

Инь Фань

Владивосток,

ФГБОУ ВО «Владивостокский государственный университет»

yf971019@gmail.com

Гендерный символизм в культурном коде живописи китайского соцреализма

Предметом исследования является цивилизационная уникальность гендерных знаков и символов, входящих в архетипическую структуру кодов китайской культуры на уровне древних традиций и современной морфологии, включая новейшую социалистическую доктрину. Формирование базовых элементов семиотического тела китайской культуры происходило в контексте социально-религиозных доктрин конфуцианства, даосизма и буддизма, которые обусловили специфичность толкования сущности, роли и статусов мужчины и женщины, а также завершило переход к современному гендерному социальному порядку в системе равных прав и свобод. Неизменность базовых атрибутов гендерной семиотики нашла выражение во всех ключевых сферах культуры, включая искусство и живопись, что определило цель и задачи исследования: обосновать иконографические образы «мужского» и «женского» в китайском соцреализме посредством связи с древней традицией саньцзяо, архетипы и символы которой фиксируют культовое почитание «мужчины-Отца» как главы рода и основателя нации; раскрыть причины и следствия утверждения социалистического реализма в китайской живописи XX-XXI вв.; выявить отличительные особенности китайского и советского соцреализма. Методологический инструментарий исследования включил совокупность методов и приемов семиотического анализа текстов культуры, устной традиции, письменных источников, изображений живописи, цифровых аналогов художественной визуализации. По результатам исследования получены выводы, имеющие новизну и актуальность в сфере теории культуры и искусства: доказано, что соцреализм в КНР и СССР был типом культуры с характерными атрибутами системы коллективных ценностей и коммунистического мировоззрения, утвердившего веру в справедливое будущее человека нового типа; определена морфологическая структура гендерных образов в живописи художников реалистов периодов «Большого скачка» (1958–1960) и Культурной революции (1966–1976), настоящего времени; классифицированы гендерные образы в живописи соцреализма в соответствии с архетипами мужчины-Отца, Мудреца, Праведника, Героя, женщины-Матери, юной красавицы; установлены социально-политические компоненты изменений в создании иконографии «мужского» и «женского» в контексте сложившейся историко-культурной ситуации и обоснована связь с

архетипическими структурами культурного кода. Область применения: теория и история культуры, семиотика культуры, реалистическое искусство.

Ключевые слова: *культурный код, традиционная китайская культура, саньцзяо, гендерные архетипы, мужское и женское, социалистическая культура, реализм, китайский соцреализм, советский соцреализм.*

ВВЕДЕНИЕ

Гендерный символизм включает комплекс стереотипных правил, норм и ценностей, определяющих образ «мужчины» и «женщины» согласно закреплённому в культуре традиционному представлению о мужчине и женщине, который проявляется в семиотическом пространстве языка, веры, мировоззрения, искусства и т.д. Знаки и символы, обозначающие «мужское» и «женское», восходят к архетипам как наиболее устойчивым формам коллективного бессознательного, хранящегося в кодах исторической памяти культуры и цивилизации [5]. Гендерные архетипы и символы обладают универсальными признаками и присутствуют во всем континуальном разнообразии человеческой деятельности, но их репрезентация в конкретных формах относится к числу уникальных свойств, по которым маркируется культурно-цивилизационный тип [8]. Культурный код открывает доступ и служит ключом к пониманию основополагающих черт культурно-цивилизационного, этно-национального отличия и вместе с тем выступает идентификационным инструментом, обеспечивающим процессы инкультурации и социализации личности.

Понятие «культурный код» шире по своему объёму, чем «архетип» и «символ», т.к. не относится исключительно к бессознательным пластам и структурам коллективного сознания, но включает в себя непроявленные и проявленные элементы системы культурно-цивилизационной и этно-национальной уникальности. Сфера искусства, в том числе, изобразительного искусства предоставляет широкую возможность для выявления и последующего изучения культурных кодов, а также скрытых в них архетипов и символов коллективного бессознательного, репрезентированного в конкретных художественных образах. Не только стилевые и жанровые особенности художественного творчества, но и совокупность изобразительных средств относятся к культурному коду.

