejani A.S. On the Opportunities and Risks of Foundation Models for Natural Language Processing in Radiology, Radiology: Artificial Intelligence, 2022, Vol. 4, No. 4.
11. Yang L., Holtz D., Jaffe S., Suri S., Sinha S., Weston J., Joyce C., Shah N., Sherman K., Hecht B., Teevan J. The effects of remote work on collaboration among information workers, Nature Human Behaviour, 2022, Vol. 6, No. 1.

Материал передан в редакцию 08.11.2025.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4003

Наследие русского конструктивизма для современного дизайна костюма

Анастасия Юнусова
Магистрант
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
anastasiya.yunusova.pr@yandex.ru, ORCID

Научный руководитель
Евгения Долматова
Заведующая кафедрой
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
dep5804@yandex.ru, ORCID

Аннотация

В статье анализируются принципы и признаки стиля русского конструктивизма 1920-30-х гг., выступившие ответом на социальные потрясения своего времени и предлагающие актуальный инструментарий для решения задач современного дизайна. На материале анализа архитектурных памятников Новосибирска и референсов модной индустрии XX в. исследуется потенциал конструктивистской методологии для формирования этичного, функционального и инклюзивного подхода к созданию современного повседневного костюма. Особое внимание уделяется последовательной трансформации восприятия «русского стиля» в западной культуре проектирования костюма — от ранних стилизаций в парадигме «а-ля рюс» до осмысленного заимствования структурных принципов конструктивизма в поздних коллекциях ведущих дизайнеров, а также прослеживается дальнейшее развитие этих концепций в актуальной дизайнерской практике.

Ключевые слова: стиль, «русский конструктивизм», быстрая мода, устойчивая мода, функциональный дизайн, «русский стиль», Жан-Поль Готье, антропоцентризм

Для цитирования: Юнусова А.М. Наследие русского конструктивизма для современного дизайна костюма // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 19–25.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4003

The Legacy of Russian Constructivism for the Development of Contemporary Costume Design

Anastasiya Yunusova
Master Student
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
anastasiya.yunusova.pr@yandex.ru, ORCID

Science Advisor
Evgenia Dolmatova
Head of Department
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
dep5804@yandex.ru, ORCID

Abstract

The article analyses the principles and characteristics of Russian Constructivism of the 1920s-30s, which emerged as a response to the social upheavals of its time and offers a relevant toolkit for addressing the challenges of contemporary design. Drawing on the analysis of architectural landmarks in Novosibirsk and fashion industry references from the 20th century, the study examines the potential of Constructivist methodology for developing an ethical, functional, and inclusive approach to modern everyday costume design. Particular attention is paid to the sequential transformation in the perception of the «Russian style» within Western costume design culture—from early stylizations within the «à la russe» paradigm to the meaningful adoption of Constructivist structural principles in later collections by leading designers—while also tracing the further evolution of these concepts in current design practice.

Keywords: style, «Russian Constructivism», fast fashion, sustainable fashion, functional design, «Russian style», Jean-Paul Gaultier, anthropocentrism

For citation: Yunusova A. (2025) The Legacy of Russian Constructivism for the Development of Contemporary Costume Design. *Creativity and modernity*. 30 (4). 19–25.

Введение

Современный дизайн костюма XXI в. оказался на перекрестке глобальных вызовов. С одной стороны, успешная индустриализация «быстрой моды» — благодаря ускоренным темпам предложения дизайнерских идей, оперативному промышленному воплощению сезонных трендов и эффективным маркетинговым программам — стимулирует потребительский интерес. Однако эта же система вызывает растущее беспокойство в социальной, экологической и философской парадигме глобализации моды. Параллельно наблюдается противоречивое становление теории и методологии устойчивой моды, которое не предполагает радикального отказа от смены стилей [Васильева, 2019, с. 21-35]. Таким образом, устойчивая мода представляет собой не отказ от модного принципа как такового и не тотальную трансформацию индустрии, а её стратегическое переосмысление в качестве маркетинговой модели, основанной на эмоциональном дизайне.

Устойчивая мода как «создание универсальной одежды, которая подразумевала бы стабильное существование системы «счастливый человек-костюм». Фраза «качество важнее количества» является ключевой идеей «медленной моды» [Флетчер, 2019, с. 9-17].

Эта ситуация — следствие антропоцентрической парадигмы, веками доминировавшей в западной цивилизации [Кобылянский, 2020, с. 20-45]. Сегодня она проявляется не только в гиперэксплуатации природных ресурсов, но и в культе безудержного потребления, ставя под сомнение саму возможность устойчивого развития. В дизайне костюма это выражается в кризисе смыслов, когда доминирование сиюминутных трендов приводит к утрате фундаментальных оснований потребления.

Полученные результаты и их обсуждение

В этом контексте наследие русского конструктивизма обретает новое звучание. Обращение к нему продиктовано не столько историческим интересом, сколько методологией его фундаментальных принципов: функциональности, экономии, рациональности и социальной ориентированности. Эти принципы предлагают действенный инструментарий для переосмысления роли искусства, одежды и самого понятия нового человека в эпоху цифровой трансформации и экологического кризиса, где этика потребления и осознанное проектирование становятся определяющими факторами развития дизайна.

Возникший как радикальный проект построения нового общества, конструктивизм провозгласил главенство функции над декорацией, коллективного над индивидуальным, рационального над избыточным. Эти принципы нашли свое последовательное материальное воплощение прежде всего в архитектуре (рис. 1), что наглядно демонстрируют памятники Новосибирска — города, где конструктивистская застройка сформировала уникальный и целостный архитектурный ландшафт, являющийся на сегодня одним из наиболее сохранившихся ансамблей данного стиля. На рисунке 1 представлена фотография «Дома с часами» с типичными чертами стиля конструктивизма. Его Г-образная форма и панорамные окна — не декоративный прием, а практичное решение для здоровья жителей: максимальное наполнение помещения светом через сквозное остекление лестниц. Открытость, прозрачность и коллективный дух символизировал новый общественный уклад взамен замкнутости прежнего буржуазного быта [Баландин, 1978, с. 80-82].

Рисунок 1. Фотография «Жилой дом Запсибкрайснаба» из фотоальбома «Новосибирск. 1891 - 1934». Фото И. Моторина. 1934 год. Фото: МАУК «Музей Новосибирска»
Figure 1. Photograph «Residential Building of the West Siberian Regional Supply Department» from the photo album «Novosibirsk. 1891-1934». Photo by I. Motorin. 1934. Source: MAUK «Museum of Novosibirsk»

Перенесенные в сферу костюма теоретиками и практиками русского конструктивизма фундаментальные принципы эры «сознательного строительства» трансформировались в целостную концепцию «производственного искусства». Одежда понималась и проектировалась как «прозодежда» — то есть специальная одежда, униформа для жизни и труда в

новом мире, основанная на абсолютной целесообразности кроя, использовании простых и доступных тканей (хлопок, лен) и строгом геометризме, сознательно отрицавшем буржуазную декоративность как пережиток прошлого [Степанова, 1923, с. 12-18].

Костюм конструировался по тем же инженерным законам, что и здание или промышленный механизм: карманы, швы, вытачки, застежки — каждый элемент подчинялся логике функциональности и эргономики, а не произвольному украшательству (рис. 2). Такой подход трансформировал одежду в инструмент социальной коммуникации, где визуальная ясность формы превалировала над декоративной усложненностью. Яркие, но структурно ограниченные цвета (красный, синий, белый, черный) служили не для чистой эстетизации, а для создания четких визуальных акцентов, цветового кодирования и подачи социальных сигналов, подобно тому, как цвет используется в современном промышленном или графическом дизайне для организации информации и пространств. Эта система визуальных кодов не только отражала утопические устремления эпохи, но и предвосхищала современные принципы устойчивого дизайна, ориентированного на долговечность и осмысленное потребление.

Рисунок 2. Листы альбома «Искусство в быту» 1925 год
Figure 2. Plates from the album «Art in Everyday Life», 1925

Основным способом проектирования стало выявление структуры изделия на основе графического метода формообразования. При этом конструктивисты впервые использовали методы программированного комбинаторного формообразования, что позволяло создавать разнообразные модели из ограниченного набора типовых элементов. Комбинаторика связана с формообразованием структурных форм на основе заданного количества простейших элементов. Интересным и новаторским предложен Л. Поповой принцип комбинаторики в дизайне орнамента (рис. 3), когда на одну базовую силуэтную основу накладывается различный декор [Попова, 1925, с. 30-37]. Сегодня этот способ используется как классический в методике проектирования костюма во всем мире.

Рисунок 3. Серия проектов платьев из набивной ткани. Л. Попова 1923—1924 гг.
Figure 3. Series of dress designs in printed fabric. L. Popova. 1923–1924

Именно конструктивисты открыли новый взгляд на эскиз костюма — как концентрированное выражение пластической идеи, знак новой формы. Этому соответствовала и графическая подача: упрощение, освобождение от несущественных деталей во имя большей выразительности, обострение существенных черт формы. Впоследствии такой способ работы широко распространился и среди кутюрье, когда эскиз-идея новой формы предваряет создание вещи в материале: так работали К. Диор и И. Сен-Лоран, П. Карден и Л. Ферро. Поисковый эскиз стал необходимым инструментом в работе дизайнеров-модельеров. Таким образом, русские дизайнеры-конструктивисты предложили модель интеллектуальной моды, простую универсальную систему костюма, которая способна легко преодолевать любые преобразования моды или быть нечувствительной к ним. Такой подход «интеллектуального строительства» и комбинаторики очень хорошо вписывается в парадигму устойчивой моды XXI в. и может быть вписан в сокровищницу понятия «Русский стиль».

Однако «русский стиль» на протяжении значительного исторического периода развивался исключительно в парадигме «а-ля рюс» — то есть романтизированной и зачастую поверхностной стилизации

этнического русского народного костюма. «Русские сезоны» Сергея Дягилева, ставшие подлинным культурным шоком для Европы, начала XX в., задали устойчивый тон восприятия России как страны-загадки, источника диковинной, варварской и одновременно утонченной эстетики [Васильев, 2012. с. 11–25].

Последовавшие за дягилевскими триумфами коллекции Поля Пуаре, а впоследствии и других западных кутюрье, закрепили в массовом сознании «Русский стиль» как устойчивый набор стереотипных образов: кокошники, матрешки, собольи меха, псевдонародная вышивка и мотивы, отсылающие к имперской роскоши (рис. 4). Этот феномен «а-ля рюс» сформировал экзотизированный образ России, основанный на внешней атрибутике, а не на глубоком понимании культурного контекста. Подобный подход, по сути, редуцировал богатство русской культуры до набора узнаваемых клише, удобных для коммерческого использования. Эта тенденция, несмотря на свою долгую историю, продолжилась и в более поздних, уже современных коллекциях, таких как «Русская зима» Оскара де ла Ренты 2002 г. для Balmain, или масштабная коллекция «Париж-Москва» Карла Лагерфельда для Дома Chanel 2009 г.

Рисунок 4. Кутюрная коллекции Осень 2002 для дома Balmain (автор Оскар де ла Рента) и Париж-Москва, пред-осень 2009 для дома Chanel (автор Карл Лагерфельд). Фото: VOGUE.com

Figure 4. Haute Couture collections: Fall-Winter 2002 for House of Balmain (by Oscar de la Renta) and Paris-Moscow Pre-Fall 2009 for House of Chanel (by Karl Lagerfeld). Photo: VOGUE.com

На этом этапе можно констатировать диалог исключительно клишированными атрибутами «русскости», сводимыми к образам либо лубочной народности, либо императорского великолепия.

Одной из первых, ознаменовавшей переход от декора к методологии дизайна, стала знаковая коллекция Жан-Поля Готье 1986 года, напрямую вдохновленная эстетикой и идеологией советского конструктивизма. Готье в своем подходе совершил качественный скачок: он заимствовал не готовые образы и символы, а инструменты, принципы и сам творческий метод (рисунок 5). Дизайнер принципиально отошел от традиционного понимания «русского стиля» как набора фольклорных клише, предложив вместо этого современную интерпретацию авангардной эстетики. Его интересовала не стилизация под «русское» как таковое, а работа с чистой геометрией принтов, энергией кириллической графики — где его собственная фамилия намеренно писалась как «Гольтье», — цветовыми контрастами, характерными для плакатов Родченко, и конструктивным, почти архитектурным кроем. Такой подход позволил Готье создать универсальный визуальный язык, понятный международной аудитории и свободный от национальных стереотипов.

Рисунок 5. Кутюрная коллекции Осень 2002 для дома Balmain (автор Оскар де ла Рента) и Париж-Москва, пред-осень 2009 для дома Chanel (автор Карл Лагерфельд). Фото: VOGUE.com

Figure 5. Haute Couture collections: Fall-Winter 2002 for House of Balmain (by Oscar de la Renta) and Paris-Moscow Pre-Fall 2009 for House of Chanel (by Karl Lagerfeld). Photo: VOGUE.com

Дизайнер, по его собственным словам, «проглотив» книгу о советском авангарде, воспринял костюм не как украшение тела, а как пространственную конструкцию, инженерный проект. Его коллекция стала не стилизацией, а глубокой интеллектуальной интерпретацией идейной платформы конструктивизма, что ознаменовало новый, более зрелый и содержательный этап в восприятии русского художественного наследия на Западе. В своих интервью Готье неоднократно подчеркивал, что его интересовала именно «графика», «цветовая гамма» и структурность конструктивизма [Федина, 2019], что прямо указывает на осмысленное заимствование именно визуального языка и методологии, а не поверхностных клише. Этот пример принципиально иного подхода можно рассматривать как прямую предтечу современного запроса на осознанность, содержательность и интеллектуальную обоснованность в дизайне. Методология конструктивизма, возникшая столетие назад как ответ на вызовы эпохи модернизма и социальных трансформаций, оказывается сегодня поразительно подходящей и предлагает структурные решения для проблем XXI века, стоящих перед дизайном и обществом в целом.

Выводы

Базовые принципы конструктивизма — долговечность, модульность, трансформируемость и функциональность костюма — напрямую и системно противостоят логике одноразового потребления, на которой выстроена вся индустрия быстрой моды. Рациональный, безотходный крой, минимизация производственных операций и использование простых, качественных материалов в совокупности способны радикально сократить экологический след индустрии «быстрой моды». Конструктивистский подход, изначально ориентированный на создание вещей-инструментов, предлагает действенную модель «устойчивой моды» и ответственного потребления, где подлинная ценность вещи определяется ее утилитарной функцией и способностью интегрироваться в долгосрочную жизненную систему владельца, а не следованием мимолетному тренду. Основополагающие идеи конструктивизма — радикальная функциональность, этика осознанного потребления, социальная ориентированность, демократизм и ясность визуального языка — оказываются структурно созвучны ключевым поискам новой парадигмы в дизайне костюма и открывают возможность для нового прочтения «русского стиля».

Список литературы

1. Баландин С.Н. Новосибирск: история градостроительства 1893–1945 гг. / С.Н. Баландин. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1978. 135 с.
2. Васильев А. История моды: Костюмы «Русских сезонов» Сергея Дягилева: Вып. 2 / А. Васильев. Москва: Этерна, 2012. 64 с.: ил.
3. Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости / Е. Васильева // Теория моды: тело, одежда, культура. 2019. № 52. С. 21-35.
4. Кобылянский В.А. Философия экологического кризиса / В.А. Кобылянский. Москва: Издательство Московского университета, 2020. 215 с.

5. Попова Л.С. Конструктивизм в моде: от утопии к практике / Л.С. Попова // Авангард и современность. 1925. № 2. С. 30–37.
6. Степанова В.Ф. Производственный костюм и его роль в конструктивизме / В. Ф. Степанова // Искусство революции. 1923. № 4. С. 12–18.
7. Флетчер К. Медленная мода: изменить систему / К. Флетчер // Теория моды: тело, одежда, культура. 2019. № 52. С. 9–17.

Список источников

1. Федина, А. Жан-Поль Готье — главный «анфан террибль» мира моды / А. Федина // Vogue [сайт]. 2019. 21 декабря. URL: https://www.vogue.ru/fashion/zhan-pol-gote-glavnyj-anfan-terribl-mira-mody (дата обращения: 20.12.2024).

References

1. Balandin S. Novosibirsk: History of Urban Development 1893–1945, Novosibirsk, West Siberian Book Publishing House, 1978.
2. Vasiliev A. History of Fashion: Costumes from Sergei Diaghilev's "Russian Seasons": Issue 2, Moscow, Eterna, 2012.
3. Vasilyeva E. Fashion Strategy: The Phenomenon of the New and the Principle of Sustainability, Fashion Theory: Body, Clothing, Culture, 2019, No. 52.
4. Kobylyansky V. Philosophy of the Environmental Crisis, Moscow, Moscow University Publishing House, 2020.
5. Popova L. Constructivism in Fashion: From Utopia to Practice, Avant-garde and Modernity. 1925, No. 2.
6. Stepanova V. Industrial Costume and Its Role in Constructivism, Art of the Revolution, 1923, No. 4.
7. Fletcher K. Slow Fashion: Change the System, Fashion Theory: Body, Clothing, Culture, 2019, No, 52.

