

Теория и история культуры, искусства / Theory and History of Culture, Art

Научная статья

DOI: [10.12731/2576-9782-2026-10-2-340](https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-2-340)

EDN: CDRQBP

УДК 1 (091)

Original article



Тайваньское искусство XX века в условиях социокультурной трансформации

Ситун Се

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Российская Федерация*

Аннотация

Обоснование. Тайваньское искусство XX века представляет собой уникальный случай многослойного культурного трансфера, где последовательно наслаивались японское колониальное влияние, волны западного модернизма, движение в защиту локальности и, наконец, коммерциализация. Однако распространенные линейные модели описания постколониальных художественных процессов не позволяют уловить сосуществование, интерференцию и реактивацию различных влияний, а также активную роль локальных субъектов в их переработке. В связи с этим требуется пересмотр механизмов адаптации и формирования гибридной художественной идентичности на материале Тайваня.

Цель. Выявить и концептуализировать модели культурного трансфера и логику формирования гибридной художественной идентичности Тайваня в XX веке, построив аналитическую рамку, применимую для мультикультурных и постколониальных контекстов.

Материалы и методы. Исследовательская парадигма, опирающаяся на теорию культурного трансфера и концепцию гибридности, с применением метода кейс-анализа и многоуровневого анализа произведений искусства, архивов и академической литературы.

Результаты. Установлено, что эволюция тайваньского искусства проходила через этапы японской колониальной политики (1895–1945), послевоенной китаизации (с 1945 г.), модернистских веяний 1950–1960-х гг., движения за локальную идентичность в 1970-е гг., коммерциализации 1980–1990-х гг. и экспериментов нового поколения в 1990-е гг. Ключевыми механизмами адаптации выступили: заимствование академических техник через Японию, переосмысление традиционной живописи тушью, синтез западного абстрактного экспрессионизма с восточной эстетикой, обращение

к местным сюжетам. На примерах Го Сюэчу, Лю Госона, Си Дэцзина и Юань Цзинта показано, как внешние влияния превращались в ресурс для формирования плюралистической художественной идентичности. Определяющую роль в этом процессе играла агентность локальных субъектов (художников, педагогов, выставочных институций), обеспечивавшая избирательное усвоение и переработку внешних элементов.

Ключевые слова: искусство Тайваня; культурный перенос; культурная гибридность; локализация искусства; колониальное искусство; национально-культурная реконструкция; локальный реализм; современные эксперименты в живописи тушью; коммерциализация искусства

Для цитирования. Се, С. (2026). Тайваньское искусство XX века в условиях социокультурной трансформации. *Russian Studies in Culture and Society / Российские исследования. Культура и общество*, 10(2), 210-236. <https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-2-340>

20th-century Taiwanese art in the context of sociocultural transformation

Xitong Xie

Transbaikal State University, Chita, Russian Federation

Abstract

Background. Twentieth-century Taiwanese art represents a unique case of multilayered cultural transfer, sequentially encompassing Japanese colonial influence, waves of Western modernism, the movement to defend locality, and, finally, commercialization. However, common linear models for describing postcolonial artistic processes fail to capture the coexistence, interference, and reactivation of various influences, as well as the active role of local actors in their reworking. Therefore, a reconsideration of the mechanisms of adaptation and the formation of a hybrid artistic identity is required, using Taiwan as a case study.

Purpose – to identify and conceptualize the models of cultural transfer and the logic of the formation of a hybrid artistic identity in Taiwan in the 20th century, constructing an analytical framework applicable to multicultural and postcolonial contexts.

Materials and methods. A research paradigm based on cultural transfer theory and the concept of hybridity, using case study analysis and a multi-layered analysis of artworks, archives, and academic literature.

Results. It was established that the evolution of Taiwanese art has undergone stages: Japanese colonial policy (1895–1945), postwar Sinicization (since 1945), modernist trends of the 1950s–1960s, the local identity movement of the 1970s, commercialization of the 1980s–1990s, and new-generation experiments in the 1990s. Key mechanisms of adaptation included: the borrowing of academic techniques from Japan, a rethinking

of traditional ink painting, a synthesis of Western abstract expressionism with Eastern aesthetics, and an appeal to local themes. Using the examples of Guo Xuehu, Liu Guosong, Xi Dejing, and Yuan Jing, this article demonstrates how external influences were transformed into a resource for the formation of a pluralistic artistic identity. The agency of local actors (artists, educators, and exhibition institutions) played a decisive role in this process, ensuring the selective assimilation and reworking of external elements.

Keywords: Taiwan's art; cultural transference; cultural hybridity; localization of art; colonial art; national cultural reconstruction; local realism; modern experiments in ink painting; commercialization of art

For citation. Xie, X. (2026). 20th-century Taiwanese art in the context of sociocultural transformation. *Russian Studies in Culture and Society*, 10(2), 210-236. <https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-2-340>

Введение

Актуальность исследования обусловлена необходимостью пересмотра линейных моделей описания постколониальных художественных процессов. Тайваньское искусство XX века представляет собой уникальный случай многослойного культурного трансфера, где последовательно наслаивались японское колониальное влияние (1895–1945), волны западного модернизма (1950–1960-е гг.), движение в защиту локальности (1970-е гг.), коммерциализация (1980–1990-е гг.) и эксперименты нового поколения (1990-е гг.). В отличие от распространенного подхода, трактующего эти этапы как смену доминант, в статье обосновывается, что они сосуществовали и взаимодействовали, а их переработка локальными субъектами вела к формированию гибридной художественной системы.

Проблема заключается в том, что до сих пор отсутствует целостная аналитическая рамка, которая позволила бы объяснить не только смену внешних влияний, но и их наложение, интерференцию и реактивацию, а также активную преобразующую роль местных художников и институций.

Цель исследования – выявить и концептуализировать модели культурного трансфера и логику формирования гибридной художественной идентичности Тайваня в XX веке, построив аналитическую рамку, применимую для мультикультурных и постколониальных контекстов.

Задачи исследования:

- реконструировать основные этапы эволюции тайваньского искусства в XX веке, выделив ключевые внешние влияния и ответные стратегии локальных акторов;
- описать механизмы трансфера художественных элементов через институции образования, выставочную систему и посредничество художников-эмигрантов;
- проанализировать трансформацию агентности местных художников на каждом историческом этапе — от адаптации к колониальным нормам до критического переосмысления и локальной реинтеграции;
- на конкретных кейсах (Го Сюэху, Лю Госун, Си Дэцзин, Юань Цзинта) показать, как внешние заимствования превращались в ресурс для построения уникальной художественной идентичности.