В искусстве и культуре реализм первоначально появился как стилистическое направление, стремившееся отображать действительность такой, какой она есть, т.е. предельно правдоподобной, затем реализм расширился до уровня мировоззрения и нашел свое воплощение во всех видах творчества, а в XX веке реалистический подход сам привел к

возникновению новых стилевых решений, включая социалистический реализм, критический реализм, магический реализм, неореализм и т.д.

Социалистический реализм стал феноменальным проявлением социалистической культуры, исторической эпохой в развитии стран, в которых совершился политический поворот к государственной идеологии нового общественного порядка. Соцреализм превзошел свое назначение в качестве художественного метода и превратился в тип культуры именно потому, что был тем самым кодом культуры социалистического общества вне зависимости от государственной принадлежности. Поэтому соцреализм в СССР и в КНР весьма схож, поскольку именуется одну и ту же семиотическую структуру, и в то же время имеет свои отличия в силу того, что несет на себе «отпечаток» цивилизационной уникальности, которая, в свою очередь, определяется содержанием исторической памяти народа. Соответственно, живопись советского соцреализма и китайского соцреализма сходна на уровне культурного кода, но уникальна и своеобразна в формах его презентации, в передаче скрытых смыслов, идеалов и ценностей, сформированных в историческом прошлом.

Символика соцреализма не возникла на пустом месте, она имела глубокую связь с более ранними историческими формами, восходящими к типу традиционных культур. В этой связи, исследование гендерного символизма в культурном коде живописи китайского соцреализма должно генетически восходить к исторически более ранним формам, когда архетипические образы «мужского» и «женского» проявлялись в строгих нормах и канонах традиции предков.

ГЕНДЕРНАЯ ТРАДИЦИЯ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ САНЬ ЦЗЯО (САНЬЦЗЯО)

Термин «сань цзяо» (кит. 三教) буквально означает «три религии» или «три учения», он именуется уникальное синкретическое мировоззрение, объединяющее буддизм, даосизм и конфуцианство, которое распространилось в Китае с V в. н. э. Его суть можно выразить фразой: «Три учения составляют, по сути, одно», что само по себе также является культурным кодом и отражается в системе архетипических образов, в том числе, его следы можно обнаружить в гендерной символике на изображениях, созданных в канонах классической китайской живописи, а также выявить в ментальных установках, традициях, ритуалах, устных и письменных текстах, в многочисленных артефактах [2].

Хотя, сань цзяо – это комплексное учение, применительно к описанию гендерной традиции, можно обнаружить некоторые отличия. Начнем с того, что бинарный архетип «инь» и «ян» в древнекитайской натурфилософии и даосизме получил устойчивую связь не только с образами «женского» и «мужского» начала, но и обусловил весь ассоциативный ряд, вытекающий из этих гендерных оснований – «земля» и «небо», «темное» и «светлое», «пассивное» и

«активное», «смирение» и «власть», «мягкое» и «твердое» и т. п. Несмотря на то, что философия дао заключается в следовании балансу и обретении гармонии через нивелирование борьбы противоположностей, иерархия между ними существует. Так, «ян» определяет «могущество» и преобладание над «инь», которая, в свою очередь, означает «подчинение».

Такой смысл закрепился и в нормах даосской гендерной этики: роль женщины всегда была второстепенной, а мужчины – доминирующей. Достаточно обратиться к одному из самых экстравагантных направлений даосизма – «женской алхимии», нью дань (кит. 女丹), представляющего собой комплекс духовных практик и методик, направленных на преобразование женской психофизиологии до уровня, сходного с мужской, с целью достижения состояния «сяней» (кит. 斩赤龙), при котором репродуктивная энергия женщины превращается в чистую энергию тела, не подверженного старению и болезням, приводит к бессмертию и дару сверх способностей. Такой путь прошли Си Ванму (кит. 西王母), получившая статус богини в китайской традиции даосизма как «Королева-мать Западного Рая» и Хэ Сяньгу – единственная женщина из числа восьми бессмертных людей [1]. В итоге, через «очищение» тела при помощи ритуала «Убийства Красного Дракона», женщина должна была приобрести андрогинные черты, утратить репродуктивную способность и полностью отказаться от своей природы.