Материал передан в редакцию 21.10.2025.

Искусствоведение | Art Studies

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4004

Иерархическая система и её декоративное воплощение в интерьерном текстиле пекинских дворцов эпох Мин и Цин

Ло Дань
Аспирант
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
93luodan@gmail.com, ORCID

Научный руководитель
Ирина Шавшина
Заведующая кафедрой
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
i.shavshina@nsuada.ru, ORCID

Аннотация

В данной статье рассматривается иерархическая система и декоративное искусство, воплощенные в текстильных изделиях императорского двора Пекина в эпоху династий Мин и Цин. На основе анализа исторических документов, сохранившихся артефактов и соответствующих исследований в статье раскрывается, как текстильные изделия двора отражали жесткий иерархический порядок «различия между высоким и низким, богатым и бедным» через свои материалы, мастерство изготовления, цвета, узоры и назначение. Одновременно с этим, с точки зрения истории искусства, в статье рассматриваются декоративные характеристики текстиля придворных дворов династий Мин и Цин. Анализируя основополагающие принципы иерархической системы, нормы использования текстиля среди различных социальных групп, сходства и различия между различными сортами текстиля, а также такие аспекты, как дизайн узоров и цветовая гамма, автор раскрывает уникальные качества этих тканей с точки зрения формы, функции и культурного значения. Исследования показывают, что придворные ткани династий Мин и Цин служили не только утилитарными предметами или декоративными элементами, но и носителями символов власти и ритуальных протоколов. Их иерархические правила и художественное выражение полностью отражали отличительные черты и эстетические предпочтения придворной культуры, а также глубоко отражали современные социальные структуры и культурные ценности. Изучение этих тканей позволяет глубже понять сложность и разнообразие древнекитайского общества. Это исследование имеет значительную справочную ценность для понимания церемониальных систем, материальной культуры и декоративно-прикладного искусства императорских дворов династий Мин и Цин.

Ключевые слова: династии Мин и Цин; императорский двор Пекина; текстиль для интерьера; иерархия; декоративное искусство; различия и сходства между рангами; правила использования; дизайн узоров; эксклюзивные цвета

Для цитирования: Ло Дань. Иерархическая система и её декоративное воплощение в интерьерном текстиле пекинских дворцов эпох Мин и Цин // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 26–31.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4004

The Hierarchical System and Its Decorative Embodiment in the Interior Textiles of Beijing Palaces of the Ming and Qing Eras

Luo Dan
Postgraduate
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
93luodan@gmail.com, ORCID

Science Advisor
Irina Shavshina
Head of Department
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
i.shavshina@nsuada.ru, ORCID

Abstract

This paper explores the hierarchy and decorative art of Ming and Qing dynasty Beijing court textiles. Through analysis and discussion of historical documents, physical remains, and related research, this paper reveals how court textiles reflected the strict hierarchy of "high and low, rich and poor" through materials, craftsmanship, colors, patterns, and occasions of use. Furthermore, this paper examines the decorative artistic characteristics of Ming and Qing court textiles from an artistic perspective. By analyzing the structural foundations of the hierarchy, the textile usage norms of different social groups, the similarities and differences between textiles of different classes, and the pattern design and color matching, this paper reveals the unique form, function, and cultural connotations of these textiles. This research demonstrates that Ming and Qing court textiles were not only practical objects and decorative elements but also carriers of power and ritual. Their hierarchical norms and artistic expressions fully reflect the characteristics and aesthetic orientations of Ming and Qing court culture, and profoundly reflect the social structure and cultural values of the time. The study of these textiles provides a deeper understanding of the complexity and diversity of ancient Chinese society. This research provides valuable insights into the ritual system, material culture, and decorative art of the Ming and Qing courts.

Keywords: Ming and Qing dynasties; Beijing Imperial Court; interior textiles; hierarchy; decorative arts; differences and similarities between ranks; rules of use; pattern design; exclusive colors

For citation: Dan L. (2025) The Hierarchical System and Its Decorative Embodiment in the Interior Textiles of Beijing Palaces of the Ming and Qing Eras. *Creativity and modernity*. 30 (4). 26–31.

Введение

Династии Мин и Цин представляли собой переломные феодальные эпохи в истории Китая, а Пекин служил столицей — не только центром политической власти, но и центром культуры и искусства. Дворцовые ткани, незаменимые в повседневной жизни императора, не только олицетворяли королевское богатство и престиж, но и глубоко отражали иерархическую структуру и эстетические устремления эпохи. Эти ткани выходили за рамки простого практического украшения и становились носителями культуры и искусства, свидетельствуя о великолепии и процветании династий Мин и Цин [Чэнь Фан, 2005, с. 78–82].

Полученные результаты и их обсуждение

Основы иерархической системы: ритуалы, ремесленное мастерство и императорская власть.

Иерархическая система, регулировавшая производство текстиля при императорских дворах династий Мин и Цин, была основана на традиционном китайском ритуальном мышлении, в центре которого лежал принцип «упорядоченного различия между вышестоящими и нижестоящими, дворянами и простолюдинами». Как говорится в «Книге обрядов»: «Ритуал — это порядок неба и земли». В императорском пространстве текстиль служил наиболее осязаемым декоративным элементом, становясь материальным воплощением «ритуала» [Ван Говэй, 1985, с. 156–160].

Династия Цин учредила Императорский домашний департамент, курировавший такие учреждения, как Бюро ткачества и крашения и Управление общего снабжения, которые были специально уполномочены закупать, производить и распределять придворные текстильные изделия. На региональном уровне были созданы «Три ткацкие фабрики Цзяннань» (Цзяньнин, Сучжоу, Ханчжоу) для производства высококачественных шелковых тканей исключительно для императорского двора. Эти изделия поставлялись непосредственно при дворце, а их распространение среди простого населения было строго запрещено. Все текстильные изделия проходили четырехэтапный процесс — «разработка узора, проверка узора, ткачество и проверка» — для обеспечения соответствия иерархическим стандартам [Чжан Гоцин, 2012, с. 112–118].

Система «девяти рангов и восемнадцати степеней» аналогичным образом отражалась в текстильных изделиях. Это проявлялось в первую очередь в иерархических различиях между чиновниками и соответствующими должностями в императорском гареме. В императорском гареме ранги снижались от императрицы до императорской супруги, супруги, наложницы, благородной супруги, благородной дамы, служанки и фрейлины, причем каждый уровень строго разграничивался по использованию текстиля. Императорские принцы, принцессы, принцы крови и герцоги также получали текстиль разных спецификаций в соответствии со своими дворянскими титулами [Ли Сяодун, 2010, с. 203–207].

Кроме того, мастерство изготовления и стоимость текстильных изделий были строго стратифицированы. Для изготовления высококачественных тканей преимущественно использовались трудоемкие техники, такие как кеси (вышивка шелковыми нитками), чжуанхуа (аппликация), чжи цзинь (ткачество золотыми нитками) и пань цзинь сю (вышивка золотыми нитками), причем для изготовления императорской одежды часто требовались месяцы или даже годы [Чжао Фэн, 2008, с. 89–94]. Напротив, для изготовления текстильных изделий более низкого качества использовались в основном более простые методы, такие как пин сю (плоская вышивка), цзичжи (машинное ткачество) и су рань (однотонное окрашивание), что отражало их более низкую стоимость и менее сложное производство.

Правила использования текстиля среди различных социальных классов.

Использование придворного текстиля строго соответствовало иерархическим различиям, образуя пирамидальную систему, простирающуюся от императора и императрицы до придворных слуг (табл. 1).

Таблица 1. Характеристики придворного текстиля в династиях Мин и Цин
Table 1. Characteristics of court textiles in the Ming and Qing dynasties

Императорские титулы	Доступные материалы	Доступные мотивы	Доступные цвета	Примеры текстильных изделий
Император	Брокат Кеси, атлас с золотой вышивкой	Пятикогтевой дракон, Двенадцать символов, Жемчужина, украшенная пламенем	Ярко-желтый, насыщенный желтый, насыщенный красный	Шторы с узором дракона из кеси, золотые шторы с узором облаков
Императрица	Атлас с вышивкой, брокат с изображением феникса, шелк с вышивкой	Двойные фениксы, обращенные к солнцу, феникс среди пионов, цветы лотоса	Золотисто-желтый, абрикосовый желтый, насыщенный красный	Шторы с вышитым узором феникса, подушки с вышитым фениксом
Императорская супруга/супруга	Брокатный атлас, креп, однотонный шелк	Мотив четырехкогтевого змея, облачные журавли, цветы лотоса, лотос в виде завитка	Розовый, розовый цвет корня лотоса, цвет осеннего аромата	Ковры с узором питона, шторы с узором лотоса
Наложница/наложница-супруга	Креп, шелк, марля	Цветочные мотивы, бабочки, мотив восьми сокровищ	Розовый цвет цветов персика, зеленый цвет озера, белый цвет луны	Шторы с узором цветов и птиц, однотонные подушки
Императорский принц/принц	Брокатный атлас, шелк с вышивкой	Цилин, львы, летучие мыши, восемь бессмертных в скрытой форме	Лазурный синий, королевский синий, цвет осеннего аромата	Подушки с изображением килинь, шторы на синем фоне
Принцесса/принцесса-супруга	Креп, шелк с вышивкой	Цветочные мотивы, бабочки, благоприятные символы	Розовый, розовый цвет корня лотоса	Парабельные ширмы с цветочным и птичьим узором, вышитые занавески для кровати.
Придворный слуга/евнух	Хлопковая ткань, льняная ткань, однотонный шелк	Геометрические узоры, меандры, свастики или гладкие поверхности	Сине-серый, темно-синий, коричневый	Однотонные занавески, подушки из грубой ткани.

Анализ общих черт и различий между текстильными изделиями разных рангов

Несмотря на четкую иерархическую классификацию, придворные текстильные изделия имеют общие черты в функциональности, базовом мастерстве изготовления и культурной символике, при этом демонстрируя заметные различия в узорах, цветах и материалах.

Общие черты. Независимо от ранга, текстильные изделия выполняли четыре основные функции: улучшали эстетику, регулировали климат, разграничивали пространства и обозначали статус. Все они использовали шелк, хлопок или шерсть в качестве сырья, применяя основные техники, такие как ткачество, вышивка и окрашивание, и различались только степенью изысканности [Чжэн Янь, 2015, с. 134-139]. Они также имели общий культурный символизм. Повсеместно использовались благоприятные мотивы, такие как иероглифы «удача» (福), «долголетие» (寿) и «двойное счастье» (囍), а также летучие мыши (омофоны с «удачей») и цветы лотоса (символизирующие «чистоту»), отражающие общее стремление к счастью и благоприятным предзнаменованиям [Хуан Нэнфу, 2003, с. 167–171]. Пространственное расположение следовал о последовательной логике: текстиль самого высокого качества украшал главный зал, занимаемый высокопоставленными лицами, а текстиль более низкого качества украшал боковые залы или служебные помещения.

Отличительные особенности. Во-первых, текстильные узоры составляют основу императорского декоративного искусства, отличаясь обширными темами с глубоким символизмом. Они включают в себя традиционные благоприятные мотивы наряду с ассимилированными элементами иностранной культуры, создавая уникальную «императорскую систему узоров», регулируемую строгими иерархическими запретами [Чжу Циин, 1998, с. 221–225].

Одновременно, во времена династий Мин и Цин, расширение Шелкового пути и морской торговли способствовало включению декоративных мотивов из Персии, Индии и Европы. Примерами могут служить геометрические узоры арабески и пейзажи, выполненные с использованием западных техник перспективы, которые появлялись на некоторых ширмах и гобеленах, отражая открытость и инклюзивность придворного искусства [У Цзиму, 2006, с. 188–192].

Во-вторых, цвета подлежали исключительным правам и ограничениям. В текстиле двора династий Мин и Цин цвет служил не только эстетическим выражением, но и символической системой, обозначающей власть и статус. Цветовые комбинации подчинялись строгим ритуальным правилам, образуя иерархическую цветовую систему, в которой ярко-желтый цвет занимал высшее положение, за ним следовал малиновый, затем сине-зеленый как второстепенный, а однотонные цвета занимали самое низкое положение [Лю Чжиюань, 2017, с. 55–60].

Еще одно отличие заключалось в различии материалов и мастерства. В императорских тканях для императора и императрицы преимущественно использовались кеси (вышивка шелковыми нитями), чжуанхуа (аппликация) и чжи цзинь (ткачество золотыми нитями), что влекло за собой огромные затраты — один кеси-балдахин мог стоить до тысячи таэлей золота. Одежда наложниц в основном украшалась вышивкой Сучжоу или Пекина, отличавшейся сложным мастерством, но меньшим масштабом. Ткани для дворцовой прислуги часто были машинного или ручного производства, без сложных украшений, а иногда даже однотонные и без украшений [Сунь Цзи, 2014, с. 301–306; Шэнь Цунвэнь, 2005, с. 412–418].

Жаккардовые ткацкие станки были широко распространены еще во времена династии Мин, однако высококачественные ткани для императорского двора по-прежнему в основном ткались вручную. Механическое жаккардовое ткачество в основном использовалось для изготовления одежды, которую носили придворные низшего ранга. Согласно записям из архивов Департамента внутренних доходов дворца Цин, производство одной только «вышитой парчи» требовало четырех отдельных процедур: «разработка узора — проверка узора — отправка на ткачество — проверка товара» — все для обеспечения соответствия императорским спецификациям [Дворцовый музей, 2005, с. 45–49].

Наконец, их использование регулировалось пространственными различиями. В императорских резиденциях, таких как Зал высшей гармонии и Дворец небесной чистоты, использовались ткани высшего качества, украшенные мотивами дракона и феникса. В шести восточных и шести западных дворцах, где проживали наложницы, текстиль классифицировался в соответствии с рангом: в резиденциях императорских наложниц могли быть ковры с узором питона, а в покоях наложниц более низкого ранга использовались однотонные занавески. В резиденциях императорских принцев и внуков, в покоях А'ге и принцесс, использовались ткани, по качеству приближавшиеся к тканям, предназначенным для императорских наложниц, хотя мотивы дракона и феникса были строго запрещены. Наиболее низким уровнем оставались служебные помещения и комнаты евнухов, обставленные исключительно занавесками из грубой ткани и однотонными подушками, лишенными любой вышивки или золотой нити.

Выводы

Иерархическая система, регулирующая текстильное убранство императорских дворцов династий Мин и Цин, представляла собой высоко институционализированное, визуальное выражение власти. Благодаря разграничению материалов по стоимости, иерархии узоров по статусу, табу на цвета и сложности мастерства, она преобразовывала абстрактный иерархический порядок в осязаемое, воспринимаемое материальное существование [Ван Яжун, 2010, с. 177–182]. Иерархическая система и декоративное искусство тканей императорского двора Пекина в эпоху династий Мин и Цин не только отражали современные представления о социальном положении и эстетических устремлениях, но и демонстрировали необычайное мастерство древних китайских ткачей. Эти ткани служили не только утилитарными украшениями, но и носителями культуры и искусства, свидетельствуя о великолепии и процветании эпох Мин и Цин. Изучая эти ткани, мы получаем более глубокое понимание различных аспектов древнекитайского общества и ценим его уникальное очарование [Ли Бинь, 2019, с. 45–58].

Таким образом, исследования текстиля пекинского двора династий Мин и Цин предлагают ценную перспективу, позволяющую нам лучше понять и оценить материальную культуру и духовный этос этого исторического периода. Будущие исследования могут более глубоко изучить эволюцию этих тканей в разных регионах и эпохах, а также их роль в глобальном культурном обмене.