Методология и теоретическая база

Теоретической основой служит теория культурного переноса (М. Эспань), акцентирующая не просто распространение элементов, а их семантическую реконструкцию в новом контексте, а также концепция гибридности Х. Бхабхи, позволяющая анализировать «третье пространство» культурного взаимодействия. Основным методом — кейс-анализ, позволяющий на примерах творчества ключевых фигур (Го Сюэху, Лю Госун, Си Дэцзин, Юань Цзинта) проследить конкретные механизмы адаптации, трансформации и новации. Деконструкция институциональных механизмов (выставочная система, образовательные учреждения) и анализ роли посредников (художников, педагогов, критиков) позволяют выявить не только формальные, но и социальные аспекты эволюции художественного поля.

Научная новизна состоит в применении теории культурного трансфера к тайваньскому материалу как целостной исторической панораме; в выделении не только смены влияний, но и их наложения, интерференции и реактивации; в концептуализации «местного субъекта» как активного преобразователя внешних импульсов.

Результаты и обсуждение

Период японской оккупации Тайваня (1895-1945)

С 1895 по 1945 годы Тайвань находился под управлением Японии. Этот период оказал глубокое влияние на тайваньское искусство. После китайско-японской войны Китай был вынужден уступить остров Тайвань Японии в 1895 году. После того вторжения Япония осуществила ряд политических, экономических и культурных мер контроля, которые основательно повлияли на традиционную культуру Тайваня [15, с. 34].

Что касается культуры, то японские колонисты ввели систему японского образования, отменили китайские газеты и журналы и попытались путем смягчения разрушить национальное самосознание тайваньцев путем организации поэтических клубов, кружков рисования и т.д. Эти меры оказали ограничительное и удушающее воздействие на развитие искусства Тайваня. В рамках этой политики местное искусство, принадлежащее Тайваню, постепенно уничтожалось, но в то же время оно породило новые художественные стили и художественные школы.

Тайваньское академическое сообщество в целом считает, что реальное влияние японской живописи на тайваньскую художественную сферу проявилось после 1910 года [2, с. 15]. До этого Тайвань все еще находился под влиянием школы живописи Вумен¹ во времена династии Мин и школы живописи Янчжоу² во времена династии Цин, и традиционная китайская живопись занимала господствующее положение. Линь Юйшань в работе «Дискуссии об художественном движении» писал, что «искусство Тайваня в прошлом не только

¹ Школа живописи Вумен: Это школа живописи в Китае середины династии Мин, также известная как «Школа Ву». Его главными представителями являются такие художники, как Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Тан Инь, Цю Ин, Чжан Хун и другие известные художники. https://baike.baidu.com/item/%E5%90%B4%E9%97%A8%E7%94%BB%E6%B4%BE/345564?fr=ge_al

² Школа живописи Янчжоу: «Восемь монстров Янчжоу» относится к некоторым профессиональным художникам, которые активно работали в Янчжоу с середины периода Канси династии Цин до конца периода Цяньлуна. Из-за большого количества людей он известен как «Школа живописи Янчжоу». https://baike.baidu.com/item/%E6%89%AC%E5%B7%9E%E7%94%BB%E6%B4%BE/10858970?fr=ge_al

находилось под влиянием из материкового Китая, но большинство художников приехали с материка [9, с. 15].

Влияние японского периода на развитие тайваньского искусства

Современное тайваньское искусство формировалось как академическое. В период японской оккупации многие тайваньские художники, такие как Ян Сабуро¹ и Чэнь Чэнбо², учились в японских художественных колледжах, таких как Токийская школа изящных искусств, и проходили обучение академическим навыкам. Это привело к тому, что их основные представления о живописи оказались под глубоким влиянием японской живописной школы, колеблющейся между импрессионизмом и фовизмом [13, с. 78].

При обработке картин эти художники предъявляли строгие требования к пониманию структуры, формы, цвета и уровня, особенно подчеркивая взаимосвязь между текстурой объектов, пространственным расстоянием и цветом. Этот вид творческой техники сильно контрастировал с традиционными китайскими живописными техниками. Западные художественные стили и творческие концепции были представлены Тайваню, в основном, иностранными студентами. В то время основными направлениями развития японского искусства были перенос, трансляция французских академических реалистических техник и западных школ современного искусства, таких как импрессионизм и постимпрессионизм. Этот вид западного

¹ Ян Сабуро: Уроженец Тайбэя, Тайвань, он отправился учиться в Японию в 1923 году и впервые поступил в Киотскую школу изящных искусств и ремесел. Он вернулся на Тайвань в 1927 году и основал «Чидо Ду» вместе с Ни Цзянхуаем, Ляо Цичунем и другими. В 1929 году он занял первое место в специальном отборе на Тайваньской выставке изобразительного искусства. Он провел множество персональных выставок и получил награды на Тайваньской выставке изобразительных искусств. Он добился значительных успехов на тайваньской живописной сцене. В 1986 году он получил Национальную премию за особый вклад в литературу и искусство. https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%A8%E4%B8%89%E9%83%8E/1290727?fr=ge_al

² Чэнь Чэнбо: В 1913 году он был принят на обычное отделение мандаринской школы при резиденции генерал-губернатора Тайваня (ныне Тайбэйская обычная школа). Во время учебы в школе он учился под руководством Исиавы Коитиро и получил предварительное представление о западном искусстве. <https://baike.baidu.com/item/%E9%99%88%E6%BE%84%E6%B3%A2/2823558>

художественного стиля, включающий живопись маслом, акварель, скульптуру и т.д., а также внедрение его творческих концепций, сделали тайваньское искусство очень реалистичным в моделировании и живописи. Они стремились к созданию реалистичных сюжетов в живописи и придавали большое значение скетчингу, который стал характерным стилем тайваньской живописи в период японской оккупации. В 1927 году в лице этих японских учителей была организована “Художественная выставка Тайваня” (сокращенно Тайваньская выставка). Это был первый официальный художественный конкурс, проведенный при поддержке японского генерал-губернатора в период японского правления на Тайване.

Спустя три года после этой выставки Го Сюэху создал работу «Прцветание Южной улицы» (рис. 1). Ее суть и художественное выражение глубоко вдохновлены японской культурой и художественной системой периода японской оккупации. В работе использовалась официально признанная японская техника гуаши, реалистичная перспектива и композиция, напоминающие современную японскую живопись, создавалось ощущение глубины в уличной сцене. Яркие и насыщенные цвета наследовали японскую эстетику запечатления современной жизни, а плотная композиция отразила его сосредоточенность на сценах повседневной жизни, резко контрастируя со спокойными пустыми пространствами традиционной живописи литераторов.