Конфуцианство еще в большей мере, чем даосизм, следовал устоям патриархальности и андроцентричности морали, вплоть до полной неприязни женщин (мизогинии): жена должна быть покорна мужу, как сын – отцу, подчиненный – начальнику. Социальное предназначение женщины – выполнять работы по дому, заботиться о муже, производить потомство и воспитывать детей. Такая устойчивая традиция, как ритуальное бинтование ног, практиковавшиеся в Китае с X в. н. э., была обусловлена требованием ограничить женщину в ее способности к передвижению и контактам за стенами собственного дома. Уродование ступней закрепилось в виде эстетической и моральной нормы, признака аристократизма и принадлежности к высшему сословию, а женщины, у которых ноги были недостаточно деформированы или сохраняли свой естественный вид и размер, теряли престиж.

В отличие от даосизма и конфуцианства, буддизм был нейтрален по отношению к гендерной иерархии: пол также не был препятствием к достижению просветления и освобождению от «Колеса Сансары». Поэтому в нем и не было конфликта. Бинарный архетип, как таковой, не повлиял на этику ролевых статусов и философию гендерной идентичности.

Таким образом, древняя традиция сань цзяо заложила основы на последующие времена, включая имперские периоды и эпоху Нового Китая; искусство повторяло сложившиеся стереотипы восприятия гендерных ролей и статусов вплоть до перехода от канонов традиционной живописи гохуа к заимствованным с Запада и России техникам реализма.

КУЛЬТУРА КИТАЙСКОГО СОЦРЕАЛИЗМА

Китайский социалистический реализм сформировался на основе советского социалистического реализма и, прежде всего, существовал как стилистическое художественное направление после 1949 г., выражающее идеологию коммунизма через прославление социалистических ценностей и достижений [4]. Сходства обусловлены преемственностью идеалов коммунистической доктрины, послужившей фундаментом нового государственно-политического режима, а также стремлением вождя китайского народа Мао Цзедун продолжать революционное преобразование общества, начатое в СССР при В. И. Ленине и утвердившее себя при авторитарном режиме И. В. Сталина. В этой связи, особенности социалистического реализма в СССР и КНР вполне оправдано считать типом культуры [11], распространившимся не только в сфере искусства и творчества, но и повлиявшим на становление мировоззрения, ментальности, нормативно-нравственной системы особого «типа» человека.

Соцреализм в СССР в публичной лексике появился в 30-х гг. XX века, о чем свидетельствуют архивные материалы записей выступлений И. В. Сталина и других политических деятелей о роли искусства в пропаганде социализма и коммунизма, задачами которой провозглашалось повышение уровня грамотности и образованности рабочих и крестьян как самого многочисленного класса для осознанного изменения действительности и самого себя через упорный самоотверженный труд для создания в будущем нового общества коллективных благ. Таким образом, в СССР соцреализм стал методом воспитания и образования масс, который комплексно структурировал все сферы жизни общества согласно единой доктринальной цели – переходу общества к будущему коммунистическому «раю». Поэтому строительство социализма и коммунизма было столь оптимистичным и самоотверженным именно для того поколения народных масс, которые попали под влияние этой идеологии, что также справедливо и по отношению к соцреализму в Китае.

Со сменой поколений, уже к 60-м гг. XX века в СССР намечается постепенный отказ от слепого следования этим установкам и соцреализм превращается в формальную, социально одобряемую норму культуры советского общества, соблюдение которой было обязательной для достижения общественно важных целей – получения должности, статуса, льгот, почетных привилегий и т.п., хотя для определенной части общества, он все еще выступал мощным мотивационным стимулом к достижению идеологических целей и оплотом веры в их подлинность. Окончательное разоблачение авторитета соцреализма произошло после распада СССР, в результате которого сменился и доминирующий тип культуры.