Список литературы

1. Ван Говэй. Записки о ледяных горах Тяньшуй [М]. Пекин: Издательство «Чжунхуа Бук Компани», 1985. С. 156–160.
2. Ван Яжун. Искусство китайского шелка [М]. Пекин: Издательство иностранных языков, 2010. С. 177–182.
3. Дворцовый музей. Сборник архивов Бюро производства Императорского двора [Z]. Пекин: Народное издательство, 2005, т. 8. С. 45–49.
4. Жу Циин. Избранные архивы внутреннего дохода дворца Цин [М]. Пекин: Издательство «Чжунхуа Бук Компани», 1998. С. 221–225.
5. Ли Бинь. Исследование иерархии придворных тканей в династиях Мин и Цин [Ж] // Журнал Дворцового музея, 2019(3). С. 45–58.
6. Ли Сяодун. История китайского шелка [М]. Шанхай: Shanghai People's Publishing House, 2010. С. 203–207.
7. Лю Чжиюань. Исследование вышитых знаков на официальных одеждах династий Мин и Цин [М]. Пекин: Издательство Дворцового музея, 2017. С. 55–60.
8. Сунь Цзи. Материальная культура древнего Китая [М]. Пекин: Издательство «Чжунхуа Бук Компани», 2014. С. 301–306.
9. У Цзиму. Мечта династии Лян [М]. Пекин: Издательство «Чжунхуа Бук Компани», 2006. С. 188–192.
10. Хуан Нэнфу. Китайская одежда на протяжении веков [М]. Пекин: Китайское издательство путешествий и туризма, 2003. С. 167–171.
11. Чжао Фэн. Исследование древних китайских текстильных изделий [М]. Пекин: Science Press, 2008. С. 89–94.
12. Чжан Гоцин. Исследование производства текстиля при дворе династий Мин и Цин [М]. Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2012. С. 112–118.
13. Чжэн Янь. Искусство двора династий Мин и Цин [М]. Пекин: Китайское издательство социальных наук, 2015. С. 134–139.
14. Чэнь Фан. Исследование придворной одежды династий Мин и Цин [М]. Пекин: Издательство культурных реликвий, 2005. С. 78–82.
15. Шэнь Цунвэнь. Исследование древних китайских костюмов [М]. Шанхай: Издательство «Шанхайский книжный магазин», 2005. С. 412-418.

References

1. Chen Fang. Research on Ming and Qing Dynasty Official Attire [M], Beijing, Cultural Relics Press, 2005.
2. Huang Nengfu. Chinese Costumes Through the Ages [M], Beijing, China Travel & Tourism Press, 2003.
3. Li Bin. Research on the Hierarchy System of Court Textiles in the Ming and Qing Dynasties [J], Journal of the Palace Museum, 2019 (3).
4. Li Xiaodong. History of Chinese Silk [M], Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 2010.
5. Liu Zhiyuan. Research on Embroidered Badges of Ming and Qing Official Attire [M], Beijing, Palace Museum Press, 2017.
6. Palace Museum. Comprehensive Archives of the Imperial Household Department's Workshop Bureau [Z], Beijing, People's Publishing House, 2005, Vol. 8.
7. Shen Congwen. Research on Ancient Chinese Clothing [M], Shanghai, Shanghai Bookstore Publishing House, 2005.
8. Sun Ji. Material Culture in Ancient China [M], Beijing, Zhonghua Book Company, 2014.
9. Wang Guowei. Records of the Ice Mountains of Tianshui [M], Beijing, Zhonghua Book Company, 1985.
10. Wang Yarong. The Art of Chinese Silk [M], Beijing, Foreign Languages Press, 2010.
11. Wu Zimu. Dream of the Red Chamber [M], Beijing, Zhonghua Book Company, 2006.
12. Zhang Guoqing. Research on Ming and Qing Court Textile Production [M], Nanjing, Nanjing University Press, 2012.
13. Zhao Feng. Research on Ancient Chinese Textiles [M], Beijing, Science Press, 2008.
14. Zheng Yan. Ming and Qing Court Art [M], Beijing, China Social Sciences Press, 2015.
15. Zhu Qiyin. Selected Archives of the Qing Palace Internal Revenue Department [M], Beijing, Zhonghua Book Company, 1998.

Материал передан в редакцию 16.10.2025.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4005

Трансформация коммуникационных подходов в панк-зинах 1970-х – 2020-х гг.

Владислава Вальтер
Студент
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
mr.loony.02@bk.ru, ORCID

Михаил Нечаев
Заведующий кафедрой
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова
nemix@rambler.ru, ORCID

Аннотация

Статья представляет собой исследование маргинальных визуальных практик на примере графического дизайна панк-зинов, которые долгое время оставались вне фокуса академического внимания. Целью работы является попытка сделать анализ эволюции эстетики и идеологии панк-зинов, начиная с их зарождения в 1970-х годах. В статье рассматривается генезис панк-культуры как ответ на социальный застой и коммерциализацию музыки, а также основополагающая роль принципа DIY («сделай сам») в формировании уникального визуального языка. Анализируются работы ключевых фигур, таких как Джейми Рид и Нэвилл Броуди, и характерные приемы: коллаж, пастиш, нетривиальная типографика. Основной вывод исследования заключается в том, что произошла фундаментальная трансформация зинов: от первоначальной текстоцентричной формы, где визуал был вторичен, к современной, где доминирует агрессивный визуальный образ. Эта эволюция объясняется адаптацией субкультуры к «клиповому сознанию» современного общества, в котором визуальный контент усваивается эффективнее текстового.

Ключевые слова: панк-зин, графический дизайн, DIY, андеграунд, контркультура, Джейми Рид, Нэвилл Броуди, визуальная коммуникация, клиповое сознание, эволюция медиа

Для цитирования: Вальтер В.С., Нечаев М.Г. Трансформация коммуникационных подходов в панк-зинах 1970-х – 2020-х гг. // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 32–40.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4005

The Transformation of Communication Approaches in Punk Zines, 1970s–2020s

Vladislava Valter
Student
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
mr.loony.02@bk.ru, ORCID

Mikhail Nechaev
Head of the Department
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
nemix@rambler.ru, ORCID

Abstract

This article presents a study of marginal visual practices through the example of punk zine graphic design, a field that has long remained outside the focus of academic attention. The aim of this work is a comprehensive analysis of the evolution of the aesthetics and ideology of punk zines, beginning with their origins in the 1970s. The article examines the genesis of punk culture as a response to social stagnation and the commercialization of music, as well as the fundamental role of the DIY ("do it yourself") principle in shaping a unique visual language. The works of key figures such as Jamie Reid and Neville Brody are analyzed, along with characteristic techniques: collage, pastiche, and non-trivial typography. The main conclusion of the research is that a fundamental transformation of zines has occurred: from an initial text-centric form, where visuals were secondary, to a contemporary form dominated by an aggressive visual image. This evolution is explained by the subculture's adaptation to the "clip consciousness" of modern society, in which visual content is assimilated more effectively than text.

Keywords: punk zine, graphic design, DIY, underground, counterculture, Jamie Reid, Neville Brody, visual communication, clip consciousness, media evolution

For citation: Valter V., Nechaev M. (2025) The Transformation of Communication Approaches in Punk Zines, 1970s–2020s. *Creativity and modernity*. 30 (4). 32–40.

Введение

Предметное поле исследований в области графического дизайна длительное время было преимущественно ограничено рассмотрением канонических, коммерчески апробированных и соответствующих запросам стилистических направлений. Такой подход приводил к систематическому исключению из академического анализа маргинализированных, андеграундных и непрофессиональных визуальных практик, невзирая на их существенное особенное воздействие на современную культурную среду [Notes from underground, 2025].

Влияние панк-эстетики на траекторию развития графического дизайна является фундаментальным. Данная культура бунта стала референтной для множества дизайнеров. Важность ее изучения продиктована актуальностью для текущих культурных процессов. Понимание генезиса «языка протеста» и форм визуальной самоидентификации является необходимым условием для адекватного анализа коммуникационных стратегий современных активистских групп (экологических, антифасишистских и т. д.). Однако ключевой нерешенной проблемой остается архивация этого наследия и обеспечение преемственности его канонов и замыслов, в то время как сама культура аутентичного зина стоит перед риском полной утраты.

Целью этой работы стал комплексный анализ эстетики, приемов и идеологии графического дизайна панк-зинов, прослеживание их эволюции с момента возникновения в 1970-х годах до наших дней и оценка их влияния на дизайн для массового потребления и визуальную культуру.

Результаты настоящего исследования обладают значительной эвристической ценностью для теоретического поля дизайна. Они предоставляют необходимый эмпирический и аналитический материал для деконструкции и последующего расширения устоявшегося канона. Работа способствует теоретической рефлексии относительно альтернативных, неинституциональных траекторий развития визуальной коммуникации.

Одновременно с этим, исследование представляет несомненный практический интерес для современных дизайнеров. Оно может функционировать как источник инспирации, демонстрируя нетривиальные композиционные и типографические решения. Однако его главная практическая ценность заключается в осмыслении DIY-эстетики не как набора стилистических приемов, а как мощного концептуального инструментария. Этот инструментарий позволяет создавать аутентичные, нонконформистские и идеологически насыщенные визуальные сообщения, что является актуальной задачей в контексте унификации и коммерциализации современной дизайн-среды.

Для достижения поставленной цели исследование выстраивается как последовательный анализ, начинающийся с погружения в социокультурный генезис феномена. Первостепенной задачей становится изучение истории возникновения панк-субкультуры и анализ того, каким образом ее идеологические доминанты оказали формирующее влияние на художественные практики внутри сообщества единомышленников.

После определения этого идеологического фундамента, фокус исследования смещается на конкретные визуальные манифестации. На этом этапе происходит выявление и последующая классификация ключевых графических приемов, характерных для ранних панк-зинов. Такие техники, как коллаж, агрессивное фотокопирование, трафаретная печать и экспрессивная рукописная типографика, рассматриваются не просто как стилистический выбор, а как прямое следствие и материальное воплощение идеологии DIY (сделай сам).

Опираясь на этот технический и идеологический анализ, работа переходит к оценке более широкого импакта. Используя материалы первых аутентичных зинов, прослеживается непосредственное влияние панк-эстетики на каноны и практики мейнстримного графического дизайна.

В заключительной части исследование приобретает диахронический характер. Анализируется фундаментальная трансформация языка зинов в современную цифровую эпоху. Рассматривается миграция этого феномена с традиционных бумажных носителей на цифровые платформы — от PDF-форматов до специализированных онлайн-ресурсов и социальных сетей — с целью понять, как изменились и адаптировались его коммуникационные приемы в новой медиасреде.

В этой связи, исследование представляет собой не просто дескрипцию панк-эстетики, но диахронический анализ жизнеспособной традиции визуального нонконформизма. В работе артикулируется перманентная значимость данного культурного феномена, демонстрируется его непрерывность во времени. Исследование показывает, что этот дискурс протеста сохраняет свою действенность, лишь трансформируя свои технические и медийные средства: от тактильных практик ксерокопирования 1970-х годов до нематериальных цифровых интерфейсов современности.

Материалы и методы.

Основу данного исследования составляет комплексный междисциплинарный подход, находящийся на стыке истории и теории графического дизайна, искусствоведения, культурологии и медиафилософии. В работе использовалась совокупность общенаучных и специальных методов для достижения поставленной цели. Эмпирической базой исследования послужил репрезентативный материал визуальных и текстовых артефактов, относящихся к панк-субкультуре и зин-культуре в срезе (1970-е — 2020-е гг.).

Методология анализа выстраивалась последовательно. На первом этапе применялся историко-генетический метод для изучения социокультурных предпосылок возникновения панк-культуры и ее идеологического ядра (DIY, нигилизм, протест).

На втором этапе использовался формально-стилистический и иконографический анализ эмпирического материала. Была проведена идентификация и классификация повторяющихся графических приемов (коллаж, бриколаж, пастиш, вернакулярная типографика, артефакты репрографии). Семиотический метод применялся для выявления связи между идеологией DIY и выбранными визуальными решениями.

На третьем этапе был применен сравнительно-исторический метод для прослеживания диахронической эволюции зинов. Сопоставлялись текстоцентричные аналоговые издания 1970-х и визуально-ориентированные цифровые формы 2020-х. Данный метод позволил выявить корреляцию между этой трансформацией и изменением когнитивных паттернов в обществе (феномен «клипового сознания»), что и составило ядро исследования.

Результаты

Генезис панк-субкультуры, манифестировавшей себя в середине 1970-х годов, следует рассматривать как радикальную контркультурную реакцию на кумулятивный эффект социокультурного стазиса и экономического кризиса. Период, характеризуемый высоким уровнем безработицы и ощущением экзистенциального вакуума среди молодого поколения, совпал с доминированием на музыкальной сцене высокопрофессиональных, коммерциализированных и герметичных форм, таких как прогрессив-рок и диско. Этот контекст создал подходящую почву для артикуляции протеста.

Панк возник как идеология и эстетика тотального разрыва с истеблишментом, «сбрасывание с корабля современности» всего, что воспринималось как лицемерное, излишне сложное и авторитарное. В качестве музыкального катализатора выступила эстетика сырого звучания гаражного рока 1960-х. Этот импульс, пройдя через редукционистский фильтр нью-йоркской андеграундной сцены (представленной группами TheRamones, Television), достиг своей кульминации в Великобритании с появлением Sex-Pistols. Их провокативная сценическая репрезентация и нигилистический звуковой ландшафт артикулировали идеологическое ядро панка: тотальный протест против существующей социально-политической системы, инкапсулированный в формуле «NoFuture».

Эта идеология консолидировалась вокруг триады фундаментальных принципов: нигилизма, протеста и, что наиболее важно для дизайна, принципа DIY (DoItYourself — «сделай сам»). Квинтэссенцией философии DIY, постулирующей приоритет непосредственного творческого акта над технической компетенцией, стал лозунг: «Вот аккорд, вот другой, вот третий. Атеперьсоберигруппу!» («This is a chord, this is another, this is a third. Nowform a band!»). Идеологическая парадигма DIY послужила концептуальной основой для формирования аутентичной визуальной идиомы, которая впоследствии получила глубокую концептуальную переработку в творчестве ряда ключевых дизайнеров. Джейми Рид, ответственный за визуальный стиль SexPistols, артикулировал панк-эстетику посредством провокативных коллажных техник, апроприируя типографику из газетных заголовков и используя метод «вымогательского письма» (ransomnote) с деконструированными литерами.

В пост-панковскую эпоху Нэвилл Броуди транслировал эту протестную энергию в поле типографического эксперимента. В своих работах для журнала The Face и лейбла Fetish Records он разработал гарнитуры, обладающие бруталистской, индустриальной эстетикой, которая интенционально деконструировалась и позиционировалась как анти-гламурная.

В американском контексте Арт Шпигельман, в частности, через свой комикс Arcade и другие ранние работы, интегрировал панк-сознание в дискурс андеграундной графики. Синтезируя гротеск, острую сатиру и вернакулярную, нарочито небреж-

ную графическую манеру, он оказал фундаментальное воздействие на последующее развитие визуальной культуры андеграунда.

Несмотря на то, что вышеупомянутые фигуры институционализировали и ввели панк-эстетику в более широкий культурный оборот, ее генезис неразрывно связан с конкретной издательской практикой. Фундамент этого визуального языка был заложен не в дизайн-студиях, а на страницах зинов.

Зин (zine) дефинируется как малоформатное, авторское издание, характеризующееся, как правило, ручными методами репрографии и сборки. Его ключевыми атрибутами являются малотиражность и использование неофициальных каналов дистрибуции (фестивали, книжные магазины, прямой обмен). Принципиально то, что автор сохраняет полный креативный контроль над всеми аспектами производства: от контента и нарратива до макетирования и визуального ряда.

Визуальный лексикон панка интенционально конституировался в оппозиции к рафинированному, коммерчески выверенному дизайну, ассоциируемому с доминирующей культурной системой. Этому противопоставлялась экспрессивная «эстетика крика», чей графический арсенал базировался на коллажных техниках (апроприация и деконструкция медийных образов), агрессивной вернакулярной типографике (рукописных шрифтах), намеренно «грязной» композиции и эстетизации артефактов ксерокопирования (шумы, смазы, высокий контраст). Важно подчеркнуть, что эта кажущаяся хаотичность верстки являлась не следствием отсутствия профессиональных компетенций, а осознанным манифестом. Каждый материальный артефакт зина — его рваная страница, смазанная краска — функционировал как тактильное доказательство протеста, ценность которого заключалась в оперативности создания и тотальной доступности. В этом и проявляется квинтэссенция панк-эстетики: ее доступная реализация — возможность быть созданной любым актором, в любых условиях, немедленно. Парадигматическим примером такой визуальной стратегии является оформление альбома NeverMindtheBollocks, Here'stheSexPistols (1977), выполненное Джейми Ридом (рис. 1).

Данная работа с кричащими кислотными цветами, вырезанными заголовками в стиле «ransomnote» (т.е. из писем с угрозами) и провокационным названием стала иконой визуального панка.