Такие детали, как японский стиль оформления вывесок магазинов и колониальный уличный пейзаж, отражали требования «местных особенностей» и «реалистичного изображения» в японском колониальном искусстве. Под руководством Национальной выставки Тайваня и Городской выставки Тайбэя Го Сюэху, вдохновленный акцентом японского художественного движения на «современную жизнь», использовал в качестве сюжета местную городскую жизнь и применял японские художественные парадигмы для завершения своего выражения. Эта работа явилась одновременно микрокосмом колониальной модернизации Тайбэя и важным визуальным свидетельством исследования тайваньскими художниками культурной идентичности в период японской оккупации.



Рис. 1. Го Сюэху, «Процветание Южной улицы», 1930, 188 × 94,5 см.
Fig. 1. Ge Xuehu, “The Prosperity of South Street,” 1930, 188 × 94.5 cm.

Техника «скетчинга» в японском художественном образовании оказало влияние и на традиционное искусство живописи Тайваня в конце правления династии Цин [17, с. 68]. Традиционная китайская живопись – это другой способ техники использования пера для письма. Следуя объективным законам, художник извлекает и обобщает внешний образ вещей, подчеркивает дух живописи и ослабляет фактическую форму, а также использует выразительную природу пера и чернил для получения результата, который удовлетворяет его вкусам собственные духовные эмоции.

Так называемый «скетчинг» относится к созданию картины с использованием физических объектов в качестве эталонного объекта.

Художник реализует этот процесс, наблюдая за ядром реального объекта. Концепция этого вида скетчинга фокусируется на наблюдении и изображении природы. По сути, понимание традиционно китайского живописного мышления существенно отличается от тайваньского вестернизированного живописного мышления, тем не менее, именно первое сыграло свою роль в продвижении процесса модернизации тайваньской живописи.

Тайваньский ученый Цзян Сюнь считает: «С одной стороны, историю тайваньского искусства периода японской оккупации можно рассматривать как материал, направленный против японской колонизации... Но, с другой стороны, история тайваньского искусства может также учитывать социальные и экономические изменения, произошедшие в Западной Европе во второй половине XIX века [12, с. 34].

Тайваньское искусство японского периода, будь то критерии оценки выставки живописи или сюжеты, представленные на выставке, находились под влиянием концепции рисования эскизами. После первой Тайваньской выставки традиционная китайская живопись тушью подверглась ограничениям, была «отменена», поскольку ее методы рисования противоречили концепции создания эскизов, у художников уменьшились шансы участия в выставках. Таким образом, в определенной степени развитие традиционной китайской живописи было затруднено, и необходимо было изменить методы рисования и эстетическую концепцию, чтобы продолжать развиваться.

С приходом японского колониального правления на Тайване система художественного образования в японском стиле также получила самое широкое распространение [5, с. 108]. До японской оккупации на Тайване не было специализированной художественной школы. Тайбэйская обычная школа была местом, где формировались художники, например, Чэнь Чэнбо и другие. Официальная учебная программа по искусству, методы преподавания и система оценки оказали глубокое воздействие на художественное образование Тайваня. Например, курсы рисования включали в себя рисование эскизов, мысленное рисование и рисование узоров. Художественное образование Тай-

вания было основано на собственной системе образования Японии и официально утвержденном японском содержании обучения. Хотя это и препятствовало развитию традиционного китайского искусства, оно также имело полезные идеи и способствовало развитию основы для будущего развития искусства [6, с. 122].

В этот период происходил процесс профессиональной институализации художников. Примерно в 1930-х годах большая группа художников получили образование в Киото, в том числе Ян Санланг, Чэнь Чэнбо и Ляо Цзичунь, они вернулись с учебы за границей. Они привезли на Тайвань новые формы художественного самовыражения и перенесли академические стилистические приемы, изученные в Японии и западных школах современного искусства, таких как импрессионизм и постимпрессионизм, в современную художественную среду.

В колониальный период валентность художников существовала преимущественно в форме ограниченного посредничества и адаптивной ассимиляции. Художественное поле структурировалось институтами метрополии, ключевым из которых была официальная «Тайваньская художественная выставка» (Тайтен). Она задавала эстетические критерии, поощряя технику академического скетчинга и стилистику японизированного западного модернизма (импрессионизм, фовизм). Агентность тайваньских художников проявлялась в стратегическом освоении этих языков для получения признания в системе, зачастую через образование в японских художественных школах. Однако эта деятельность протекала в жестких рамках, где традиционная китайская живопись тушью маргинализировалась, а локальная культурная повестка не могла быть выражена открыто. Таким образом, субъектность была опосредована и сформирована колониальным аппаратом [11, с. 66].

Период восстановления Тайваня (после 1945 года)

25 октября 1945 года Тайвань был освобожден от японского колониального господства, 50-летний период японской оккупации был полностью завершен. С восстановлением китайской администрации в 1945 году и особенно после переноса правительства Гоминьдана

на Тайвань в 1949 году начался режим национально-культурной консолидации. Его целью было построение общенациональной (китайской) идентичности, что требовало идеологического «очищения» от японского наследия и интеграции в новый канон. В этой фазе валентность художников и зарождающихся локальных институций столкнулась с парадоксом. Формально освободившись от колониального господина, они попали под давление нового идеологического проекта, часто более тотального в своих культурных требованиях. Официальная политика поощряла «национальный стиль», основанный на традициях материкового Китая, что было воплощено в деятельности художников «трех семей, переплывших море» (Пу Синьюй, Хуан Цзюньби, Чжан Дациянь). Агентность местных художников, сформировавшихся в колониальную эпоху, оказалась под вопросом: их художественный язык, усвоенный через японскую систему живописи, теперь мог клеймиться как «коллорабационистский» или чуждый «национальному духу» [8, с. 136].

Следовательно, трансформация валентности в этот переходный период выражалась в нескольких ключевых сдвигах. Во-первых, произошло переключение культурных референций и источников легитимности: с японско-западного канона на канон традиционной и современной китайской живописи с материка. Во-вторых, изменился характер стратегий: от адаптации к навязанным колониальным стандартам — к необходимости позиционирования себя внутри нового национального нарратива, что часто вело к маргинализации или вынужденной стилистической переориентации. В-третьих, диссонансный опыт художников, чья творческая биография охватывала оба периода, стал источником внутреннего конфликта и потенциальной основой для будущего критического переосмысления истории. Их субъектность оказалась расколотовой между усвоенными техниками модернизма, связанными с японской эпохой, и требованием выражать «исконно китайское» содержание.