В 40-х гг. XX века Мао Цзедун сформулировал принципы «единства искусства и политики», а также провозгласил важнейшим методом «революционный реализм» и его

воспитательные задачи в деле общедоступности искусства и художественного творчества, освещающего главные политические события, труд, борьбу, патриотические настроения, семейную идиллию. Соцреализм в Китае оказался более устойчив к смене политических режимов и к 60-м гг. XX века, в период «Большого скачка» (1958–1960) и Культурной революции (1966–1976) он достиг своего наивысшего развития, претерпевая дальнейшие изменения, но не утрачивая своей социальной значимости вплоть до настоящего времени [7]. В качестве отдельного стиля и типа культуры он получил свои национальные черты, поскольку сформировался на основе собственной традиции и истории. Китайский соцреализм в живописи, как и в других видах искусства и художественного творчества, воспевал труд рабочих, крестьян, подвиги солдат и все, что олицетворяло собой социалистический прогресс, а также тематически изображал картины индустриализации, партийного национального строительства, общественного труда, свободной жизни китайской деревни, улучшения условий труда, оптимизма и подъема.

Таковыми были картины Дэн Шу «Учиться культуре», Ли Цюнь «Выборы народных представителей», Цзинь Лан «Получение сертификата на землю», У Цзожэнь «Сеятель», Ло Гунлю «Улучшим крестьянскую жизнь», Ма Цзи «Мужчины пахут – женщины прядут – все счастливы», Ли Цюнь «Изобилие», Гу Юань «Организуем отряд Народной армии» и др. [10]. Как и в СССР, идеологической основой китайского соцреализма было формирование человека «нового» типа и в этом искусство живописи должно было следовать определенным канонам в выборе выразительных средств, цвета, композиции, темы [6]. Основными его концептами выступили идеи массовости, партийности и народности. В целом китайский реализм в живописи пережил несколько этапов развития, на каждом из которых доминировали разные стилевые и жанровые особенности, начиная от реализма и соцреализма до неореализма и циничного реализма, подвергающегося критике предшествующий исторический опыт.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГЕНДЕРНЫХ ОБРАЗОВ В КИТАЙСКОМ СОЦРЕАЛИЗМЕ

Сохраняя связь с гендерной традицией сань цзяо, доминирующим символом в соцреализме становится мужчина, в особенности, наделенный властью и силой, что знаменуют собой буквально все изображения Мао Цзедуна и высшего партийного руководства КНР в прошлом и настоящем времени [9]. Остальные образы мужчин хоть и типичны, но достаточно разнообразны: крестьяне, рабочие, солдаты, трудящиеся в различных сферах производства, мужчины-отцы, сыновья, внуки и т. д. К перечисленному ряду можно отнести картины: Дун Сивэня «Основание государства», Мо Пу «Клятва партии», Ай Чжунсиня «Переход через заснеженные горы», Ло Гунлю «Партизанская война», «Доклад», Люй Сыбая «Георгины», «Мост Ланьчжоу» и др. Социально-политический контекст этих и других картин подчеркивался

художественно-выразительными средствами: на фоне общей историко-культурной ситуации и судьбоносных для государства и нации событий, психологизм и внутреннее состояние героев оставались скрытыми, они, по сути, лишались своей индивидуальности, в силу чего выглядели шаблонными, статичными и фальшивыми. Однако в этой стереотипности как раз и считывался культурный символический код соцреализма.

Ведущими художниками соцреалистами, утвердившими канон символа мужчины-Вождя, были Дун Сивэнь и Лю Хайсу. Архетипический образ Вождя, характерный для советского и китайского соцреализма, нашел свое отражение во множестве полотен художников данного направления с характерными названиями. Если в СССР В. И. Ленин именовался «Вождем мирового пролетариата», И. В. Сталин – «Вождем народа», то Мао Цзедун имел титул «Великого Кормчего» (кит. 伟大的舵手), который он получил за свою харизму и ту первостепенную роль, которую он сыграл в становлении и развитии социалистического Китая. Архетипический образ «Великого Кормчего» запечатлел Дун Сивэнь на картине «Основание государства» (кит. 开国大典), которая стала образцом политической иконографии, сосредоточивая в себе единство патриотических чувств и веры в светлое будущее китайского народа.