Рисунок 1. Обложка музыкального альбома Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols 1977 г.
Figure 1. Cover of the music album Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols, 1977

Фундаментальным аспектом панк-идентичности является интенциональная трансгрессия (сознательное нарушение) установленных норм, как социальных, так и эстетических. В контексте графического дизайна это транслируется в сознательный отход от академических принципов композиции, таких как баланс, сетка и удобочитаемость, в пользу визуальной перенасыщенности, какофонии и нарочитой небрежности. Этот антиэстетический подход, приравнивающий аутентичность к экспрессивному «шуму», находит свое отражение в известной оценке, данной Джоном Хольмстромом альбому Лу Рида «MetalMachineMusic». Он идентифицировал эту работу как парадигматическое (образцовое) произведение панк-рока именно в силу ее «ужасающего» и «кошмарного шума», что подчеркивает приоритет сырой, нефильтрованной экспрессии над любым техническим или гармоническим совершенством.

Ярким артефактом, материализующим эти принципы, является первый британский зин«Sniffin' Glue», инициированный Марком Перри в 1976 году. Его производственный цикл полностью соответствовал парадигме DIY: текстовый набор производился на примитивной детской печатной машинке, а неизбежные грамматические ошибки не ретушировались, а исправлялись мануально (от руки) непосредственно поверх отпечатка. Данный метод не только акцентировал непосредственность производства контента, но и демонстрировал полную транспарентность редакционного и дизайнерского процесса, демистифицируя его для читателя.

Визуальный ряд формировался путем присвоения и деконструкции фрагментов из масс-медиа — рекламных объявлений, афиш и журналов. Апогеем этой анти-академической эстетики стал двенадцатый выпуск Sniffin' Glue (1977), который был выполнен в монохромной гамме и отличался абсолютно хаотичной, деструктурированной композицией, сознательно порывающей с любыми канонами и правилами верстки (рис. 2).

Рисунок 2. Двенадцатый выпуск Sniffin' Glue, 1977 г.
Figure 2. Sniffin' Glue #12, 1977

Экспансия зин-культуры демонстрировала экспоненциальную динамику: к 1977–1978 гг. только в Великобритании было зафиксировано свыше 50 активных изданий. Этот феномен привел к полной идентификации медиума с субкультурой, что было артикулировано анонимным редактором американского фэнзина Hippycore в лаконичной формуле: «Зины — это панк».

В ряду других канонических изданий данного периода выделяется «48 Thrills», инициированный Адрианом Триллсом в ноябре 1976 года. Его отличительной чертой являлась экспрессивная визуальная составляющая, агрегировавшая стилистически разнородные иллюстрации — от нарративов в духе комиксов до абстрактных графических форм. Востребованность зина в панк-сообществе также была обусловлена его мультиформатностью: он сочетал интервью с музыкальными деятелями, обзоры альбомов и рецензии на актуальные культурные события, что обеспечивало высокую степень вовлеченности аудитории.

Приступая к деконструкции характерных элементов графического дизайна панк-зинов, мы обнаруживаем ряд последовательных и идеологически обусловленных приемов. Одним из наиболее провокационных методов является апроприация и десакрализация популярных образов из мейнстримной культуры. Хрестоматийным примером служит работа Джейми Рида для обложки сингла «God Savethe Queen» группы Sex Pistols, где официальный портрет Елизаветы II подвергается радикальному визуальному «надругательству», что является прямым актом нигилизма и анти-истеблишмента. Этот прием тесно связан с пастишем, однако пастиш в панк-контексте функционирует иначе. Это не простое копирование, а вторичная, акцентированная работа с чужим художественным решением, часто с целью пародии или деконструкции. Как справедливо отмечал исследователь панка ГрейлМаркус, сильное влияние анархистских и нигилистических движений сделало «творческую кражу» и пародию органичной частью метода панк-дизайнеров. Блестящей иллюстрацией служит постер РэяЛоури к альбому «London Calling» группы The Clash. Он использует оригинальную фотографию Пенни Смит (разбивающий бас-гитару Пол Симонон), однако типографическое решение полностью заимствовано с дебютного альбома Элвиса Пресли, что создает диалог между «старым» роком и «новой» энергией панка.

Однако наиболее экспрессивным полем для эксперимента стала типографика. Поскольку панк-дизайнеры оперировали в рамках парадигмы DIY, их подход к тексту был максимально нетривиальным и анти-академическим. Они комбинировали вырезанные из газет литеры (в духе «записки с требованием выкупа»), экспрессивные рукописные надписи и машинописный текст. При этом сознательно игнорировались любые установленные правила верстки, композиции и удобочитаемости. Такие практики, ярко представленные в работах Джейми Рида в Англии, Джулии Гортон в США или даже в экспериментах Вольфганга Вайнгарта в Швейцарии, были органичным продуктом эпохи «режь и клей» (cut-and-paste). Этот «эксцентричный шрифт» стал способом для непрофессионала создать мощное, вызывающее эмоциональный отклик визуальное сообщение [Triggs, 2006].

Метод «режь и клей» находит свое логическое завершение в тотальном использовании коллажа и бриколажа. Коллаж позволял панк-дизайнерам конструировать сложные, полисемантичные (многозначные) и неочевидные композиции. Этот прием добавлял работам элемент сюрреализма, который был концептуально важен: он был способен вывести зрителя из состояния пассивного наблюдателя, пробуждая любопытство и заставляя рефлексировать, что полностью соответствовало протестным задачам панка.

Следует упомянуть и иллюстрации. Хотя панк-зины редко состояли исключительно из рисунков, будучи по своей природе гибридными изданиями (тексты, обзоры, коллажи), в этой среде зародился и был культивирован собственный узнаваемый графический стиль, часто тяготеющий к гротеску и гиперболизации черт, особенно в портретных шаржах.

Проведенный анализ устанавливает, что начиная с 1980-х годов, в контексте фундаментальных социокультурных и технологических трансформаций, протестная эстетика панка подверглась процессу рекуперации. Результаты подтверждают тезис, ранее выдвинутый рядом экспертов (включая коллектив Crass), о том, что капиталистическая массовая культура апроприировала и превратила в товар внешние атрибуты бунта. Этот процесс привел к обесцениванию и нейтрализации их первоначального идеологического заряда. Выявлено, что данная мера вынудила носителей контркультуры к поиску альтернативных визуальных форм, что привело к отказу от канонов, ставших частью мейнстрима.

Дальнейший анализ показывает, что культура аутентичных зинов находится в состоянии регрессии, близкой к исчезновению. Установлено, что этот процесс детерминирован триадой взаимосвязанных факторов:

1. тотальной цифровизации медиасреды;
2. окончательной коммерциализацией DIY-эстетики (уже как стиля, а не метода);
3. прогрессирующим исчезновением материальных носителей.

Результаты фиксации последствий этого процесса демонстрируют его критическую значимость для сохранения культурного наследия. Во-первых, выявлена угроза утраты уникального культурного кода. Исчезает тактильный (гаптический) опыт взаимодействия с «рукотворным» артефактом, который выступал ядром субкультурной идентичности. Во-вторых, установлена прямая корреляция между дематериализацией зинов и риском исторической амнезии. Обнаружено, что высокая уязвимость и эфемерность цифровых архивов, в сочетании с физической утратой бумажных оригиналов, ведет к невосполнимой потере прямых материальных свидетельств, являющихся необходимым источником для будущих исследований в области истории культуры, социологии медиа и теории дизайна.

Обсуждение

Дискурс о жизнеспособности любой контркультуры неизбежно сталкивается с проблемой ее апроприации мейнстримом. Как проницательно заметил Джейми Рид, «... радикальные идеи всегда рано или поздно присваиваются», что постулирует для носителей этих идей необходимость «... постоянно двигаться вперед, искать что-то новое» [JamieReid, 2025]. Это диалектическое напряжение между аутентичностью и коммерциализацией стало центральным для панк-культуры в XXI веке.

Наблюдается ситуация, как панк подвергся интенсивной институционализации. Артефакты, изначально созданные как эфемерный протест, — такие как канонический британский зин Sniffin' Glue — сегодня являются объектами музейного экспонирования (например, выставка Too Fastto Live, Too Youngto Die: Punk Graphics в Музее искусств и дизайна в 2019 г.). Однако эта ситуация, вопреки ожиданиям, не привела к полному исчезновению зин-культуры, но инициировала ее глубокую трансформацию и адаптацию.

Ключевым фактором этой трансформации стала цифровизация. Этот процесс имеет двойственные последствия. С одной стороны, исчезновение материального носителя элиминировало тактильный аспект «физического бунта» и то ощущение социального единства, которое возникало через сети аналоговой дистрибуции. В цифровой среде авторский зин рискует девальвироваться и раствориться в массовом, бесконечном потоке контента, становясь лишь элементом «информационного шума» в рекомендательных алгоритмах социальных сетей. С другой стороны, цифровая трансформация открыла и позитивные горизонты: она предоставила авторам обширный и демократичный инструментарий для создания творчества, а также обеспечила беспрецедентную доступность к архивам и чужим работам, что повышает общую просвещенность и насмотренность. Более того, цифровизация позволила осуществлять легкое и глобальное распространение журналов [Теплякова, 2019].

Несмотря на эти имманентные противоречия, культура зинов демонстрирует высокую степень адаптивности, что можно проследить на конкретных кейсах, иллюстрирующих разные траектории развития.

Так, отечественный зин «Ножи и Вилки» (1996–2006 гг.) Влада Кулькова изначально функционировал в

рамках классической DIY-парадигмы. Он полностью следовал панк-эстетике (агрессивные коллажи, машинопись, низкое качество фотокопий) и распространялся исключительно физически: на концертах, скейт-площадках и по почте (за символическую плату или по обмену). Малый тираж превращал каждый экземпляр в ценный материальный артефакт. Впоследствии, однако, часть архива была оцифрована и выложена на платформе зинов, что сделало его доступным для онлайн-изучения и самостоятельной печати, демонстрируя переход от эфемерного объекта к архивному документу [Аксютина, 2008].

Иную траекторию демонстрирует Maximum Rocknroll (MRR) (1982–2019 гг.). Ценность этого американского зина заключалась в его экстраординарной продолжительности и периодичности, что сделало его главной хроникой глобальной панк-сцены. Его дизайн парадоксален: в оппозиции к визуальному хаосу многих панк-зинов, MRR придерживался минималистичного, строгого и текстоцентричного дизайна с колонковой верстkой, подчиняя форму содержанию. Распространяясь «из рук в руки» в XX веке, сегодня он существует исключительно в цифровом формате и также доступен для изучения и печати на архивных ресурсах [Your Flesh 47, 2025].

В качестве заключительного аспекта, зин Doomed Society (2009–2025 гг.) из Британской Колумбии представляет собой сложный гибридный феномен. Он полностью воспроизводит визуальные каноны панк-эстетики, однако сознательно нарушает идеологию антикоммерции: экземпляры открыто продаются и рассылаются по всему миру. Более того, анонимные авторы активно используют современные SMM-стратегии, ведя социальные сети, где иллюстрируют этапы создания журнала и публикуют авторские подкасты. Этот пример демонстрирует, как современная зин-культура может адаптироваться к рыночным условиям и новым медиа, сохраняя визуальную форму протеста, но трансформируя его изначальное идеологическое наполнение.

Выводы

Проведенный анализ позволяет заключить, что в ходе своей эволюции феномен панк-зина претерпел фундаментальную трансформацию коммуникационной парадигмы. Изначально, в 1970-х годах, его суть была логоцентричной: акцент отдавался текстовому посылу. Такие элементы, как репортажи с концертов, «сырые» интервью, авторские манифесты и лозунги, формировали ядро андерграундной коммуникации. Визуальная составляющая имела подчиненный, вторичный характер. Эстетика, построенная на артефактах репрографии (фотокопии, машинопись), была интенционально небрежной, поскольку основной ценностью постулировалась неформальная и оперативная информация, а не ее формальное совершенство. Парадигма DIY в этом контексте функционировала как инструмент демистификации производства и экономии ресурсов для концентрации на содержании.

В современной медиасреде наблюдается кардинальный сдвиг. Нынешние фанзины эволюционировали в форму визуально-ориентированного протеста. В их структуре доминируют агрессивные коллажи, авторская графика и провокационные фотографические образы, оттесняя вербальный компонент на периферию. Эта трансформация, по мнению экспертов, напрямую коррелирует с формированием «клипового сознания» в обществе.

Аудитория функционирует в условиях перманентного информационного потока, генерируемого цифровыми источниками. Данная среда формирует специфические когнитивные паттерны: объемный линейный текст требует высокой концентрации и временных затрат, тогда как визуальный контент (изображения, коллажи) ассимилируется практически мгновенно. Социальные медиа и интерфейсы культивируют навык быстрого сканирования и поиска визуальных триггеров в ущерб углубленному чтению. Эта новая перцептивная реальность не могла не затронуть контркультурные практики. Авторы панк-зинов оказались вынуждены адаптироваться, модифицируя канонические формы коммуникации для сохранения релевантности в новых условиях.

Следовательно, эволюция зинов от текстоцентричных манифестов к доминированию «визуального бунта» является симптомом и отражением фундаментальных сдвигов в социокультурных практиках потребления информации. Если изначально брутальная (грубая) форма служила инструментом для концентрации на содержании, то сегодня визуальная экспрессия стала необходимым условием коммуникативной эффективности и выживания в высококонкурентном цифровом пространстве. Это демонстрирует, как даже наиболее радикальные субкультуры вынуждены адаптировать свои коммуникационные стратегии под факт нового медийного окружения, сохраняя имманентный дух протеста, но изменяя его семиотическое воплощение.

Список литературы

1. Аксютина О.А. «Если я не могу танцевать, это не моя революция!». DIY панк/хардкор сцена в России / Ольга Аксютина; Учреждение Российской акад. наук, Ин-т Африки РАН. Москва: НОТА-Р, 2008. 335 с.: ил. (Современная радикальная теория и практика). Библиогр.: с. 307–330.
2. Теплякова А.О. Эволюция панк-зинов в цифровую эпоху // Вестн. Том.гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2019. №35. С. 146-155.
3. Duncombe, S. Notes from underground. Zines and the Politics of Alternative Culture. Microcosm Publishing: Bloomington. 1997, 252 p.
4. Triggs, T. Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic // Journal of Design History, Vol. 19, No. 1, Do It Yourself: Democracy and Design (Spring, 2006). P. 69-83.

Список источников

1. JamieReid - ALifetimeofRadicalGestures // Entergallery. [Электронный ресурс] URL: https://entergallery.com/blogs/news/friday-26th-april-jamie-reid-retrospective?srsltid=AfmBOoqchlL8S92Fw-c7rogViwgOTutYWjx8c4jtk_YEMqpizgoFFuP_ (дата обращения: 10.10.2025).
2. Your Flesh 47 (2002 Spring-Summer) // Internet archive. [Электронный ресурс] URL: https://archive.org/details/your_flesh_47/mode/1up (дата обращения: 10.10.2025).

References

1. Aksyutina, O. “If I Can’t Dance, It’s Not My Revolution!” DIY Punk/Hardcore Scene in Russia, Institution of the Russian Academy of Sciences, Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, NOTA-R, 2008.
2. Teplyakova A. Evolution of punk zines in the digital age, Vestn. Tomsk. State University. Cultural Studies and Art Criticism, 2019, No. 35.
3. Duncombe, S. Notes from underground. Zines and the Politics of Alternative Culture, Microcosm Publishing, Bloomington, 1997.
4. Triggs, T. Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic, Journal of Design History, Vol. 19, No. 1, Do It Yourself: Democracy and Design (Spring, 2006).

Материал передан в редакцию 20.10.2025.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4006

Трансформация «красной памяти»: историческая живопись китайских эмигрантов в России в контексте современного искусства

Чэнь Жуй
Аспирант
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
735132570@qq.com, ORCID

Научный руководитель
Ирина Шавшина
Заведующая кафедрой
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
i.shavshina@nsuada.ru, ORCID

Аннотация

Статья посвящена изучению феномена «красной памяти» китайских эмигрантов в России как транснационального культурного ресурса. На материале визуальных образов XX-XXI веков анализируется эволюция этого наследия в глобальном художественном контексте. Методология сочетает подходы визуальной антропологии и истории искусства. Анализ показывает, как художники-эмигранты балансировали между государственным заказом и этнической идентичностью. Изучение выставочных практик раскрывает трансформацию каналов коммуникации — от традиционных выставок к цифровым платформам. Ключевой вывод — выявление противоречия в структуре «нация–класс–интернационал». Это напряжение выражается через визуальные приемы: контраст цветов, коллаж и работу с пространством. В перспективе наследие может быть интегрировано в глобальный дискурс через цифровые технологии и межкультурный диалог. «Красная память» рассматривается как ресурс для построения сообщества с общей судьбой человечества.