Описанный процесс детально раскрывалось в следующих процессах. В области литературы и искусства правительство поощряло и поддерживало создание и распространение литературных и

художественных произведений, отражающих национальный дух и сущность китайской культуры, с тем чтобы укрепить у тайваньцев чувство принадлежности к китайской культуре и возродить культуру, укоренившуюся на материке.

***Расцвет модернистского искусства
и международная интеграция (1950-1960-е годы)***

В послевоенной истории тайваньского искусства 1950-е и 1960-е годы были особым периодом. Художники создали много выдающихся произведений в духе новаторства и авангарда. Среди них особенно значителен подъем современного искусства под влиянием американского «абстрактного экспрессионизма» и европейской «бесформенной живописи», подчеркивающих «освобождение образов» [10, с. 93]. В конце 1950-х годов западная мысль и культурные веяния в большом количестве проникли в тайваньское общество, а западная культура, представленная Соединенными Штатами, проникла и на Тайвань. Группа тайваньских художников, поддерживавших развитие современного искусства, подверглась идеологическому воздействию западного модернизма в сочетании с их сопротивлением. Этим новым поколениям художников присуща консервативная и монотонная художественная атмосфера, и они хотят быть в курсе тенденций европейского и американского искусства.

Из некоторых выставок, проведенных в период расцвета японской драматургии, было видно, что главная сила тайваньского искусства находится в руках властей. Большинство из этих художников - художники, вернувшиеся после учебы в Японии, такие как Лю Ши и другие. Они отвергали новую западную художественную мысль и придерживались традиционного стиля, традиционной модели рисования. В то же время была создана еще одна группа художников во главе с Ли Чжуншенгом, которая занималась тайваньским современным искусством. Ли Чжуншенг публиковал статьи о западных тенденциях в мышлении и художественной мысли, продвигал, знакомил с модернистскими художественными школами и распространял западное модернистское мышление.

В 1963 году многие художники современного искусства Тайваня были приглашены на Международную биеннале в Сан Паулу, Бра-

зилия, Парижскую международную биеннале и Международный салон живописи в Гонконге. Средства массовой информации бурно сообщали о развитии тайваньской живописи [7, с. 8]. Эти выставки строго требуют, чтобы представленные работы были выдержаны в стиле современной живописи, что не только в значительной степени способствует развитию модернизма в тайваньском искусстве, но и повышает интерес общества к модернистской живописи и ее понимание.

Например, в 1963 году Тайвань был приглашен на 7-ю Биеннале в Сан Паулу, Бразилия. Лю Госун был одним из ключевых художников, представлявших Тайвань на выставке. В своей работе «Неподвижность в движении» (рис. 2) он изобрел «бумагу Лю Госун» (особый вид хлопковой бумаги с грубыми волокнами) и впервые применил технику «отслаивания и удаления краски». Эта техника заключается в отрывании грубых волокон от бумаги, оставляя белые линии (негативные белые мазки) на фоне темных чернил. Эта текстура значительно усиливает ощущение пространства и материальности картины. Национальный музей истории Тайваня отвечал за отбор экспонатов, стремясь создать культурный образ «Свободного Китая» на международной арене посредством этого современного художественного языка. Таким образом, тайваньское искусство 1970-х годов стало периодом авангардных художников, практикующих современную трансформацию традиционной живописи тушью. Они отказались от традиционных техник, интегрировали восточную эстетику с западным абстрактным экспрессионизмом, усилили стремление к конструированию художественной субъективности и ускорили трансформацию тайваньской художественной сцены из консерватизма в плюралистические инновации.

Когда в 1960-х годах тайваньское модернистское художественное творчество достигло своего пика, художники этого периода начали избавляться от оков традиционной живописи и исследовать новые формы искусства и самовыражения [20, с. 32]. Они опирались на концепции и техники западного современного искусства, сочетали местные культурные и социальные традиции Тайваня и создавали

произведения в уникальном стиле. Развитие современного искусства на Тайване вышло на новый уровень.



Рис. 2. Лю Госон, «Неподвижность в движении», 1963, 56,5 x 119,4 см.
Fig. 2. Lü Gao-song, "Stillness in Motion," 1963, 56.5 x 119.4 cm.

Распространение авангардных художественных идей привело к тихому подъему движения современного искусства, и народная живопись создавалась одна за другой. Поначалу современная мысль была экстремальной, подчеркивающей полную абстракцию как в практическом творчестве, так и в философии, потому что современные тайваньские художники в то время по-настоящему не понимали значения абстракции в глубине, и изображение внешнего вида творения было важнее, чем внутренняя правда. Большинство из них не заботились о внешнем мире, существовании собственного «я», и считали, что абстрактная живопись – это современное искусство, которое является представителем авангарда и зарождающегося направления, но на самом деле западный абстрактный экспрессионизм также имеет свой собственный процесс развития, такой как понимание структуры Сезанном, использование цветов фовизма, исследование объективного моделирования кубизмом [19, с. 56], бессознательный дадаизм, подсознание сюрреализма и, наконец, внутреннее выражение абстракции. В то время тайваньские художники стремились догнать Запад, поэтому эти радикально настроенные современные

художники начали постепенно создавать живописные группы и проводить собственные художественные выставки.

Среди них «Клуб живописи мая»¹ и «Клуб восточной живописи»² – типичные клубы живописи этого периода. Эти две группы состояли из молодых творческих людей. Они пропагандировали передовые идеи современного искусства и выступали против консервативных и старомодных концепций. Эти две группы стали движущей силой развития современного искусства на Тайване. Они использовали форму кружков живописи, чтобы познакомить тайваньское общество с авангардными концепциями современного искусства и тенденциями мысли, а также вносили существенный вклад в развитие современного искусства.

***Пробуждение местного самосознания
и местного художественного движения (1970-е)***

В это время местная социальная проблема и народное самосознание основывались на Тайваньское искусство, которое пережило много этапов расцвета восточной живописи в период японской оккупации, упадка традиционной китайской живописи и расцвета современного

¹ Клуб живописи мая был основан в мае 1957 года. Название клуба намеренно взято по образцу Майского салона в Париже. Эти художники-авангардисты, представленные Лю Госуном и Чжуан Чжэ, распространяют концепцию современной живописи тушью посредством большого количества статей, лекций и публикаций в газетах, поощряя развитие искусства живописи тушью. Все больше молодых художников призывают переосмыслить живопись тушью, выступая за то, чтобы не отказываться полностью от традиционной китайской живописи, а делать упор на новые исследования в области художественного творчества. Это модернизационное изменение и выдвинутые взгляды непосредственно заложили основу современной живописи тушью на Тайване. В то же время предложение Лю Госуна о современной живописи тушью также повлияло на материк, Гонконг и другие регионы того времени.