С мужским архетипом Вождя часто связан и другой – Героя, который в китайском соцреализме имел бинарную гендерную презентацию, поскольку, согласно социалистической доктрине мужчины и женщины были равны по своим правам и обязанностям, тем более такое равенство напряженно ощущалось в острые моменты истории государства, а также в минуты борьбы, трагедии и горя. Особую актуальность символика «Героя» приобрела в ходе многочисленных войн китайского народа с японскими захватчиками, а также на фоне Национально-освободительной войны (1937–1945). Вообще, тема антияпонской войны встроена в культурный код китайского соцреализма наравне с социалистической действительностью и светлым будущим, она занимала особое место в политической иконографии [3]. Эта тема совершенно иначе, чем другие, определилась в системе гендерного символизма, т.к. «Героем» на картинах были представлены не только мужчины, но и женщины. В подобном замысле выполнена картина Луо Гунлю «Туннельная война», посвященная женщине-ополченцу, стоящей на наблюдательном пункте и проявившей стойкий боевой дух наравне с мужчинами.

Архетип «Героя» в бинарной гендерной атрибуции воплощен в картинах художников соцреализма: Цао Чжэньян «Пять героев горы Ланъя», Ван Шэнли «Восемь девушек, бросающихся в реку»; они имеют под собой реальную историю о женщинах-солдатах, прикрывавших отступление войск. Первым же из художников реалистов, кто передал негативные эмоции, психологизм страданий и внутренний мир героев своих картин, изображавших тему войны, был Цзян Чжаохэ, который изобразил трехчастную композицию «Беженцы» на 12-

метровом холсте из образов китайского народа разных слоев, переживших одинаковую горе утрат. В теме картины мужчины и женщины разных возрастов, дети и старики изображены в единстве нестигаемой воли к жизни.

Символический образ женщины-героя периода военного сопротивления был воплощен и на картинах более позднего периода, например, на картине Син Цинжэня «Воспоминания о розах» изображены женщины-воины на берегу реки Яньхэ, однако, здесь уже они показаны в простоте повседневной жизни – молча склонившиеся над водой.

Характерной чертой гендерного символизма в китайской живописи соцреализма является акцент на равноправии женщин, который зачастую трактовался как способность и возможность женщины быть социально во всем подобной мужчине. Эта тенденция, как раз шла в разрез с гендерной традицией классической культуры и возникла как результат модернизации, начавшейся в Европе, Америке, России еще в начале XX века. Однако китайский и советский соцреализм демонстрировали эмансипацию как явление, подготавливающее переход к новому типу общества, в котором равенство распространится не только на классы людей, но и на половые статусы и роли. Особенно заметна эта черта в агитационной наглядности, на плакатах, картинках, карикатурах, изображавших женщин в тех сферах труда и общества, которые раньше традиционно принадлежали мужчинам.

Китайские политические плакаты считают родственными народным лубочным картинкам няньхуа (кит. 年画), поздравительным открыткам, представлявшим собой массовый вид графического искусства. При создании няньхуа, также, как и при написании агитационного плаката, использовались приемы гиперболизации, идеализации, условности обозначения. Достаточно распространенным образом политических плакатов были женщины, девушки, образно выражавшие те или иные идеологические или социально-значимые смыслы. На многих из них китайская женщина была представлена под стать русской, которая могла пахать, стрелять, управлять техникой, планировать и одновременно быть хорошей хозяйкой, ответственной матерью, грамотной и аккуратной во внешнем виде. Известны плакаты, посвященные обучению женщин стрельбе из артиллерийского орудия, девушкам-трактористкам, сварщицам, труженицам промышленного производства. Среди вышеуказанных образов можно выделить наиболее устойчивые символы: женщины-труженицы (крестьянки, рабочей, служащей), женщины-военной и женщины-матери – все они несли одну идеологическую миссию пропаганды социализма и претворения его в жизнь человека. Агитационная живопись, как и в целом художественный соцреализм, таким образом, соответствовали базовым категориям художественной системы – условности, гиперболизации, каноничности и апофеозу.