Ключевые слова: китайские эмигранты в России, красная память, живопись, эстетическое воспроизведение, трансграничная культура, исторический нарратив

Для цитирования: Жуй Ч. Трансформация «красной памяти»: историческая живопись китайских эмигрантов в России в контексте современного искусства // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 41–46.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4006

The Transformation of the Red Memory: Historical Painting by Chinese Immigrants in Russia in The Context of Modern Art

Chen Zhui
Postgraduate
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
735132570@qq.com, ORCID

Science Advisor
Irina Shavshina
Head of Department
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
i.shavshina@nsuada.ru, ORCID

Abstract

The article is devoted to the study of the phenomenon of the "red memory" of Chinese immigrants in Russia as a transnational cultural resource. Based on the material of visual images of the XX-XXI centuries, the evolution of this heritage in a global artistic context is analyzed. The methodology combines the approaches of visual anthropology and art history. The analysis shows how the emigrant artists balanced between the state order and ethnic identity. The study of exhibition practices reveals the transformation of communication channels from traditional exhibitions to digital platforms. The key conclusion is the identification of contradictions in the structure of "nation–class–international". This tension is expressed through visual techniques: color contrast, collage, and working with space. In the future, heritage can be integrated into global discourse through digital technologies and intercultural dialogue. The Red Memory is seen as a resource for building a community with a common destiny for humanity.

Keywords: Chinese emigrants in Russia, red memory, painting, aesthetic reproduction, cross-border culture, historical narrative

For citation: Zhui C. (2025) The Transformation of the Red Memory: Historical Painting by Chinese Immigrants in Russia in The Context of Modern Art. *Creativity and modernity*. 30 (4). 41–46.

Введение

Живопись китайских эмигрантов в России, посвящённая «красной» тематике, представляет собой уникальный визуальный архив коллективной памяти, охватывающей столетний исторический период. Её эволюция прошла через несколько ключевых этапов: от участия китайских рабочих в революционных событиях и учебы студентов в СССР до боевого искусства в годы войн и современного этапа ревитализации. Данные произведения не только фиксируют историю революционного союзничества между Китаем и Россией, но и конструируют особые нарративы этнического меньшинства через специфическую эстетику. Визуальный язык этих картин выходит за рамки текстовых хроник. Сочетая приёмы коллажа, синтез советской перспективы с китайской линейной графикой, контраст холодного серого фона и огненно-красных акцентов, а также нарративную стратегию «негативного пространства», художники воплощали на холсте сложный сплав классовой идентичности, этнической памяти и транснациональной солидарности. В цифровую эпоху носители этой памяти трансформировались: от традиционных холстов — к NFT и VR-галереям, а её распространение расширилось от двусторонних выставок до глобальных цифровых платформ. В данной статье исторический контекст служит основой, а эстетический анализ — ключевым инструментом для раскрытия механизмов столетней жизнеспособности «красных картин». Через включение сравнительного анализа символики других меньшинств России исследуется, как это художественное наследие не только сохраняется, но и предлагает новые стратегии для глобального распространения «красной культуры».

Полученные результаты и их обсуждение

Исторический контекст формирования «красной памяти» китайских эмигрантов в России

Китайские рабочие и Октябрьская революция (1917–1924). Период Октябрьской революции и Гражданской войны в России ознаменовался активным вовлечением китайских рабочих в революционные события. Согласно данным «Справочника провинции Хэйлунцзян: дела китайцев за рубежом», через пограничные пункты провинции в Россию в годы Первой мировой войны выехало свыше 500 тысяч человек, при этом реальные цифры, вероятно, были значительно выше из-за неполного статистического учёта [Географический справочник…].

Особую роль в революционных событиях сыграли такие личности, как Ли Фуцин, возглавивший партизанский отряд из китайских рабочих. Его бойцы осуществляли диверсионные операции против Белой армии, нарушая линии связи и уничтожая военные объекты. В 1919 году за проявленную доблесть Ли Фуцин с группой из семидесяти китайских бойцов был переведён в Петроград и назначен командиром личной охраны Ленина, получив русское имя «Василий».

Визуальным воплощением этой исторической эпохи стала картина маслом, запечатлевшая Ленина с вдовой и детьми другого видного представителя китайской диаспоры — Жэнь Фучэня. Это произведение, выполненное в реалистической манере, стало важным свидетельством вклада китайских эмигрантов в революционное движение и уникальным примером художественной репрезентации «красной памяти».

Обучение китайских революционных кадров в советских вузах (1924–1937). Важным этапом формирования «красной памяти» стала деятельность специализированных учебных заведений в СССР, готовивших кадры для коммунистического движения. Восточный рабочий коммунистический университет (известный как Московский восточный университет), функционировавший в 1921-1938 годах, осуществлял подготовку партийных работников для стран Востока, включая Китай. Параллельно с 1925 по 1930 год работу вел Китайский рабочий коммунистический университет (первоначально — Университет Сунь Ятсена), ориентированный исключительно на подготовку китайских революционеров [Учиться.., 2024].

Выпускники этих вузов сыграли значительную роль в последующих событиях. Ярким примером является Лю Цзэжун, который после возвращения в Китай участвовал в строительстве Китайско-Восточной железной дороги. Его двуязычная «Грамматика русского языка» стала учебным пособием в Яньаньском военно-политическом университете в период антияпонской войны, что свидетельствует о практическом вкладе советской системы образования в подготовку китайских кадров и укрепление обороноспособности страны.

Данный период характеризуется институционализацией образовательных связей, где советские вузы выступали не только центрами подготовки, но и

трансляторами революционной идеологии, что нашло отражение в дальнейшем развитии китайско-советских отношений.

Участие в Великой Отечественной войне на советско-китайском двойном фронте (1937–1945). В период Великой Отечественной войны представители китайской диаспоры в СССР внесли значительный вклад в общую борьбу против фашизма, проявив себя на различных фронтах и в разных воинских специальностях. Особого внимания заслуживает боевой путь Тан Дуо — лётчика китайского происхождения в составе советской авиации. За время войны он сбил 15 немецких самолётов, был удостоен высокой награды — Ордена Ленина, получил звание генерал-майора и принимал активное участие в ключевых воздушных операциях.

Не менее символичной фигурой стал Мао Аньин, старший сын Мао Цзэдуна, добровольно отправившийся на фронт. Он прошёл службу в качестве политработника танковых войск на Первом Белорусском фронте и оставался в строю до завершения военных действий.

Эти примеры не только иллюстрируют личное мужество представителей китайской общины, но и отражают дух интернациональной солидарности в борьбе с общим врагом. Участие китайских добровольцев в боевых операциях Красной Армии стало важной страницей в истории советско-китайского братства по оружию и впоследствии нашло отражение в произведениях батальной живописи и мемориальной культуры.

Замораживание и возрождение памяти в период холодной войны (1949–1991). На начальном этапе существования КНР продолжилась практика направления китайских студентов для обучения в советские вузы, что способствовало формированию плеяды талантливых художников, включая Ли Тяньсяна, Фэн Фаси, Линь Гана и Цюань Шаньши. Однако последующий идеологический разрыв между Китаем и СССР привёл к резкому сокращению художественного производства, погрузив «красную память» в состояние своеобразной спячки.

Переломный момент наступил после 1991 года, когда начался процесс возвращения исторического наследия. Российские государственные архивы передали Китаю более 300 рукописей и документов, а создание в 2007 году Мемориального музея китайцев за рубежом в Хэхэ институционализировало процесс сохранения памяти. Благодаря этим усилиям произведения искусства, долгое время хранившиеся в частных коллекциях, были интегрированы в официальный исторический нарратив, получив новую жизнь в контексте современной китайской культуры.

Живопись как инструмент конструирования памяти

Визуальная документация как исторический источник. Изобразительное искусство в контексте китайской революции XX века сформировало уникальный «визуальный архив», включающий рукописи, пропагандистские плакаты и батальные зарисовки. Особую роль в этом процессе сыграл Лу Синь, способствовавший развитию движения гравюры на дереве. Предложенная им технология «резьба-печать-наклейка» превратила изображения из иллюстративного дополнения в самостоятельный инструмент исторического нарратива.

Созданные материальные свидетельства — от угольных набросков до пропагандистских гравюр — решали проблему «двойного дефицита слова»: преодолевали неграмотность населения через визуальную коммуникацию и компенсировали лакуны официальной историографии. Плакаты, сочетавшие советский реализм с китайской линейной графикой, визуализировали ключевое идеологическое противоречие «нация-класс-интернационал» через контрастное сопоставление красной символики с образами рабочих и крестьян.

Анализ этих произведений требует выхода за рамки иллюстративного подхода. Так, фронтовые зарисовки Льва Жданова документально фиксируют ужасы войны, а картина У Бидана «Ленин и китайские добровольцы» создаёт визуальную метафору интернациональной солидарности, заполняя пробелы исторических хроник.

Транснациональная циркуляция художественного наследия. Судьба «красных картин» китайских эмигрантов демонстрирует динамику «треугольника памяти»: созданные в советский период, они были репатриированы в Китай для систематизации, а в настоящее время обретают новое прочтение через цифровые платформы. Изначально несущие отпечаток эстетики соцреализма, эти произведения сегодня трансформируются технологиями виртуальной реальности в иммерсивные экспозиционные пространства. Подобная цифровая миграция не только продлевает жизнь художественным образам, но и включают их в глобальный контекст современного искусства, создавая новые возможности для интерпретации исторического наследия.

Эстетическое измерение «красной памяти»

Визуальный код: цвет и форма как средства выразительности. Эстетика картин китайских эмигрантов в России строится на системе визуального кодирования, где доминирует контраст «тёплых красных» и «холодных серых» тонов. Этот цветовой дуализм выполняет двойную функцию: символизирует революционный энтузиазм и одновременно отражает маргинальное положение эмигрантской общины. Формальный язык произведений демонстрирует синтез культурных традиций, как в работе У Бидана «Ленин и китайские добровольцы», где соединение китайской линейной графики с советским реализмом создаёт стилистический гибрид, усиливающий эмоциональное воздействие.

Идеология и композиция: визуальная репрезентация ценностей. Семантика «красного» в живописи раскрывается через систему символов: знамёна, портреты вождей и массовые сцены, утверждающие приоритет коллективного над индивидуальным. Художественные решения часто основывались на советских иконографических образцах. Например, композиционная схема картины Д.А. Налбандяна «Великая дружба», изображающая встречу революционных лидеров, стала канонической и многократно воспроизводилась китайскими художниками при создании произведений о партийной преемственности — от Мао Цзэдуна и Ким Ир Сена до Мао и Хуа Гофэна [Фань Вэньнань, 2010]. Это свидетельствует о глубоком усвоении и адаптации визуальных моделей советского искусства.

Адаптация и актуализация наследия в современном искусстве

В условиях глобализации и цифровой трансформации наследие «красной памяти» китайских эмигрантов в России проходит процесс реинтерпретации, обретая новые формы существования в современном культурном пространстве.

Цифровая трансмиссия: от изображения к иммерсивному опыту. Происходит фундаментальный переход материальных носителей в цифровую среду. Технологии виртуальной реальности трансформируют двумерные произведения в интерактивные исторические реконструкции, где зритель становится участником событий, переходя от пассивного наблюдения к активному переживанию. Одновременно технология NFT, обеспечивая аутентификацию через блокчейн, создаёт новые механизмы сохранения и монетизации наследия, интегрируя его в глобальную экономику цифрового искусства.

Новые нарративы и межкультурная коммуникация

Цифровые платформы и социальные сети преобразуют исторические образы в инструмент трансвременного диалога. Кураторские стратегии преодолевают линейность исторического повествования, помещая произведения в контекст поликультурных художественных традиций. Это способствует смысловому сдвигу — от акцента на революционной истории к нарративу о межцивилизационном взаимодействии.

Позиционирование в глобальном художественном поле. Интеграция «красных» картин в международный арт-контекст требует реконструкции их исторического и культурного кода. Взаимодействуя с такими концепциями, как транскультурализм, произведения преодолевают национальные границы, расширяя поле интерпретаций. Современные художники, сочетая традиционную символику с актуальными практиками, находят баланс между новаторством и сохранением исторической аутентичности, минимизируя риски упрощения смыслов в процессе глобального распространения.

Сравнительный анализ: «красная память» в творчестве других этнических групп России

Еврейские художники: между маргинальностью и революцией. Подобно китайским эмигрантам, русские художники еврейского происхождения входили в революционный нарратив через призму маргинальной идентичности. Работа Марка Шагала «Красный конь», созданная в период Второй мировой войны, отражает влияние исторического контекста на художественное выражение. Как отмечал Тен в «Философии искусства», «духовный климат» эпохи, включая её традиции и дух времени, неизбежно воздействует на творцов [Иконографическая.., 2022, с. 41-44]. Однако если Шагал использовал метафоры еврейского фольклора и приём «плавающего мира» для деконструкции сакральности революции, то китайские художники применяли технику «негативного пространства», способствуя идентификации зрителя с изображёнными персонажами и формируя, таким образом, общее пространство памяти.

Особенности репрезентации «красного» у других меньшинств. Исследования творчества художников из Украины, Эстонии и других регионов Прибалти-

ки демонстрируют эволюцию в изображении советской символики: от официальных парадных образов к сатирическим и критическим трактовкам фигур Ленина и Сталина [Татар, 2020]. Эта трансформация визуального языка отражает растущее напряжение между официальным дискурсом и альтернативными формами самовыражения. Несмотря на то, что данная художественная эволюция не относится напрямую к «живописи памяти» китайских эмигрантов, она раскрывает многообразие стратегий репрезентации, которые использовали этнические меньшинства для осмысления своего места в рамках советской «красной» культуры.

Выводы

«Красные картины» китайских эмигрантов в России представляют собой уникальный визуальный архив, запечатлевший столетнюю историю взаимодействия национальной идентичности, классовой солидарности и интернациональных идеалов. Эти произведения разработали особый визуальный синтаксис, где контраст красного и серого цветов и использование негативного пространства создают многомерное семиотическое поле для передачи коллективной памяти.

Синтез советской эстетической традиции с поисками этнокультурной идентичности позволил создать художественный феномен, сохраняющий актуальность в цифровую эпоху. Современные технологии, включая VR и NFT, трансформируют разрозненные исторические артефакты в верифицируемое живое наследие, открывая новые возможности для его сохранения и реинтерпретации.

Данный опыт демонстрирует эффективный механизм адаптации историко-культурного наследия к условиям глобализированного мира. Инновационные подходы к репрезентации «красной памяти» предлагают продуктивную модель для интеграции локального исторического опыта в общечеловеческий культурный контекст, внося вклад в реализацию концепции сообщества с общей судьбой для человечества.

Список литературы

1. Фань Вэньнань. Исследование влияния советского искусства на образование в области масляной живописи в Китае (1949–1976 гг.): дис. канд. Шанхай: Шанхайский университет, 2010. 311 с.
2. Иконографическая интерпретация картины Марка Шагала «Красная лошадь» // Art Criticism. 2022. Сентябрь. С. 41–44.
3. Татар Т. Изображение Ленина и Сталина в эстонском искусстве как индикатор сдвигов в советском авторитетном дискурсе // Baltic Journal of Art History. Весна. № 19. 2020.
4. Учиться в Москве, чтобы служить нации: выставка архивных документов Восточного рабочего коммунистического университета и Китайского рабочего коммунистического университета // Архивная хроника. 2024

Список источников

1. Географический справочник провинции Хэйлунцзян: Справочник по делам китайцев за рубежом. Китайцы за рубежом в поздний период династии Цин и ранний период республики / Комитет по составлению местных хроник провинции Хэйлунцзян. [Электронный ресурс] URL: http://shuju.zglz.gov.cn/BookRead.aspx?BookID=201708230054 (дата обращения: 12.01.2025).

References

1. Fan Wennan. A Study on the Influence of Soviet Art on Oil Painting Education in China (1949–1976): Cand. Dissertation. Shanghai: Shanghai University, 2010. 311 p.
2. Iconographic Interpretation of Marc Chagall's "Red Horse", Art Criticism, 2022, September.
3. Tatar, T. "The Portrayal of Lenin and Stalin in Estonian Art as an Indicator of Shifts in Soviet Authoritative Discourse", Baltic Journal of Art History, 2020, Spring, No. 19.
4. Studying in Moscow to Serve the Nation: An Exhibition of Archival Documents from the Eastern Workers' Communist University and the Chinese Workers' Communist University, Archive Chronicle, 2024.