² Клуб восточной живописи были Сяо Цинь, Хо Ган и другие. Они придавали большое значение смыслу и духу творчества, а также подчеркивали современные художественные концепции. Эти художественные концепции возникли у Ли Чжуншэна, художника из Тайваня с материка. Этот художник обучал группу студентов Университета. Общество восточной живописи намерено обучать студентов современной живописи из европейских, американских и японских живописных кружков, и он считал, что современные, прогрессивные и авангардные стили живописи должны быть поняты массами и создавать новые формы искусства. Это необходимая задача времени.

искусства после войны [16, с. 22]. С переездом национального правительства на Тайвань традиционная китайская живопись тушью постепенно стала мейнстримом. Школа живописи Линнань с материка проникла на Тайвань, привнеся на художественную арену другую форму китайской живописи и живопись прошлого. Художники данной школы отстаивали художественную концепцию “компромисса между китайским и иностранным”, сочетая в себе идеи и приемы традиционной китайской культуры соединившиеся с западным искусством и принесли его на Тайвань. Благодаря росту народного самосознания описание местных сюжетов стало основной формой живописи, поэтому школа живописи Линнань, которая делала упор на создание полноценных пейзажных зарисовок, также получила признание тайваньской публики. Художники распространяли и пропагандировали дух линнаньской школы живописи на Тайване и способствовали устойчивому развитию тайваньского искусства. Среди них Оу Хаоньян, непревзойденный художник из Линнани на Тайване.

Примерно в 1970 году Оу Хаоньян, придерживавшийся ортодоксальных взглядов Линнань¹, отправился на юг Тайваня, где он представил художественный стиль Линнаньской школы живописи на Тайване и официально положил начало распространению Линнаньской школы живописи на Тайване [3, с. 15]. Он объединил фактуру китайской живописи и живопись тушью со светотеневыми техниками западной живописи, чтобы сформировать свой собственный уникальный художественный стиль. Его роль в продвижении тайваньского неактивистского художественного движения была решающей. В то время неактивистское художественное движение процветало, и он использовал живопись тушью для воплощения

¹ Линнаньская школа живописи - это региональная школа живописи с далеко идущим влиянием. Ее художественные концепции и техники оказали важное влияние на развитие изобразительного искусства во многих регионах, включая Тайвань, в 20 веке. Школа живописи Линнань делает упор на инновации и сочетает китайские и западные техники живописи, формируя уникальный художественный стиль. Эта школа живописи постепенно формировалась со времен династии Мин. В наше время, с внедрением западных методов живописи, Линнаньская школа живописи также придерживалась реалистического стиля и впитала в себя приемы западной школы живописи.

его основных принципов, занимаясь пейзажами в местных горах, реках и культуре Тайваня. Он использовал фигуративные мазки кисти для изображения природы, освобождая живопись тушью от двойных ограничений абстрактного эксперимента и традиционной имитации, закрепляя ее в местном самовыражении.

С социальной точки зрения, индустриализация и урбанизация, вызванные экономическим бумом Тайваня в 1970-х годах, привели к размыванию местной культуры и социальной рефлексии. Антивестернизация и акцент на местной идентичности вернули художественное творчество к реальным жизненным проблемам [18, с. 10]. С точки зрения развития искусства, современная абстрактная живопись тушью 1960-х годов завершила современную революцию в традиционном искусстве, но стали очевидны недостатки чрезмерной имитации западных форм и отчуждения от местной реальности. Миру искусства срочно потребовалось заполнить пустоту, образовавшуюся из-за отсутствия местных нарративов. Наряду с пробуждением исконной культурной идентичности, художники стремились освободиться от двойственных ограничений китайского и западного искусства, основывая свое выражение на локальных темах. В результате возникло движение местного искусства, ядром которого стали родной ландшафт и жизнь обычных людей. Оно использовало реалистичные творческие приемы для выражения отечественного духа и стало ключевым направлением локализации тайваньского искусства.

Как ключевой представитель движения за локальную культуру на Тайване, художник Си Дэцзин воплотил в своей работе «Горный пейзаж и водная гладь Пули» (Рис. 3) типичные черты искусства этого направления. С точки зрения выражения локальности, произведение следует ключевому принципу движения «укорененность в местной культуре и близость к реальности», где использована техника акварели, сочетающая в себе выразительность и поэтичность традиционной китайской живописи тушью, чтобы точно запечатлеть уникальные природные ландшафты и формы сельской архитектуры субтропического Тайваня. Картина не ограничивается поверхностным эскизом объектов, а глубоко передает чувство ценности и культурной

принадлежности к местному образу жизни, достигая органического слияния личных эмоций с локальным колоритом, становясь конкретным выражением духа тайваньской культуры. Подъем течения движения за локализацию тайваньского искусства был обусловлен, главным образом, растущим стремлением послевоенного тайваньского общества к поиску народной культурной идентичности. Это движение выступало против художественного выражения, оторванного от локального контекста, и призывало художников укореняться в местной жизненной практике. Эта мысль непосредственно стимулировала Си Дэцзин завершить трансформацию творческого фокуса – от западных художественных парадигм к исследованию и выражению тайваньских локальных пейзажей и культурного содержания.



Рис. 3. Си Дэцзин, «Горный пейзаж и водная гладь Пули», 1980, 66 x 111 см.

Fig. 3. Si Dezheng, "Mountain Landscape and the Waters of Puli," 1980, 66 × 111 cm.

Коммерциализация искусства и рыночные изменения (1980-е-1990-е годы)

В первой половине 1980-х годов тайваньское искусство искало новый баланс между местным и современным. Хотя местное самосознание и местные темы все еще были в моде, все же существовала группа художников, которые стремились к расширению в модернизме.

Согласно статистике Тайваньской ассоциации галерей, за пять или шесть лет, с конца 1970-х по начало 1980-х, число тайваньских галерей выросло с более чем 100 до более чем 600. Это явление свидетельствует о наступлении эры коммерциализации искусства [14, с. 122].