Изменения в репрезентациях женского образа произошли после 80-х гг. XX века, когда соцреализм стал утрачивать свое лидирующее положение и в живописи появились новые течения – авангард, концептуальное искусство, а сам реализм трансформировался в неореализм и натурализм, нашел свое выражение в «живописи шрамов». В художественных образах этого времени женщины изображаются в своем «естественном» контексте – семьи, труда, города, досуга и пр., они наполняются знаками психологического состояния, в котором их застаёт художник, стремящийся показать реальные лица, фигуры и повседневную жизнь женщин, уделяя особое внимание мелким деталям: складкам одежды, мимике, выражению глаз и позам.

Показательными для этого периода являются работы Чэнь Даньцзиня, Цзин Шанъи, Ван Цидуня, Ян Фэйюаня и др. Кроме того, такие художники, как Чжан Шаоцзян или Фан Лэймин весьма успешно преодолевают консервативные нормы соцреализма и создают картины повседневной сельской, трудовой жизни, наполненные эмоциями, чувствами, размышлениями о судьбе простого человека. Жизнь обычной женщины в образах тяжелого труда, социальной несправедливости, личных драм и переживаний, конфликта ценностей, вызывают эмпатию и глубокое сочувствие. Таким образом, неореализм и натурализм, обратились к теме женского образа с точки зрения внутреннего мира и противоречий социальной действительности, чем еще раз обозначили символические стороны древнего архетипа.

ВЫВОДЫ

Гендерный символизм в художественной культуре Китая имеет глубинные связи с тем культурным кодом, который характеризует его уникальность как типа цивилизации и вместе с тем несет на себе отпечаток более ранних слоев, уходящих в коллективное бессознательное и родовую память китайского народа, сохранившуюся в виде исторической преемственности, традиций, ритуалов, обычаев.

В живописи образы «мужчины» и «женщины» воплощали архетипы Неба и Земли, Отца и Матери, а также архаические бинарные символы господства и покорности, силы и слабости, в отдельные исторические периоды и эпохи, ознаменовавшие собой появление новых морфологических структур культуры, распространение получали мужские образы Великого правителя, Мудреца, Пророка, а также небинарные, андрогинные образы Героя.

Китайскую традиционную живопись можно отнести к культурному коду китайской цивилизации, поэтому она весьма консервативна и жанрово стилистически устойчива. Однако сама по себе китайская живопись как форма культурного творчества находится под

воздействием множества социально-культурных факторов, в том числе она реагирует и приспосабливается к ведущему типу мировоззрения, нормам общественного порядка.

Поэтому такое направление, как китайский социалистический реализм в живописи стал продолжением государственно-политических преобразований, возник и развивался согласно требованиям социалистического порядка и авторитарным доктринам. При этом соцреализм не был лишен связи с древней традицией на уровне знаков и символов, распределяющих гендерные статусы согласно логике исторической памяти культуры народа. На картинах художников реалистов можно увидеть все те же архетипические образы мужчины-правителя, мужчины-отца, мужчины-воина, мужчины-героя и женщины-матери, женщины-жены, женщины в статусе равноправия с мужчиной и др.

Китайский соцреализм, как и советский соцреализм справедливо отнести к общему типу культуры, сложившейся в XX веке, в период становления эпохи республик с государственной коммунистической идеологией, при которой отношения людей в обществе подчинялись принципу социальной справедливости, гендерного равенства в труде, обязанностях и свободах, что нашло отражение во всех сферах экономики, образования, творчества, искусства и пр. Одновременно с кризисом авторитаризма и ослаблением идеологического контроля, соцреализм утратил свои доктринальные особенности и трансформировался в новые направления с подчеркнутым характером психологизма, романтизма, иронии, гротеска. В настоящее время китайская реалистическая живопись все еще достаточно популярна и актуальна, что во многом связано с устойчивостью социалистических идеалов в обществе.