Материал передан в редакцию 28.10.2025.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4007

Образ провинции Хэйлундзян в современной пейзажной живописи

Чжао Цисинь
Аспирант
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
zhaoqixin@mail.ru, ORCID

Нина Панина
Профессор
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
pa.nina@mail.ru

Аннотация

Данная статья посвящена одному из аспектов изучения региональной специфики искусства Северо-Восточного Китая и фокусируется на географических, климатических и этнических особенностях, а также особенностях исторического развития провинции Хэйлунцзян и их влиянии на художественную специфику масляной пейзажной живописи этого края. Выделены исторические факторы, такие как деятельность русской эмиграции в Харбине в 1920-х гг. и интенсивный культурный обмен между Россией и Китаем в середине 20 века; ведущими географическими факторами являются протяженные пространства и суровый климат; с этнической точки зрения регион является очень пестрым и в то же время имеет тенденцию выделять общие национальные черты характера его жителей, формируя региональный тип: простой, честный, мужественно противостоящий тяжелым природным условиям человек. Все эти особенности нашли свое отражение как в выборе сюжетов, так и в выборе художественных средств: композиция с протяженной перспективой, резкие цветовые контрасты, крупный мазок.

Ключевые слова: русские художники в Харбине, пейзаж, масляная живопись провинции Хэйлунцзян, региональная специфика, национальная культура

Для цитирования: Цисинь Ч., Панина Н.Л. Образ провинции Хэйлундзян в современной пейзажной живописи // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 47–52.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4007

The Image of Heilongjiang Province in Contemporary Landscape Painting

Zhao Qixin
Postgraduate
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
zhaoqixin@mail.ru, ORCID

Nina Panina
Professor
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
pa.nina@mail.ru

Abstract

This article is devoted to one aspect of the study of the regional specificity of art in Northeast China and focuses on the geographical, climatic and ethnic peculiarities, as well as the peculiarities of the historical development of Heilongjiang Province and their influence on the artistic features of oil landscape painting in this region. Historical factors such as the activities of the Russian emigration in Harbin in the 1920s and the intensive cultural exchange between Russia and China in the middle of the 20th century are highlighted; the leading geographical factors are the long spaces and harsh climate; from the ethnic point of view the region is very diverse and at the same time tends to unite and reveal the common character traits of the inhabitants of the region, which formed the regional type: simple, honest, courageously facing the harsh natural conditions of man. All these features are reflected both in the choice of subjects and in the choice of artistic means: compositions with extended perspective, sharp color contrasts, large brushstrokes.

Keywords: Russian artists in Harbin, landscape, oil painting of Heilongjiang Province, regional specificity, national culture

For citation: Qixin Z., Panina N. (2025) The Image of Heilongjiang Province in Contemporary Landscape Painting. *Creativity and modernity*. 30 (4). 47–52.

Введение

Северо-Восточный Китай как региональная целостность в научной литературе определяется по таким направлениям, как история искусства [Ли, 1992], история культуры [Мэн, 2019] и этническая история [Гуань, 2007]. Исследования этих направлений составляют теоретическую базу для выявления взаимосвязей между художественной и региональной культурой, а также позволяют сопоставить процессы формирования жанров, творческих объединений и других художественных явлений с историко-культурным, этническим, географическим контекстом, как на уровне региона, так и на уровне отдельных его областей.

В географическом ландшафте провинции Хэйлунцзян преобладают равнины, а большие и малые Синьаньские горы, протянувшиеся через всю провинцию, имеют пологий склон и относятся к низкогорному и холмистому району. Такие географические особенности формируют специфический природный ландшафт и привносят совершенно новый художественный смысл в работы современных художников провинции Хэйлунцзян. Современная масляная живопись пейзажей Хэйлунцзяна основана на эстетических понятиях национальной культуры в отношении кисти и туши, цвета, формы и композиции. Художник старается включить в свои работы и западные художественные концепции, и восточные эстетические взгляды, чтобы в произведениях проявилась атмосфера времени и восточный шарм в их уникальных формах. Использование художником разнообразных цветов и оттенков делает современные пейзажи провинции Хэйлунцзян очень выразительными по структуре и пространственному значению. При оригинальной обработке художника эмоциональная экспрессия и структурная игра картины дополняют друг друга

Полученные результаты и их обсуждение

По всем современным пейзажам провинции Хэйлунцзян в Китае, написанным маслом, видно, что художники уходят корнями в традиционную национальную культурную почву региона, и, создавая и отображая красоту, они и сами приобщаются к великолепным природным пейзажам и наслаждаются ими. Опираясь на образную выразительность традиционной китайской живописи, художники используют широкие и разнообразные мазки, выделяя точки, линии и блоки, а также используют контраст между холодными и теплыми цветами в масляной живописи, чтобы добиться изменения оттенка, тона и масштаба в своих картинах. Через общий вид местности и насыщенность красок подчеркивается индивидуальная особенность региональных пейзажей и дух художника с точки зрения ритма структуры, ритма красок и мазков. Эти художественные особенности неотделимы от факторов, влияющих на художников. Они сводятся к следующим четырем основным аспектам.

Российско-китайские культурные связи

После открытия Ближневосточной железной дороги русская масляная живопись с большим количеством русских эмигрантов попала в Хэйлунцзян, в основном в развивающийся город Харбин [Чжан, 2021]. Таким образом, русская масляная живопись в Хэйлунцзяне

является самой ранней в Китае, на основе чего она сформировала относительно далеко идущее влияние.

Русский художник Михаил Кичигин основал художественную школу «Лотос» в Харбине в 1922 году [«Хаэрбинь» Бяньняньши, 1986]. Михаил Кичигин преподавал рисунок и масляную живопись, А. А. Бернадацци и В. М. Анастаев — историю искусств [Ван, 2006], А. В. Каменский — скульптуру и живопись. В школе обучались китайские и русские студенты, но она прекратила свое существование после японской оккупации северо-восточного Китая в 1932 году. В то время в Харбине был хорошо известен русский художник-эмигрант А. Н. Клементьев, который учился в Одесской школе изящных искусств, а также в Санкт-Петербурге под руководством А. Н. Лебена. Алексей Клементьев неоднократно проводил в Харбине выставки масляной живописи [«Хаэрбинь» Бяньняньши, 1986]. Он часто выезжал с учениками студии на пикники и оказывал на них большое влияние. За свою жизнь он воспитал много учеников, среди которых — известный харбинский художник-ветеран Хань Цзиншэн и знаменитый китайский писатель, переводчик и художник Гао Мань, которые, несмотря на разницу в путях развития, добились больших успехов. Хань Цзиншэн и Гао Ман внесли важный вклад в развитие масляной живописи в Хэйлунцзяне, а созданные ими картины вдохновили не одно поколение людей. С.С. Шешминцев и художник и скульптор Л.К. Гринберг вместе основали Первую школу изящных искусств в

Харбине. С.С. Шешминцев написал множество картин маслом, отражающих колорит Харбина.

До 1950-х годов в Китай приезжало множество советских живописцев для чтения лекций и проведения выставок, и в то же время Китай также отправлял большое количество художников в Советский Союз для изучения опыта творчества. В этот период русская масляная живопись прямо или косвенно повлияла на китайскую, в частности, в выборе материалов, стилей и техник. В 1955 году Министерство культуры КНР выступило с инициативой пригласить в Китай профессора Академии художеств имени Сурикова К. М. Максимова для организации учебного курса по масляной живописи, рассчитанного на молодых преподавателей и художников со всего Китая [Чэнь, 2017]. Этот метод обучения был использован для подготовки поколения выдающихся мастеров, которые будут поддерживать развитие масляной живописи в новом китайском художественном мире. Благодаря освоению русской масляной живописи, пейзажи Китая оказались наполнены специфическими русскими характеристиками. Язык русской масляной живописи и жанр пейзажа отвечали задачам культурного обмена, всё возрастающего.

Специфика географических ландшафтов

Хэйлунцзян — это волшебство, это не только Большие и Малые Синьаньские горы, но и тысяча миль великих равнин и четыре крупных речных бассейна (Хэйлунцзян, Сонхуа, Уссури и Нэньцзян). Кроме того, здесь есть замечательные озера Цзинпо и Удаляньчи, зеленая трава и природные пастбища — прекрасная картина, как ни посмотри.

В провинции Хэйлунцзян четыре разных сезона и пятимесячный морозный период, что делает снег и лед синонимом Северо-Востока. Теплота жителей Хэйлунцзяна — результат их долгой истории взаимодействия с этим регионом. Это место находится в холодной умеренной зоне, из-за долгой зимы сфера деятельности людей сильно ограничена, они находятся в основном в замкнутом полузакрытом пространстве. Появление чужаков в большей или меньшей степени приносит местным жителям любопытную информацию, помогая им облегчить чувство одиночества и потерянности.

Кроме того, несмотря на то что северо-восточные народы были наделены относительно благоприятными природными условиями, местным жителям всё же приходилось сталкиваться с суровой и холодной стороной природы. Плодородные чёрные земли — результат покорения людьми дикой природы, ведь чтобы справиться с холодом, нужно быть горячим духом перед лицом суровости климата. Люди могут объединяться и обнимать друг друга, ведь это помогает согреться. Отсюда и открытость этого народа к чужакам. Хэйлунцзян богат рисом, кукурузой, соевыми бобами, пшеницей, а также китайской капустой, картофелем, большой редькой и другими культурами, которые здесь являются основными продуктами питания. Разбросанные там и сям группы красных кирпичных домов и построек на фоне бесконечной равнины — культовый вид здания в сельской местности Хэйлунцзяна; грандиозные хребты волнистых гор Синъаньлин хоть и не очень высоки, дают людям визуальное потрясение, это знаковая гора Хэйлунцзяна; прямые сосны, стройные тополя, красочные березы, это знаковые деревья Хэйлунцзяна; обширная черная земля, пустое белое снежное поле, это концептуальная геоморфологическая особенность Хэйлунцзяна. Эти знаковые региональные особенности являются движущей силой, которая вдохновляет местных художников на создание пейзажей масляной живописи.

Этнический состав и культура Хэйлунцзяна

Провинция Хэйлунцзян также является районом, основными этническими меньшинствами которого являются маньчжуры, корейцы, хэчжэни, русские, монголы, хуэй, сибэ, дауры, эвенки, орокены и т.д. Природная среда провинции Хэйлунцзян повлияла на формирование характера хэйлунцзянского народа, а именно «грубый и смелый темперамент, простой и честный характер, теплота и щедрость, терпимость, юмор и чуткая мудрость» [«Хаэрбинь» Бяньняньши, 1986].

Являясь важной частью северо-восточной региональной культуры, а также культуры провинции Канто, регион Хэйлунцзян обладает уникальным культурным духом и своеобразным стилем. Что касается разработки коннотации культуры Хэйлунцзяна, ученые всегда имели разные точки зрения, в основном сосредоточившись на трех аспектах: во-первых, культура черной воды. Это обозначение происходит от того, что ранние жители этого района были предками маньчжуров, потомками сусинов, а во времена династий Суй и Тан жители этого района назывались мохэ. Существовало много племен мохэ, но более известными были племена хэйшуй и байшань. В 725 году династия Тан создала в этом районе армию Хэйшуй, а в следующем году сменила армию Хэйшуй на управление губернатора Хэйшуй,

таким образом династия Тан установила свой контроль над этим районом. Вторая — культура холодной земли. Ученые этой точки зрения считают, что экология холодной земли заложила материальную основу для формирования культуры холодных земель. Но помимо материальной основы, влияние оказали история, культурный традиции, экономика и общество, которые влияют друг на друга. Можно сказать, что ученые в концепции холодной культуры со стороны раскрыли региональные культурные особенности Хэйлунцзяна. В-третьих, культура чернозема. Число ученых, придерживающихся этой точки зрения, самое большое, и она же является наиболее широко признанной.

В процессе непрерывного развития региональная культура Хэйлунцзяна постепенно сформировала свои особенности, которые в целом отражаются в следующих пяти аспектах. Во-первых, в культурном темпераменте, сильно выраженном; во-вторых, в эклектизме, который проявляется как восприимчивость; в-третьих, в активном обмене и взаимодействии; в-четвертых, в удаленности от традиционного культурного центра; и, в-пятых, в культурном накоплении, которое является поверхностным (неглубоким). Различия между вышеперечисленными характеристиками и культурами Центральной равнины и Цзяннаньского региона весьма значительны.

Северо-восточный тип характера

Создание пейзажа маслом во многом основано на формах рельефа региона художника, что позволяет выразить местный дух человека. Как говорится, "одна сторона земли, одна сторона людей". Северо-Восток — это обширная территория, где главными особенностями для посторонних являются большие горы, большая вода и большие равнины, а захватывающие пейзажи льда и снега еще больше покоряют сердце. Северо-восточные люди живут в этой волшебной стране, долгое время борются с природой, и постепенно формируется атмосфера наивного, грубого и честного характера.

Художники, живущие в разных регионах, находятся под влиянием окружающей природы, истории и человечества, и их работы в большей или меньшей степени отмечены региональными особенностями. Аборигены Северо-Восточного региона — монголы, маньчжуры, эвенки и другие меньшинства, естественно, обладают грубостью кочевников и честностью характера. После того как ханьцы проникли в Северо-Восточный регион, под влиянием природной и гуманистической среды они естественным образом слились с местными меньшинствами в своем характере. Художники обязательно отражали эти человеческие черты в своих картинах. Затем они сформировали стиль масляной живописи пейзажа с большой перспективой композиционной формы, большим цветовым контрастом и крупными мазками кисти. Таким образом, они выражают геоморфологические характеристики великих равнин, великих гор, черных земель и снежных равнин Северо-Восточного Китая и показывают китайскую культурную традицию смешения сцен и единства неба и человечества.

На формирование человеческой личности региональная среда оказывает значительное влияние. Так, на северо-востоке и юге Китая есть очевидные различия в региональной среде, черты характера жителей также значительно отличаются. Поскольку Северо-Восточный регион имеет огромные просторы суши и льдов, люди, живущие на этой земле, постепенно выработали смелый, грубый, жесткий и общительный характер, чтобы справиться с этой суровой жизненной средой. Коренные этнические меньшинства Северо-Восточного региона отличаются грубостью и прямолинейностью кочевого народа. Регион Цзяннань совершенно другой, с небольшими мостами и умеренным климатом, где население в основном занимается сельским хозяйством. Это место является происхождения народа Хань, характер людей которого в целом проницательный, мягкий и нежный. Представьте себе, что северо-восток и юг чередуются жилыми зонами, тогда их характеры тоже поменяются местами, что в реальной жизни можно полностью проверить. Допустим, южанин отправляется жить на Северо-Восток, и в течение долгого времени его характер будет явно окрашен чертами характера Северо-Востока.

Выводы

Основополагающая концепция пейзажа масляной живописи Хэйлунцзяна основана на географических особенностях этого региона. Большие и малые горы Синьаньлин, протянувшиеся через всю провинцию, имеют пологий склон и относятся к низкогорным и холмистым районам. Такие региональные особенности сформировали характерные природные ландшафты, которые принесли художникам совершенно новое художественное чувство через географические особенности пейзажей с целью отразить местные обычаи и чувства людей. Северо-

восточные мужчины, живущие на этой черной земле, сформировали сильный характер, отмеченный простотой и честностью. Это, в свою очередь, привело к появлению группы художников масляной живописи и пейзажей, выражающих характер северо-восточных мужчин. После нескольких поколений усердных поисков и непрерывного обучения, сформировалась отличительная черта пейзажного искусства Хэйлунцзяна. Если художник хочет достичь успеха, необходимо объединить природу и историю, а также его социальную ответственность для выражения своих собственных мыслей и идей на полотне. Хэйлунцзян является особым регионом, здесь собрана разнообразная культурная информация, и каждая деталь имеет свои особенности. Именно по этой причине местную культуру трудно унифицировать, вместо этого она славится своим разнообразным составом имеет перспективы для развития.

Список литературы

1. Ли Юй. История искусства в Северо-Восточном Китае. Шэньян: Издательство литературы и искусства "Чуньфэн", 1992.
2. Мэн Фаньхуа. Северо-восточная культура и северо-восточная литература и искусство. Пекин: НаукаПресс, 2019.
3. Гуань Цзе. Исследование истории и культуры северо-восточных этнических меньшинств. Шэньян: Издательство национальностей Ляонин, 2007.
4. Чжан Вэйчэнь. Творческая и Педагогическая Деятельность М. А. Кичигина в Китае // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2021. № 58. С. 78–97.
5. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XXвека : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. М.: МПГУ, 2006. 326 с.
6. "Хаэрбинь" Бяньняньши (1896–1949) [Хроники истории Харбина (1763–1949)] / Ли Шусяо] под ред. Ли Шусяо. Харбинское муниципальное народное правительство, 1986. 417 с.
7. Чэнь Синь. Диалог культур через творчество: живопись китайских мастеров-учеников русских художников-эмигрантов в Китаев в XX веке // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 41. С. 45–52.