В 1970-е годы экономический подъем Тайваня способствовал формированию класса коллекционеров из среднего сословия. Художественные галереи заменили творческие ассоциации в качестве ведущей силы в организации выставок, а ядро художественной коммуникации сместилось с творческого выражения в сторону коммерческих продаж. Привязка художников к галереям для получения прибыли сформировала стабильную профессиональную группу, но одновременно привела к коммерческой зависимости. Возможности для выставок молодых художников и чистота творческого процесса, характерные для эпохи творческих ассоциаций, оказались ограничены, а художественная критика, сдерживаемая рыночными интересами, утратила свою остроту, что повлекло за собой крах независимой системы оценки [1, с. 35]. В конце 1980-х годов спекуляция частных галерей произведениями материковой китайской живописи тушью, скупаемыми по низким ценам и перепродаваемыми с высокой наценкой для получения сверхприбылей, а также волна выставок известных материковых художников на Тайване привели к тому, что материковые работы, благодаря низкой цене и традиционному мастерству, захватили рынок. Это не только резко усилило конкуренцию и сократило жизненное пространство для местных тайваньских художников, но и вызвало скрытую озабоченность по поводу разрыва в творческих кадрах, постепенно ослабляя индивидуальность локального искусства. В 1990-е годы на Тайване возникла путаница в ценностных ориентациях, распространились утилитаризм и гедонизм. Ценность «деньги всемогущи» проникла в сферу искусства. Стандартизация оценки произведений усилила их товарный характер, размывая духовную, культурную и эстетическую ценность искусства. Художники были вынуждены подстраивать свое творчество под рынок, что нанесло ущерб инновациям и глубине,

ослабив критическую и направляющую функцию искусства. Сущностью этой серии проблем является дисбаланс между духовностью и коммерциализацией искусства, что в конечном итоге привело к утрате внутренней ценности самого искусства, сделало локальную художественную экосистему хрупкой и, более того, отразило текущее состояние опустошенности духовных ценностей в обществе, лишив искусство его функции осмысления и ориентации социума.

***Разнообразное изучение современного искусства
и становление нового поколения (1990-е и последующие годы)***

Модернистское движение также придало тайваньскому искусству разнообразный и неоднозначный облик. Современные произведения искусства этого периода не только совершили прорыв в технике, но и глубоко изменили содержание и тематику. Некоторые художники начали пытаться сочетать западные концепции современного искусства с восточным традиционным искусством, создавая произведения в уникальном стиле. В то же время некоторые художники начали обращать внимание на социальную реальность и философию жизни и выражать свои мысли и взгляды на общество и жизнь в своих работах.

В 1990-х годах новое поколение тайваньских художников перестало обращать внимание на жанровые стили, а стало уделять больше внимания формам художественного самовыражения, сосредоточившись на комплексных материалах, включая инсталляции, новую технику рисования тушью и цифровое искусство. В этот период изобразительное искусство привело к полному освобождению художественного самовыражения, и появилось новое поколение тайваньских художников, и их творчество очень похоже на некоторые виды материкового искусства нового поколения художников в 1990-х годах. Например, все они были активны в 1990-х годах, и их творения часто демонстрировали сильную индивидуальность и стремление к самовыражению [4, с. 64].

Взяв за пример работу Юань Цзиньта 1997 года (Рис. 4) «Лица всех существ», можно отметить, что он сочетает в себе глубокую социальную критику и художественную новаторскую ценность. В

центре работы – искаженные и преувеличенные крупные планы человеческих лиц, в которых с помощью символических и фрагментированных тушевых изображений показано тревожное, растерянное, отчужденное и замаскированное коллективное психическое состояние современных людей в эпоху урбанизации и информационных технологий. Работа напрямую раскрывает проблемы межличностного безразличия и отчуждения отдельных духовных островков, предлагая критический взгляд на современное общество.

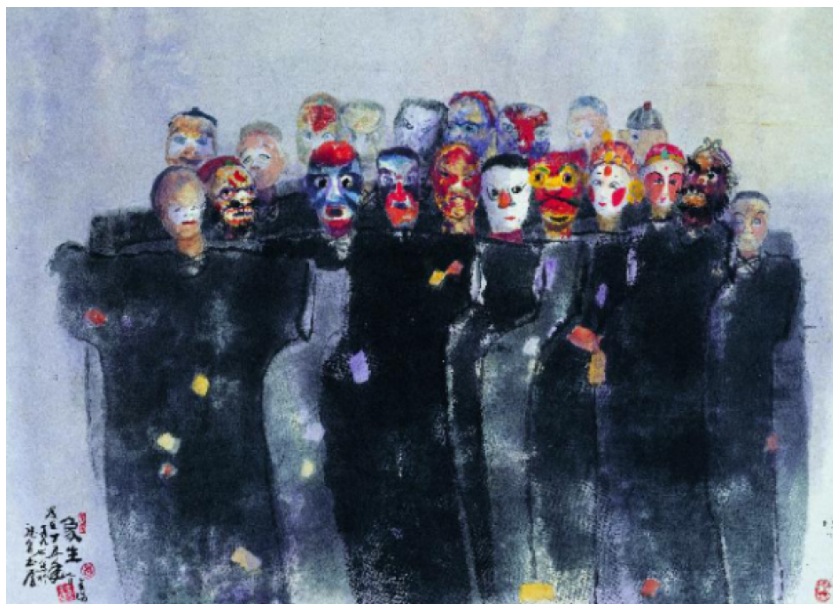


Рис. 4. Юань Цзинта, «Лица всех существ» 1997, 90 x 63 см

Fig. 4. Yuan Jinta, "The Faces of All Beings," 1997, 90 × 63 cm

В художественном плане, будучи укорененной в живописи тушью, он выходит за рамки традиционных парадигм, интегрируя различные техники, такие как эскизирование, печатная графика и композиция. Благодаря новаторской композиции и цветовой гамме, достигается современная трансформация языка живописи тушью, соответствующая основному духу тайваньского движения современной живописи тушью. В его творчестве также отражены смяте-

ние и чувство духовной утраты местной культурной идентичности в процессе глобализации и вестернизации, формируя культурное осмысление истории и современности. Его работы проникнуты состраданием и гуманистическим подходом, в них используется критическая перспектива, соответствующая духу времени, сочетающая художественные эксперименты с реалистическим взглядом.

На самом деле, это также отражает тот феномен, что информацией об искусстве по обе стороны пролива художники начали делиться друг с другом. С культурной точки зрения художественное творчество Тайваня в 1990-х годах, особенно экспериментальные авангардные работы, было основано на художественной природе изменения ценностей. Эта художественная природа больше не является единственным критерием оценки работ.