Список литературы

1. Белая И.В. В поисках «женской алхимии»: история создания «нью дань Хэ бянь» // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. №3-2 (27). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-poiskah-zhenskoy-alhimii-istoriya-sozdaniya-nyuy-dan-he-byan> (дата обращения 01.07.2025).
2. Бельченко А.С., Новоселова М.Г. Гендерные аспекты саньцзяо (конфуцианство, даосизм, буддизм) // Modern oriental studies. 2021. №4. [Электронный ресурс]. URL: <http://mos-journal.com/article/4-2021/gendernye-aspekty-sanczao-konfucianstvo-daosizm-buddizm> (дата обращения 01.07.2025).
3. Ван Шуе. Тема антияпонской войны в изобразительном искусстве Китая XX - начала XXI века // Философия и культура. 2023. № 6. С. 141-150. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.6.40967. Wang, Shue (2023)

4. Гультаева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 1. С. 32–43. Gultjaeva, G.S. (2021)
5. Колчева Э.М. Понятие «Культурный архетип» как инструментальный анализа национального искусства // Знание. Понимание. Умение. 2015. №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kulturnyy-arhetip-kak-instrumentariy-analiza-natsionalnogo-iskusstva> (дата обращения: 01.07.2025).
6. Го Сяо Бинь. Влияние советской живописи 1950-1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая // Культура и искусство. 2017. № 2. С. 1-5. Guo Xiao, Bin (2017)
7. Лу Чжицзе, Лободанов А.П. Символизм китайской живописи: историческая традиция и эпоха революционного обновления 1950-х гг. // Современная научная мысль. 2020. №6. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-kitayskoy-zhivopisi-istoricheskaya-traditsiya-i-epoha-revoljucionnogo-obnovleniya-1950-h-gg> (дата обращения: 01.07.2025).
8. Меркулов К.К. Сравнение культурных архетипов народов России и Китая: обзор источников // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. 2022. №10. / О.И. Завьялова, В.В. Башкеев, О.Н. Борох и др., 2022. – Гл. 4. – DOI: 10.48647/IFES.2022.99.16.036
9. Хань Дун. Особенности художественной презентации образов народных лидеров в контексте развития системы реалистической живописи Китая в XX – начала XXI века // Культура и искусство. 2024. №8. С. 94-109. Han, Dun (2024)
10. Чжу Яньвэнь. Китайская живопись в стиле соцреализма в XX веке // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. № 2-1 (101). С. 73-76. Zhu, Yanwen (2025)
11. Шульц Э.Э. Социалистический реализм как тип культуры // Наука. Общество. Оборона. 2024. Т. 12. №2 (39). С. 15-15. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.noo-journal.ru/vak/2024-2-39/shults-sotsialisticheskiy-realizm-kak-tip-kultury> (дата обращения: 01.07.2025).

Сведения об авторе:

Инь Фань, аспирант, ФГБОУ ВО «Владивостокский государственный университет», Институт креативных индустрий, кафедра дизайна и технологий ул. Гоголя 41, г. Владивосток, Приморский край, 690014