References

1. Li Yu. Art History in Northeast China, Shenyang, Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1992.
2. Meng Fanhua. Northeastern Culture and Northeastern Literature and Art, Beijing, Science Press, 2019.
3. Guan Jie. Research on the History and Culture of Northeastern Ethnic Minorities, Shenyang, Liaoning Nationalities Publishing House, 2007.
4. Zhang Weichen. Creative and Pedagogical Activity of M. A. Kichigin in China, Scientific Works of the St. Petersburg Academy of Arts, 2021, No. 58.
5. Wang Ping. Russian Artistic Emigration to China in the First Half of the 20th Century: Cand. of Art History Dissertation: 17.00.04, Moscow State Pedagogical University, 2006.
6. "Haerbin" by Biannianshi (1896–1949) [Chronicles of the History of Harbin (1763–1949)] / Li Shuxiao] edited by Li Shuxiao, Harbin Municipal People's Government, 1986.
7. Chen Xin. Dialogue of Cultures through Creativity: Painting by Chinese Masters-Students of Russian Emigrant Artists in China in the 20th Century, Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts, 2017, No. 41.

Материал передан в редакцию 27.10.2025.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4008

Традиционная культура в практике современного дизайна Китая: проблемы и перспективы

Лян Юйпэн
Аспирант
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
liangyupeng@mail.ru, ORCID

Наталья Багрова
Профессор
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
nvbagrova@nsuada.ru, ORCID

Аннотация

В настоящее время мы становимся свидетелями демонстрации явных признаков огромного потенциала развития креативных индустрий Китая в качестве одного из стратегических направлений его экономической деятельности. Вместе с тем, процесс глобализации несет альтернативные сценарии позиционирования уникальной идентичности наследия китайской культуры в интернациональном прочтении. В статье обосновывается необходимость поиска корней национальной художественной культуры как фундаментальной базы идентичности дальнейшего успешного развития творчества современных китайских дизайнеров. На показательных примерах современной практики дизайна автор, сквозь призму общих характеристик культурного наследия, рассматривает способы интеграции духа и атрибутов традиционной культуры с современностью, выявляет значение этой взаимосвязи, намечает перспективы развития новейшей культуры дизайна в Поднебесной.

Ключевые слова: китайский дизайн, глобализация культуры, современная культура Китая, традиционная культура, культурная идентичность

Для цитирования: Юйпэн Л., Багрова Н.В. Традиционная культура в практике современного дизайна Китая: проблемы и перспективы // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 53–58.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4008

Traditional Culture in Practice of The Modern Design in China: Problems and Prospects

Liang Yupeng
Postgraduate
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
liangyupeng@mail.ru, ORCID

Natalia Bagrova
Professor
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
nvbagrova@nsuada.ru, ORCID

Abstract

Currently, we are witnessing the demonstration of clear signs of the enormous potential for the development of China's creative industries as one of the strategic directions of its economic activity. At the same time, the process of globalization carries alternative scenarios for positioning the unique identity of the heritage of Chinese culture in an international interpretation. The article substantiates the need to search for the roots of national artistic culture as the fundamental basis of identity for the further successful development of the creativity of modern Chinese designers. Using illustrative examples of modern design practice, the author, through the prism of the general characteristics of cultural heritage, examines ways to integrate the spirit and attributes of traditional culture with modernity, identifies the importance of this relationship, outlines the prospects for the development of the latest design culture in China.

Keywords: Chinese design, globalization of culture, modern culture of China, traditional culture, cultural identity

For citation: Yupeng L., Bagrova N. (2025) Traditional Culture in Practice of The Modern Design in China: Problems and Prospects. *Creativity and modernity*. 30 (4). 53–58.

Введение

Проблема «переформатирования» в соотнесении восточного и западного, локального и глобального — является чрезвычайно актуальной для китайской культуры Китая, что находит отражение в научных дискуссиях, творческих экспериментах дизайнеров, художников, графиков, архитекторов, композиторов и в прочих сферах культурного производства.

С наступлением XXI столетия ускоряющаяся волна глобализации и информационных технологий, формирование концепции «мир без границ» создали беспрецедентные вызовы для воспроизводства культуры Китая и других стран мира, в целом. Факт угрозы денационализации современного искусства и культуры фиксируется многими исследователями разных стран. Однако в таких условиях стандартизации и гомогенизации культуры, формирования мультикультурной цивилизации вызывают «потребность отстоять свою национальную идентичность, установить маркеры своего присутствия в мире» [Митасова, 2023, с. 105], что обусловило появление «*глокализации*» (термин Р. Робертсона), охватившей отрасли культуры разных стран, в том числе, и Китая.

В последние два десятилетия в стране полномасштабно реализуется государственная политика, направленная на «сохранение целостности нации с помощью формирования особой культурной идентичности населения» [Меркушина, 2013, с. 39–40]. Это нашло отражение в разных сферах общества, определило стратегию развития современной китайской культуры и искусства.

Культура дизайна, являясь продуктом развития человеческого общества, неизбежно эволюционировала вместе с прогрессом социума. Китайский дизайн сегодня находится в центре научных и творческих дискуссий специалистов о проблемах сохранения культурно-исторической памяти, национальной идентичности в условиях модернизации эстетических концепций и технических методов [Го Цзин, 2009, с. 58]. Глубинное постижение богатых культурных ресурсов Поднебесной и их сочетание с современными технологиями является ключом к развитию китайской культуры дизайна на современном этапе. Вместе с тем кросс-культурных исследований, посвященных изучению данных аспектов, крайне мало. Это обуславливает актуальность и определенную научную новизну предлагаемой статьи. Ее цель — рассмотреть векторы интеграции традиционной культуры Китая и современного дизайна в контексте эпохи глобализации и информатизации путем анализа статус-кво, проблем и возможностей китайской культуры дизайна на репрезентативных примерах.

Методологическую базу статьи составили исследования в сфере культурологии и искусствоведения. В работе задействован комплексный подход к изучению тенденций в современном китайском дизайне, который соединяет культурологический и культурно-исторический методы, социокультурный анализ, герменевтический метод, позволяющий проанализировать результаты «глокализации» современного китайского дизайна.

Полученные результаты и их обсуждение

Китайская цивилизация, насчитывающая более пяти тысяч лет, смогла сформировать уникальную культурную традицию. Как справедливо подчеркивает Ян Цзин, «китайская традиционная культура отражает ценностную ориентацию, образ мышления, образ жизни, правила поведения, искусство, культуру, а также науку китайского народа» [Ян Цзин, 2023, с. 1]. Будучи ключом к передаче национального духа и культурных ценностей, традиционная культура сталкивается с двойным испытанием — наследованием и развитием в современном обществе, где сформировались разнонаправленные тенденции. Одна из них — ослабление национальной идентичности, пренебрежение классической китайской эстетикой и философией, отсутствие гуманистического духа.

Ключевой вопрос заключается в том, как обеспечить необходимый баланс: сохранить доминирующее положение родной культуры, обеспечить процесс культурной самоидентификации, и в то же время с помощью современных технологий преобразовать традиционные визуальные элементы-«коды» и культурные образы, чтобы они могли быть представлены в инновационном содержании для китайской и зарубежной аудитории, особенно для молодого поколения. Это стало важной проблемой, определяющей стратегические задачи и творческие решения в китайской индустрии дизайна в настоящее время.

Трансформация традиционной культуры является сложным процессом, ибо заключается не только в том, как впитать современные концепции дизайна, сохранив при этом суть традиционной культуры, но и как продвинуть национальные особенности ки-

тайского дизайна в условиях глобализации. Стоит отметить, что наследование традиции в полноте ее духовных и культурных коннотаций должно исключать формальное подражание или механистическое копирование, а иметь глубокое понимание и современную интерпретацию духа и подтекста традиционной культуры, вступающую в «диалог с временем».

Обратимся к нескольким работам современных деятелей, продемонстрировавших интересные творческие результаты и отразивших попытки интеграции уникальных культурных кодов китайской культуры в своих концепциях, которые реализованы с помощью современных технологий.

Ван Шу (кит. 王澍; род. 1963) — известный китайский архитектор, представитель критического регионализма, Лауреат Притцкеровской премии (2012). Выступая против глобализации, модернизации и «бездушной архитектуры», он стал «голосом» традиционной китайской культуры, создателем авторского стиля благодаря уникальному синтезу приемов и принципов традиционного китайского зодчества со строительством из переработанных материалов. Как говорит сам Ван Шу, «цель моего языка — не отбросить наследие и традиции, а увязать их с нашей эпохой. Крайне важно стремиться к тому, чтобы традиционное зодчество оставалось актуальным и в современном мире. Центральными понятиями для меня являются природа, память, слова (词句, “цы цзюй”)» [Чэнь Сяожун, 2024].

Эта идея полномасштабно реализована в талантливом архитектурном проекте Ван Шу Исторический музей Нинбо[1] (2008), который является крупнейшим музейным комплексом Китая (рис. 1). Дизайнерская идея заключалась в органичном синтезе исторической ауры древнего города, философии гор и воды, с экспрессией современного мира. Используя выброшенные кирпичи, плитку, камни и другие местные материалы, Ван Шу включил региональные особенности и традиционные ремесла в современный архитектурный дизайн, реализуя принципы защиты культурно-исторической памяти и наследования традиционной культуры. Этот проект получил самое широкое признание на международном уровне, став ярким образцом интеграции современной архитектуры и традиционной культуры в Китае.

Рисунок 1. Ван Шу. Исторический музей Нинбо
Figure 1. Wang Shu. Ningbo History Museum

Еще один показательный пример обсуждаемого вопроса — Пекинский Большой театр (Национальный центр исполнительских искусств), который был построен в 2007 г. по проекту знаменитого французского архитектора Поля Андрё (фр. Paul Andreu, 1938–2018). Гигантское здание, воздвигнутое из стекла и титана, является одним из всемирно известных футуристических зданий современного Китая (рис. 2).

Рисунок 2. Поль Андрё. Пекинский Большой театр
Figure 2. Paul Andreu. National Grand Theater, Beijing

Уникальная дизайнерская идея театра, с одной стороны, визуально и содержательно воплощает концепт китайского религиозно-философского учения о мироздании и восходит к древней мифологии. Обратим внимание, что геометрическая форма здания представляет собой эллипсоидный купол, создающий отчетливые визуально-смысловые коннотации с китайскими символами инь и янь, а также формой яйца[2]. Этот эффект усиливается отражением-зеркализацией «яйцевидной» конструкции в искусственно созданном пруду, внутри которого и воз-

[1] Нинбо (кит. 寧波, «спокойные волны») — один из древнейших городов Китая, основанный около семи тысяч лет назад.

[2] Такое неофициальное название — «Яйцо» — и закрепилось в просторечии за зданием Пекинского Большого театра.

вышается театр. Один из китайских мифов повествует сотворении мира, когда из господствующего тысячелетиями хаоса появилось яйцо, внутри которого сосуществовали женская и мужская энергии (陰陽, инь и янь). В результате их слияния зародилась искра жизни, произведшая на свет Паньгу (盘古) — первопредка, первого человека, разделившего мир на Небо и Землю. Таким образом в конструкции театра нашла воплощение концепция исходного космогенеза в древнекитайской философии.

С другой стороны, общая архитектоника постройки, напоминающая гору с окружающим ее водным ландшафтом, создает образно-визуальные параллели с таким жанром традиционной китайской живописи, как Шань-шуй (山水画, «горы и воды»). Он является наиболее древним, «связанным с природными и религиозными культами, и представляется одним из репрезентативных в китайской живописи прошлого и современности с точки зрения понимания духовно-эстетических аспектов уникальной художественной культуры Поднебесной» [Ли Сяопэй, 2022, с. 75].

Сакральный статус горы в китайской культуре также связан с мифологией и восходит к легенде об «обители бессмертных» — священной горе Куньлунь (昆仑山脉), которая соединяла Небо и Землю — ее называли «даосским раем». Не случайно исследователи отмечают, что в концептуальных образах живописи Шань-шуй находит претворение онтологическая концепция Дао.

В таком философском контексте Пекинский Большой театр подобно горам на картинах в жанре Шань-шуй становится своего рода порталом, ведущим его зрителя из реального мира в «виртуальное пространство» духа Дао. Добавим и такой немаловажный аспект — согласно теории даосизма, музыка благотворно влияет на психоэмоциональное состояние человека, способствуя его органичному слиянию с Природой (Дао).

Таким образом, уникальный дизайнерский концепт Пекинского Большого театра вбирает в себя коннотации древнекитайской философии, демонстрируя диалог Востока и Запада — идейно-смысловую и образно-визуальную корреляцию традиционной культуры с техническими инновациями современной архитектуры. Поль Андрё продемонстрировал блестящее владение модернисткой эстетикой дизайна, которая служит, на наш взгляд, лишь технической «огранкой» для репрезентации национальной идентичности через религиозные, этнокультурные коды, воплощенные в масштабном архитектурном проекте — «визитной карточке» современного Китая.

У Поля Андрё получилось не просто придать футуристическому зданию внешний облик со знаковыми атрибутами традиционной культуры. Ему удалось «вмонтировать» в концепт проекта «ядро», подлинный дух традиционной культуры Китая, что может служить образцом для дальнейшей разработки инструментов трансляции глубинных основ китайской идентичности в современную практику «глобального» дизайна.

Выводы

Жизненная сила культуры заключается в ее постоянном самообновлении и способности трансформироваться во времени. Однако современное выражение этнических форм — это не механическая трансплантация культурных элементов, а многоаспектный процесс воссоздания традиции, демонстрирующий новый уровень визуальной коммуникации [Хань Эньхуэй, 4, с. 4015], который требует от дизайнеров поисков и глубокого осмысления коннотаций национальной культуры с последующей интеграцией в современную практику.

Сегодня, когда традиционная социально-экономическая, политическая идеология, образ жизни претерпели значительные изменения, исследование духа «материнской» культуры — это не только ретроспектива и дань уважения традиции, но и осознанный выбор китайского дизайна для движения к успешному будущему. Можно с уверенностью говорить о том, что с точки зрения выражения национальных форм, интеграции современных технологий и традиции, культура дизайна в Поднебесной открыла новую главу своего развития, связанную с претворением стратегии «глокализации». Примеры работ, рассмотренных в данной статье, отражают эту общую тенденцию. Используя инновационные средства, современные дизайнеры переосмысливают и обновляют традиционные элементы, превращая их в «мост», соединяющий прошлое и будущее, Восток и Запад, В результате, они не только «проводят» национальную культуру сквозь время, но и демонстрируют глубокие коренные культурные связи в глобальном пространстве дизайна, открывая уникальные перспективы и источники вдохновения для будущих поколений.

Список литературы

1. Митасова С.А. Формы трансляции культурных ценностей в современном искусстве // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 3. С. 103–110.
2. Меркушина Я.С. Культурная идентичность современного китайского общества // Дискуссия. 2013. № 7 (37). С. 38–41.
3. Сяопэй Ли. Образ горы в китайской пейзажной живописи шань-шуй в свете концепций даосизма и «пространственного искусства» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 3. С. 74–81.
4. Хань Эньхуэй. Применение китайских традиционных культурных и художественных элементов в обучении графическому дизайну // Столыпинский вестник. 2023. № 7. С. 4015–4023.
5. Ян Цзин. Отражение китайских традиционных культурных ценностей в современной одежде // Человек и культура. 2023. № 2. С. 1–14.

Список источников

1. Чэнь Сяожун. Беседа с Ван Шу: «Устойчивая архитектура развилась в целое течение» // Курьер Юнеско. Январь-март 2024. [Электронный ресурс] URL: https://courier.unesco.org/ru/articles/van-shu-ustoychivaya-arkhitektura-razvilas-v-celoe-techenie

References

1. Mitasova, S. "Forms of Transmitting Cultural Values in Contemporary Art", Electronic Research Journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts "ARTE", 2023, No. 3.
2. Merkushina, Ya. "Cultural Identity of Contemporary Chinese Society", Discussion. 2013, No. 7 (37).
3. Xiaopei, Li. "The Image of the Mountain in Chinese Shan Shui Landscape Painting in Light of the Concepts of Taoism and "Spatial Art"", Electronic Research Journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts "ARTE", 2022, No. 3.
4. Han, Enhui. "The Application of Traditional Chinese Cultural and Artistic Elements in Teaching Graphic Design", Stolypinsky Vestnik, 2023, No. 7.
5. Yang, Jing. Reflection of Chinese traditional cultural values in modern clothing, Man and Culture, 2023, No. 2.

Материал передан в редакцию 27.10.2025.