Заключение

Проведенное исследование, опирающееся на теорию культурного трансфера и концепцию гибридности, позволило переосмыслить эволюцию тайваньского искусства XX века не как последовательную смену внешних влияний, а как динамический процесс их избирательного усвоения, переработки и реактивации локальными субъектами. В соответствии с поставленной целью и задачами, получены следующие выводы:

- выделены четыре основные модели культурного трансфера: колониальная адаптация (японский период, когда художники осваивали академический скетчинг и японизированный модернизм); постколониальная реституция (после 1945 г. – насильственное внедрение канонов материкового Китая); модернистская интернационализация (1950–1960-е – заимствование абстрактного экспрессионизма через США и Европу); локальная реинтеграция (1970-е – обращение к местной тематике и реализму);

- установлено, что ключевым механизмом, обеспечивавшим превращение внешних импульсов в ресурс для построения уникальной художественной идентичности, была агентность локальных субъектов – художников, педагогов, критиков, выставочных институций,

именно их стратегический выбор определял, какие элементы заимствуются, как адаптируются и какие смыслы обретают в новом контексте;

- на примерах Го Сюэху, Лю Госона, Си Дэцзина и Юань Цзинта показано, как одна и та же художественная техника переосмыслилась от колониального маргинала до национального символа, затем – поля для абстрактных экспериментов, потом – инструмента локальной идентичности и, наконец, медиума социальной критики;

- обнаружено, что даже в периоды наиболее жесткого идеологического давления локальные художники сохраняли определенную степень свободы, используя внешние формы для выражения скрытых смыслов. Это подтверждает, что культурная гибридность является не аномалией, а нормой для постколониальных обществ, а тайваньское искусство XX века представляет собой показательный пример того, как «чужое» становится «своим» через творческое переосмысление.

Описание применения генеративной модели. Во время подготовки статьи мы использовали инструмент DeepSeek (версия от 26 марта 2025 г.) для выполнения следующих задач: 1) уточнение переводов и терминологическая унификация – при работе с русскоязычными версиями китайских источников (например, в разделе «Список литературы» и при цитировании работ Го Цзишэна, Лю Бэйи, Се Синъюя и др.) инструмент помог сверить корректность передачи специальных терминов («культурный трансфер», «агентность», «гибридность») и названий художественных групп («Клуб живописи мая», «Общество восточной живописи» и т.д.). Это позволило соблюсти терминологическое единообразие на всем протяжении статьи; 2) редактирование сложных синтаксических конструкций – в параграфах, посвященных коммерциализации искусства 1980-1990-х годов и современным экспериментам в живописи тушью, инструмент использовался для стилистической правки длинных предложений с целью приведения их в соответствие с нормами академического русского языка без изменения авторской логики и аргументации; 3) форматирование библиографических описаний – при оформлении ссылок в разделе «Список литературы / References» инструмент применялся для приведения записей к единому

шаблону журнала (транслитерация, унификация разделителей, проверка соответствия источников). Все перечисленные задачи носили технический и редакционный характер. Генерация исходных выводов, отбор кейсов (Го Сюэху, Лю Госун, Си Дэцзин, Юань Цзиньта), концептуальная структура статьи (теория культурного трансфера, гибридность) и итоговая аргументация выполнены автором самостоятельно. После использования инструмента мы пересмотрели и отредактировали контент по мере необходимости и берем на себя полную ответственность за содержание опубликованной статьи.

Список литературы

1. Го Цишэн. (1990). *Переосмысление местного дискурса тайваньского искусства*. Издательский дом Шулин. 325 с. [郭继生. 艺术史与艺术批评的探讨[M]. 书林出版社, 1990: 325]. <https://www.shukui.net/book/543957.html>
2. Лю Бэйи. (2018). Анализ продолжения и трансформации традиционного стиля рисования тушью на Тайване в японский период. *Журнал Академии изящных искусств Хубэй*, (3), 12–17. [刘北一. 日据时期传统水墨画风格在台湾的延续与嬗变探析[J]. 湖北美术学院学报, 2018(03): 12-17]. <https://bit.ly/47puEvq>
3. Ли Цзюньи. (2015). *Влияние лингнаньской живописи на тайваньское искусство*. Китайская академия. 15 с. [李炯毅. 岭南画派对台湾美术的影响[D]. 中国艺术研究院, 2015: 15]. <https://bit.ly/3O8NmAP>
4. Лю Синь. (2001). Различая следы огромного дыма и волн — этапы и основные характеристики истории искусства Тайваня в 20 веке. *Изучение искусства*, (4), 49–52+61–64. [刘新. 浩淼烟波辨履痕——20世纪台湾美术史的分期和基本特征[J]. 美术研究, 2001(04): 49-52+61-64]. <https://doi.org/10.13318/j.cnki.msyj>
5. Лю Сяолу. (2001). *Китайское и японское искусство в мировом искусстве*. Издательство изящных искусств Гуанси. 344 с. [刘晓路. 世界美术中的中国与日本美术[M]. 广西美术出版社, 2001: 344]. <https://bit.ly/4bTorce>
6. Пьер Б., Лёсер Д. Д. Уолканд. (2015). *Введение в рефлексивную социологию* (Ли Мэн & Ли Кан, пер.). Издательство Коммерческая пресса. 496 с. [М]. 李猛, 李康, 译. 北京: 商务印书馆, 2015: 496]. <https://www.shukui.net/book/532.html>
7. Се Синьюй. (2011). *Модернистская живопись на Тайване*. Нанкинская академия искусств. 8 с. [谢心瑜. 台湾的现代主义绘画[D]. 南京艺术学院, 2009: 8]. <https://bit.ly/4lZ5aL9>
8. Сюй Фугуань. (2010). *Дух китайского искусства*. Торговое издательство. 355 с. [徐复观. 中国艺术精神. 北京商务印书馆, 2010: 355]. <https://www.shukui.net/book/667279.html>