**GENDER SYMBOLISM IN THE CULTURAL CODE OF CHINESE SOCIAL REALISM
PAINTING**

References

1. Belaya, I.V. [2018] V poiskah «zhenskoy alhimii»: istoriya sozdaniya «nyuj dan' He byan'» [In Search of “Female Alchemy”: The History of the Creation of “Nu Dan He Bian”]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo* [Humanitarian bulletin of TSPU named after L.N. Tolstoy], No 3-2, 9. (In Russian). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-poiskah-zhenskoy-alhimii-istoriya-sozdaniya-nyuy-dan-he-byan> (Accessed 01.07.2025)
2. Belchenko, A.S., Novoselova, M.G. [2021] Gendernye aspekty san'czyao (konfucianstvo, daosizm, buddizm)[Gender aspects of sanjiao (Confucianism, Taoism, Buddhism)]. *Modern oriental studies* [Modern oriental studies], 4. (In Russian). URL: <http://mos-journal.com/article/4-2021/gendernye-aspekty-sanczao-konfucianstvo-daosizm-buddizm> (Accessed 01.07.2025)
3. Van, Shue. [2023] Tema antiyaponskoj vojny v izobrazitel'nom iskusstve Kitaya XX - nachala XXI veka [The Theme of the Anti-Japanese War in Chinese Fine Arts of the 20th - Early 21st Century]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 6, 141-150. (In Russian). DOI: 10.7256/2454-0757.2023.6.40967.
4. Gul'tyaeva, G.S. [2021] Realisticheskaya zhivopis' Kitaya XX veka v kontekste vizualizacii kul'tury [Realistic Painting of China in the 20th Century in the Context of Cultural Visualization]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 18, 1, 32-43. (In Russian).
5. Kolcheva, E.M. [2015] Ponyatie «Kul'turnyj arhetip» kak instrumentarij analiza nacional'nogo iskusstva [The concept of "Cultural archetype" as a tool for analyzing national art]. *Znanie. Ponimanie. Umenie.* [Knowledge. Understanding. Skill.], 1. (In Russian). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kulturnyy-arhetip-kak-instrumentarij-analiza-natsionalnogo-iskusstva> (Accessed 01.07.2025)
6. Go Syao, Bin'. [2017] Vliyanie sovetsoj zhivopisi 1950-1960-h godov na razvitie kitajskogo izobrazitel'nogo iskusstva: recepcii i tradicii v hudozhestvennoj zhizni Kitaya [The Influence of

- Soviet Painting of the 1950s-1960s on the Development of Chinese Fine Arts: Receptions and Traditions in the Artistic Life of China]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], 2, 1-5. (In Russian).
7. Lu, Chzhicze, Lobodanov, A.P. [2020] Simvolizm kitajskoj zhivopisi: istoricheskaya tradiciya i epoha revolyucionnogo obnovleniya 1950-h gg. [Symbolism of Chinese Painting: Historical Tradition and the Era of Revolutionary Renewal of the 1950s]. *Sovremennaya nauchnaya mysl'* [Modern scientific thought], 6. (In Russian). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-kitayskoy-zhivopisi-istoricheskaya-traditsiya-i-epoha-revolyutsionnogo-obnovleniya-1950-h-gg> (Accessed 01.07.2025)
 8. Merkulov, K.K. [2022] Sravnenie kul'turnyh arhetipov narodov Rossii i Kitaya: obzor istochnikov [Comparison of cultural archetypes of the peoples of Russia and China: a review of sources]. *Chelovek i kul'tura Vostoka. Issledovaniya i perevody*. [Man and Culture of the East. Research and Translations.], 10. O.I. Zav'yalova, V.V. Bashkeev, O.N. Boroh i dr., 4. (In Russian). DOI: 10.48647/IFES.2022.99.16.036
 9. Han', Dun [2024] Osobennosti hudozhestvennoj prezentacii obrazov narodnyh liderov v kontekste razvitiya sistemy realisticheskoy zhivopisi Kitaya v XX – nachala XXI veka [Features of the artistic presentation of images of national leaders in the context of the development of the system of realistic painting in China in the 20th – early 21st centuries]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], 8. 94-109. (In Russian).
 10. Chzhu Yan'ven' [2025] Kitajskaya zhivopis' v stile socrealizma v XX veke [Chinese painting in the style of socialist realism in the twentieth century]. *Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i estestvennyh nauk* [International Journal of Humanities and Natural Sciences], 2-1, 73-76. (In Russian).
 11. Shul'c, E.E. [2024] Socialisticheskij realizm kak tip kul'tury [Socialist realism as a type of culture]. *Nauka. Obshchestvo. Oborona*. [Science. Society. Defense.], 12. 2. 15-15. (In Russian). URL: <https://www.noo-journal.ru/vak/2024-2-39/shults-sotsialisticheskiy-realizm-kak-tip-kultury> (Accessed 01.07.2025)

About the author:

Yin Fan, postgraduate student, Vladivostok State University, Institute of Creative Industries, Department of Design and Technology,
41 St. Gogol, Vladivostok, Primorsky Krai, 690014
yf971019@gmail.com