Музеология | Museology

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4009

Трансформация деятельности музеев современного искусства Китая под влиянием технологий искусственного интеллекта

Гуй Юйхан
Аспирант
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
jaygui97@gmail.com, ORCID

Научный руководитель
Ирина Шавшина
Заведующая кафедрой
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова
i.shavshina@nsuada.ru, ORCID

Аннотация

На фоне цифровой и интеллектуальной трансформации искусственный интеллект (ИИ) меняет пути развития музеев современного искусства в Китае. В связи с проблемами оцифровки коллекций, диверсификации запросов аудитории и инновационной кураторской работы, в данной статье систематически рассматривается практическое применение ИИ в музейном секторе, уделяя особое внимание тому, как ИИ может преобразовать кураторские, операционные и сервисные модели посредством подходов, основанных на данных. Исследования показывают, что ИИ может использовать такие методы, как распознавание изображений, для выявления внутренних связей внутри коллекций и активации ранее не экспонировавшихся произведений искусства; обеспечивать персонализированные экскурсии и улучшать опыт посетителей посредством поведенческого анализа; а также расширять кураторское мышление посредством междисциплинарных связей. Опираясь на примеры из Нанкинского университета искусств и Шанхайского художественного музея Миньшэн, в данной статье дополнительно рассматривается практическая ценность ИИ в реконструкции документов и взаимодействии человека и компьютера, предлагая инновационные подходы, основанные на уникальных интеллектуальных продуктах, интеграции иммерсивных технологий и парадигме взаимодействия человека и компьютера. В качестве вспомогательного инструмента ИИ способствует превращению художественных музеев в открытые интерактивные площадки для культурного сотворчества, придавая новый импульс развитию экосистемы искусства.

Ключевые слова: искусственный интеллект, Китайский музей современного искусства, музей интеллектуального искусства, взаимодействие человека и машины

Для цитирования: Юйхан Гуй. Трансформация деятельности музеев современного искусства Китая под влиянием технологий искусственного интеллекта // Творчество и современность. 2025. № 4. С. 59–64.

DOI: https://doi.org/10.37909/2542-1352-2025-4-4009

The Transformation of China's Contemporary Art Museums Under The Influence of Artificial Intelligence Technologies

Gui Yuhang
Postgraduate
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
jaygui97@gmail.com, ORCID

Science Advisor
Irina Shavshina
Head of Department
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
i.shavshina@nsuada.ru, ORCID

Abstract

Against the backdrop of digital and intelligent transformation, artificial intelligence (AI) is reshaping the development path of modern art museums in China. Faced with the challenges of collection digitization, diversified audience demands, and innovative curatorial work, this article systematically examines the practical applications of AI in the art museum sector, focusing on how it can reshape curatorial, operational, and service models through data-driven approaches. Research demonstrates that AI can leverage techniques such as image recognition to uncover the inherent connections within collections and activate previously unexhibited artworks; enable personalized guided tours and enhance the visitor experience through behavioral analysis; and broaden curatorial thinking through cross-disciplinary connections. Drawing on case studies from the Nanjing University of the Arts Art Museum and the Shanghai Minsheng Art Museum, this article further explores the practical value of AI in document reconstruction and human-computer collaboration, proposing innovative approaches centered around distinctive smart products, the integration of immersive technologies, and the paradigm of human-computer collaboration. As an auxiliary tool, AI is driving the transformation of art museums into open, interactive platforms for cultural co-creation, providing new impetus for the development of the art ecosystem.

Keywords: Artificial intelligence, China Modern Art Museum, Smart art museum, Human-machine collaboration

For citation: Yuhang G. (2025) The Transformation of China's Contemporary Art Museums Under The Influence of Artificial Intelligence Technologies. *Creativity and modernity*. 30 (4). 59–64.

Влияние искусственного интеллекта на развитие музеев современного искусства

В современном культурном контексте художественные музеи остро нуждаются во вмешательстве искусственного интеллекта, и причины тому многогранны.

Управление крупными коллекциями. Оцифровка музейных коллекций породила поток данных, масштаб которых превышает возможности человеческой обработки. Технологии искусственного интеллекта, такие как распознавание изображений и обработка естественного языка, способны анализировать этот огромный объём данных в различных измерениях. Например, они могут автоматически определять стиль, технику и сюжет произведений искусства и связывать соответствующие метаданные для выявления более глубоких связей и раскрытия новых нарративов. Это не только углубляет изучение коллекции, но и помогает вдохнуть новую жизнь в произведения искусства, которые долгое время не выставлялись.

Улучшенный опыт посетителей. Музеи современного искусства меняют свою роль, предлагая разнообразные платформы персонализированного опыта. Искусственный интеллект анализирует данные о поведении посетителей (например, маршруты посещения и продолжительность пребывания), чтобы точно определить их интересы и предпочтения. Это, в свою очередь, способствует развитию таких услуг, как интеллектуальные экскурсии и персонализированные рекомендации маршрутов, обеспечивая более точное и интерактивное распространение произведений искусства, способствуя просвещению общественности и вовлечению сообщества.

Развитие новых кураторских идей. Искусственный интеллект может помочь преодолеть ограничения личных знаний и эстетического видения куратора, предоставляя объективную перспективу для анализа данных. Выявляя потенциальные связи между произведениями искусства разных периодов и жанров, ИИ может способствовать развитию междисциплинарных и инновационных тем выставок, бросать вызов традиционным нарративам истории искусств и стимулировать новые академические дискуссии и кураторские возможности.

Таким образом, ИИ не призван заменить основную творческую роль куратора, а скорее служить мощным вспомогательным инструментом. Как сказал Лев Манович: «Инструменты ИИ стимулируют наше воображение, дают нам новые идеи и позволяют исследовать бесконечное количество вариаций конкретного дизайна» [Манович, 2025, с. 4-13].

Три типа объектов, обслуживаемых технологией искусственного интеллекта в художественных музеях

Сценарии применения технологии искусственного интеллекта в музеях интеллектуального искусства в основном сосредоточены на двух основных направлениях: одно из них — улучшение впечатлений от посещения публикой, а другое — оптимизация внутренней работы, управления, защиты и исследований художественных музеев.

Посетители музея. Чтобы выполнить свою миссию эстетического воспитания и формирования культурной идентичности, музеи современного искусства уделяют первостепенное внимание повышению эстетической и культурной грамотности аудитории. Применение технологий искусственного интеллекта должно быть направлено на стимулирование эстетического восприятия и эмоционального резонанса аудитории, используя возможности машинного обучения и распознавания изображений для расширения интерактивных возможностей. Создавая захватывающие элементы, ИИ может оживить статичные произведения искусства и их контекст, кардинально меняя восприятие искусства зрителями. Например, использование ИИ для динамического воссоздания классических картин может значительно усилить иммерсивность и увлекательность выставки.

Менеджеры музеев. Система управления музеем охватывает как внутреннее управление складом, так и внешние интеллектуальные сервисы. В интеллектуальном складе менеджеры могут использовать сеть датчиков для мониторинга данных об окружающей среде, таких как температура, влажность и уровень загрязняющих веществ, в режиме реального времени. Системы ИИ анализируют эти данные, предупреждают о рисках и разрабатывают эффективные превентивные механизмы защиты. Во внешних сервисах ИИ анализирует данные о поведении посетителей для принятия решений по оптимизации дизайна экспозиции, улучшению навигации и повышению эффективности экспозиций, тем самым приближая публику к искусству.

Реставраторы произведений искусства. Столкнувшись с проблемами высокой степени повреждений и разнообразием хрупких материалов в музейных коллекциях, традиционные реставрационные рабо-

ты сталкиваются с огромным давлением [Шань Цзисян, 2013, с. 31-39]. Технологии искусственного интеллекта могут существенно помочь в процессе реставрации: благодаря высокоточному 3D-сканированию ИИ может быстро идентифицировать и сопоставлять фрагменты по таким характеристикам, как цвет и текстура, предлагая оптимальное решение для виртуального склеивания и повышая точность и эффективность реставрации. Более того, сочетание искусственного интеллекта и технологий сканирования позволяет создать постоянный цифровой архив поврежденных произведений искусства, закладывая основу для экстренной консервации и последующих исследований.

Случаи применения технологий искусственного интеллекта в китайских художественных музеях

В последние годы технологии искусственного интеллекта (ИИ) стали актуальной темой в китайской арт-экосистеме. Они стали важнейшим инструментом для художников, исследующих новые медиа и нарративы, а некоторые музеи внедрили их в процесс планирования выставок и просвещения общественности. Китайские художественные музеи также начали активно внедрять методы ИИ и науки о данных в свои кураторские процессы, интегрируя эти технологии в проектирование выставочной структуры, механизмы взаимодействия с аудиторией и процессы получения знаний.

Музей искусств Нанкинского университета искусств. В конце 2024 года Музей искусств Нанкинского университета искусств открыл выставку «Журнал живописи: 1974–2024». Эта выставка одновременно отдает дань уважения и представляет собой ретроспективу 50-летней истории журнала, а также является кураторским экспериментом, глубоко интегрирующим науку о данных и гуманитарные науки. От кураторской концепции до пространственной презентации, выставка устанавливает устойчивую симбиотическую связь между историко-искусствоведческим нарративом и цифровыми исследованиями, исследуя практическое применение искусственного интеллекта в планировании выставок. Выставка организована вокруг пяти «тем данных» с использованием искусственного интеллекта для извлечения ключевых слов и структурирования информации, преобразуя полувековой контент журнала в визуальный граф знаний. Лаборатория данных «Журнал живописи», созданная музеем и лабораторией, позволяет посетителям точно находить и читать статьи за определенные временные периоды, используя модели больших данных дополненной реальности и поисковые системы. Кроме того, выставка представляет собой интеллектуальную систему вопросов и ответов, основанную на самостоятельно созданной базе данных, позволяющую посетителям задавать вопросы о произведениях искусства, художниках или жанрах, а ИИ мгновенно генерирует ответы на основе анализа базы данных. «Эта попытка не только отвечает давнему противоречию между трансплантацией технологий и когнитивной реконструкцией в области цифровых гуманитарных наук, но и способствует глубокой интеграции исследований в области истории искусства и цифровых технологий» [Ма Линь, Тан Сяо, 2025, с. 17-20], предоставляя ориентир для будущего использования искусственного интеллекта в кураторстве документальных выставок.

Шанхайский художественный музей Миньшэн. 26 июля 2025 года в Шанхайском художественном музее Миньшэн открылась выставка «Promptoscape: Международная документальная выставка об искусстве искусственного интеллекта». Эта выставка не только демонстрирует достижения мирового ИИ в области создания искусства, но и служит экспериментом по созданию искусства для широкой публики и будущего. Выставка посвящена человеческому творчеству и воображению в контексте ИИ, а также симбиотическим и конкурентным отношениям между людьми и машинами. Как отмечают кураторы Яо Дацзюнь и Ма Нань в предисловии: «Цель этой выставки — привлечь внимание не к „ИИ GC“ (контенту, создаваемому ИИ) как к поверхностному результату производственного механизма, а скорее к тому, как ИИ генерирует творчество и участвует в конструировании смысла и создании формы». Выставка разделена на пять разделов: «Искусственные эмоции», «Переписывание памяти», «Машина галлюцинаций», «Экспериментальное возникновение» и «Языковой ландшафт», что соответствует художественным исследованиям и концептуальной практике искусственного интеллекта в области моделирования эмоций, исторической памяти, когнитивных методов, генеративных процессов и возникновения языковых структур. Например, работа Чэнь Цзыцзяня и Ли Пэнхуэй «Прекрасное тело», использующая циклический поток данных с тренажёров и изображений выступлений, показывает, как технологическое вмешательство меняет восприятие красоты, здоровья и управления телом, бессознательно переписывая телесный опыт. Работа Шао Ливу «Свободная и нежная река» сочетает голосовое вза-

имодействие A1 с лазерной визуализацией, создавая захватывающий опыт. Зрители используют свои голоса, чтобы «разбудить» систему, запуская световую дорожку, текущую подобно воде. ИИ распознаёт тон и эмоции аудитории, преобразуя их в динамичные ритмы и узоры, создавая виртуальную и чувственную «тихую реку». Эта гибкая связь и эмоциональный резонанс между человеком и машиной возникают на стыке технологий и чувственности.

Инновационные пути развития искусственного интеллекта в будущем художественных музеев

Разработка интеллектуальных продуктов.

Чтобы избежать гомогенизации при развитии «умных» музеев, художественным музеям следует разрабатывать дифференцированные продукты, основанные на их академическом позиционировании и характеристиках коллекций. Например, интеллектуальные роботы-экскурсоводы могут отойти от существующей стандартизированной модели и создать матрицу экскурсоводов, ориентированную на конкретные художественные контексты. Интегрируя исследования коллекций с графами цифровых гуманитарных знаний, роботы могут предоставлять глубокие тематические интерпретации, превращая академические ресурсы в уникальный опыт для посетителей и укрепляя узнаваемость бренда.

Усиление презентационных эффектов новых технологий, таких как 3D без очков. Прорывы в области искусственного интеллекта (ИИ) и компьютерного зрения открыли новые возможности для улучшения визуального представления выставок, особенно с широкими перспективами повышения выразительности новых технологий отображения, таких как 3D без очков. В настоящее время технологии ИИ позволяют динамически регулировать глубину и параллакс стереоизображений, отслеживая мимику и точку обзора зрителя в режиме реального времени, эффективно устраняя зависимость угла обзора традиционных 3D-устройств без очков и достигая четкого стереоизображения без искажений со всех ракурсов. Применение технологии стереоизображения на базе ИИ к большим 3D-экранам в художественных музеях может значительно усилить ощущение погружения зрителей при просмотре динамических произведений искусства, таких как каллиграфия, живопись и скульптура. Например, при демонстрации современных движущихся изображений в музее современного искусства Today Art Museum используется система стереоизображения с ИИ, которая автоматически оптимизирует трехмерную глубину изображения при движении зрителя, устраняя визуальные искажения. Эту технологию также можно использовать для воссоздания эффекта «путешествия», характерного для традиционной живописи на свитках. Например, непрерывное пространственное повествование в картине «Вдоль реки во время праздника Цинмин» можно воспроизвести с помощью многоперспективной визуализации с использованием искусственного интеллекта, создающей визуальную логику «смены пейзажа с каждым шагом» в стереоскопическом изображении, что позволяет зрителям более интуитивно понимать временные и пространственные повествовательные характеристики китайской живописи.

Создание парадигмы взаимодействия человека и машины. Дальнейшее развитие требует создания совместной парадигмы «под руководством куратора и с помощью искусственного интеллекта». ИИ отлично справляется с такими повторяющимися задачами, как поиск данных и сравнение стилей, в то время как кураторы отвечают за академическую цель и оценочные суждения. Например, при планировании тематической выставки ИИ может быстро анализировать связи между художниками и рекомендовать логику экспозиции, позволяя кураторам соответствующим образом уточнять темы и культурные интерпретации. Такая синергия человека и машины не только повышает эффективность, но и способствует созданию инновационных выставочных нарративов.

Выводы

Интеграция ИИ открывает перед музеями беспрецедентные возможности для переосмысления кураторской практики, одновременно создавая серьёзные проблемы. Она заставляет нас переосмыслить границы кураторской работы, взаимоотношения искусства и алгоритмов, а также логику сосуществования человека и технологий. Художественные музеи должны поддерживать динамичный баланс между технологической рациональностью и гуманистическим духом, сохраняя трезвый подход и динамичный баланс между технологической рациональностью и гуманистическим духом, не полагаясь чрезмерно на инструменты ИИ, но и не исключая их инновационный потенциал. Музей будущего должен стать открытой культурной платформой, которая не только демонстрирует произведения искусства, но и стимулирует критическое мышление,

направляет научные размышления и способствует культурному сотворчеству. Только так ИИ может действительно стать позитивной силой, способствующей здоровому развитию экосистемы искусства и формированию культурного консенсуса.

Список литературы

1. Лев Манович. Искусственный интеллект и генеративные медиа: некоторые заметки о современной революции [J] // Перевод Чжан Хаобо. Журнал Пекинской киноакадемии, 2025 (9). С. 4-13.
2. Ма Линь, Тан Сяо. Медиаактивность и гуманитарные науки о данных – новые кураторские практики «Иллюстрированного журнала: 1974–2024» // Иллюстрированный журнал, 2025 (5). С. 17-20.
3. Шань Цзисян. Музейный менеджмент вступает в эпоху сервиса [Ж] // Дуньхуанские исследования, 2013 (3). С. 31-39.

References

1. Manovich, L. Artificial Intelligence and Generative Media: Some Notes on the Contemporary Revolution [J], Translated by Zhang Haobo, Journal of the Beijing Film Academy, 2025, No. 9.
2. Ma Lin, Tang Xiao. Media Activity and Data Humanities – New Curatorial Practices of the "Illustrated Magazine: 1974–2024", Illustrated Magazine, 2025, No. 5.
3. Shan Jixiang. Museum Management Enters the Service Era [J], Dunhuang Studies, 2013, No. 3.

Материал передан в редакцию 22.10.2025.