9. Хуан Деши. (1955). *Записи симпозиума художественного движения*. Ежеквартальный журнал «Культурные реликвии Тайбэя», издаваемый Тайбэйским комитетом по культурным реликвиям. 15 с. [黄得时. 美术运动座谈会纪录[M]. 台北文物季刊, 台北巧文献委员会发, 1955: 15].
10. Хуан Цзинь. (2012). Обзор Ли Чжуншэна и изучения современного искусства на Тайване в 1960-х годах. *Современное убранство (теория)*, (5), 93. [黄瑾. 李仲生与20世纪60年代台湾现代艺术研究综述[J]. 现代装饰(理论), 2012(05): 93].
11. Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge. 285 p. <https://bit.ly/4dinmNO>
12. Цзян Сюнь. (1993). *Стихи тружеников. Художник-шахтер Хун Жуй-линь*. Издательство «Художник». 96 с. [蒋勋. 劳动者的诗歌——矿工画家洪瑞麟[M]. 台北艺术家出版社, 1993: 96].
13. Ци Иньпин. (2002). *История японской живописи*. Издательство Китайской академии изящных искусств. 310 с. [戚印平. 日本绘画史[M]. 中国美术学院出版社, 2002: 310]. <https://www.shukui.net/book/1331830.html>
14. Ченг Дейлер. (2011). *Рассмотрим процесс развития живописи тушью на Тайване в 20 веке с точки зрения культурных изменений*. Центральная академия изящных искусств. 122 с. [程代勒. 从文化变迁看二十世纪台湾水墨画发展进程[D]. 中央美术学院, 2011: 122].
15. Чжан Хайпэн, Ли Сичжу. (2013). *Исследование по истории Тайваня*. Издательство литературы по общественным наукам. 399 с. [张海鹏, 李细珠. 台湾历史研究[M]. 社会科学文献出版社, 2013: 399]. <https://www.shukui.net/book/3804156.html>
16. Чэнь Мин. (2014). *История развития тайваньского искусства в 20 веке*. Издательство изящных искусств Аньхоя. 317 с. [陈明. 二十世纪台湾美术发展史[M]. 安徽美术出版社, 2014: 317].
17. Чэнь Чжэньлянь. (2000). *Сравнительное исследование истории современного китайско-японского обмена живописью*. Издательство изящных искусств Аньхоя. 418 с. [陈振濂. 近代中日绘画交流史比较研究[M]. 安徽美术出版社, 2000: 418]. <https://www.shukui.net/book/1392393.html>
18. Эспарг, Мишель, Ци Чжаоюань. (2025). *Культурная эволюция Франции и Германии*. Шанхайское народное издательство. 297 с. [米歇尔·埃斯巴涅, 齐赵园, 译. 法德文化变迁[M]. 上海人民出版社, 2025: 297].
19. Ю Шаньшань. (2000). *Европейская и американская теория современного искусства – Небо трех человек*. Издательство изящных искусств Цзилиня. 265 с. [俞珊珊. 欧美现代艺术理论——三个人的天空[M]. 吉林美术出版社, 2000: 265].
20. Янь Цзюаньин, Хуан Цихуэй, Ляо Синьтянь. (2006). *Искусство на Тайване*. Совещание по групповой политике. 280 с. [颜娟英, 黄琪惠, 廖新田. 台湾的美术[M]. 群策会, 2006: 280].

References

1. Guo Jisheng. (1990). *Reconsidering the Local Discourse of Taiwanese Art*. Shulin Publishing House. 325 pp. <https://www.shukui.net/book/543957.html>
2. Liu Beiyi. (2018). Analysis of the Continuation and Transformation of Traditional Ink Painting Style in Taiwan during the Japanese Period. *Journal of Hubei Academy of Fine Arts*, (3), 12–17. <https://bit.ly/47puEvq>
3. Li Junyi. (2015). *The Influence of Lingnan Painting on Taiwanese Art*. Chinese Academy. 15 pp. <https://bit.ly/3O8NmAP>
4. Liu Xin. (2001). Distinguishing the Traces of Vast Smoke and Waves — Stages and Main Characteristics of the History of Taiwanese Art in the 20th Century. *Art Studies*, (4), 49–52+61–64. <https://doi.org/10.13318/j.cnki.msyj>
5. Liu Xiaolu. (2001). *Chinese and Japanese Art in World Art*. Guangxi Fine Arts Publishing House. 344 pp. <https://bit.ly/4bTorce>
6. Pierre B., Leser D. D. Walkand. (2015). *An Introduction to Reflexive Sociology* (Translated by Li Meng & Li Kang). Commercial Press. 496 pp. <https://www.shukui.net/book/532.html>
7. Xie Xinyu. (2011). *Modernist Painting in Taiwan*. Nanjing Academy of Arts. 8 pp. <https://bit.ly/4lZ5aL9>
8. Xu Fuguan. (2010). *The Spirit of Chinese Art*. Commercial Publishing House. 355 pp. <https://www.shukui.net/book/667279.html>
9. Huang Deshi. (1955). *Records of the Art Movement Symposium. Taipei Cultural Relics Quarterly*, published by the Taipei Cultural Relics Committee. 15 pp.
10. Huang Jin. (2012). A Review of Li Zhongsheng and the Study of Modern Art in Taiwan in the 1960s. *Modern Decoration (Theory)*, (5), 93.
11. Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge. 285 pp. <https://bit.ly/4dinmNO>
12. Jiang Xun. (1993). *Poems of Laborers: The Miner-Artist Hong Ruilin*. Artist Publishing House. 96 pp.
13. Qi Yinping. (2002). *A History of Japanese Painting*. China Academy of Fine Arts Publishing House. 310 pp. <https://www.shukui.net/book/1331830.html>
14. Cheng Dailer. (2011). *Examining the Development Process of Ink Painting in Taiwan in the 20th Century from the Perspective of Cultural Changes*. Central Academy of Fine Arts. 122 pp.
15. Zhang Haipeng, Li Xizhu. (2013). *A Study on the History of Taiwan*. Social Sciences Literature Press. 399 pp. <https://www.shukui.net/book/3804156.html>
16. Chen Ming. (2014). *A History of the Development of Taiwanese Art in the 20th Century*. Anhui Fine Arts Publishing House. 317 pp.
17. Chen Zhenlian. (2000). *A Comparative Study of the History of Modern Sino-Japanese Painting Exchange*. Anhui Fine Arts Publishing House. 418 pp. <https://www.shukui.net/book/1392393.html>

18. Espargue, Michel, Qi Zhaoyuan. (2025). *Cultural Evolution of France and Germany*. Shanghai People's Publishing House. 297 pp.
19. Yu Shanshan. (2000). *European and American Theory of Modern Art – The Sky of Three People*. Jilin Fine Arts Publishing House. 265 pp.
20. Yan Juanying, Huang Qihui, Liao Xintian. (2006). *Art in Taiwan*. Group Policy Conference. 280 pp.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Се Ситун, аспирант кафедры теории истории культуры и искусств

Забайкальский государственный университет

ул. Александрo-Заводская, 30, г. Чита, 672039, Российская Федерация

xxt19940303@163.com

DATA ABOUT THE AUTHOR

Xie Xitong, Postgraduate Student, Department of Theory of Cultural History and Arts

Transbaikal State University

30, Aleksandro-Zavodskaya Str., Chita, 672039, Russian Federation

xxt19940303@163.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7752-5354>

Поступила 15.01.2026

После рецензирования 01.04.2026

Принята 20.04.2026

Received 15.01.2026

Revised 01.04.2026

Accepted 20.04.2026