

RU

Образ китайской живописи на страницах журнала «Юный художник»: эволюция репрезентаций в позднесоветский период (1983-1991)

Христолюбова Т. П.

Аннотация. Цель исследования – выявить и проследить эволюцию образа китайского изобразительного искусства в советском массовом искусствоведческом журнале для юношества «Юный художник» в позднесоветский период (1983-1991 гг.) в контексте изменения идеологических установок и советско-китайских отношений. В статье на основе дискурс-анализа шести тематических публикаций хронологически рассматриваются стратегии репрезентации китайской живописи: от аполитичного просветительского очерка Н. Виноградовой о классической традиции (1983) через идеологически нагруженную биографию «народного художника» Ци Байши (1985) и аполитичную этнографическую заметку о китайских воздушных змеях (1986) к публикациям перестроечного времени, фиксирующим синтез китайской традиции с европейской перспективой (1989) и прямыми отсылками к русскому авангарду (1991). Научная новизна работы заключается в том, что впервые выявлена и прослежена эволюция стратегий репрезентации китайского искусства в советской юношеской периодике позднесоветского периода: от культурно-дипломатической презентации классической традиции через идеологическую нарративную ассимиляцию к постидеологической модели, обосновывающей ценность китайского искусства его универсальной эстетической значимостью и способностью к интернациональному художественному синтезу. Результаты показывают, что на протяжении указанного периода «Юный художник» последовательно прошел путь от культурно-дипломатической презентации «другого» как равноправной классической традиции через советскую нарративную ассимиляцию («народность», классовая борьба) к пост-идеологической модели, где значимость китайского искусства обосновывается его универсальной эстетической ценностью и способностью к интернациональному художественному синтезу.

EN

The image of Chinese painting in the pages of “Yunyy Khudozhnik” magazine: evolution of representations in the late Soviet period (1983-1991)

T. P. Khristolyubova

Abstract. The study aims to identify and trace the evolution of the image of Chinese fine arts in the Soviet mass art magazine for youth, “Yunyy Khudozhnik” (The Young Artist), during the late Soviet period (1983-1991) the context of changing ideological paradigms and Sino-Soviet relations. Based on a discourse analysis of six thematic publications, the article chronologically examines strategies for representing Chinese painting: from N. Vinogradova’s apolitical educational essay on classical tradition (1983), through the ideologically charged biography of the “People’s Artist” Qi Baishi (1985) and an apolitical ethnographic note on Chinese kites (1986), to Perestroika-era publications documenting the synthesis of Chinese tradition with a European perspective (1989) and direct references to the Russian avant-garde (1991). The scientific novelty of the work lies in being the first to identify and trace the evolution of strategies for representing Chinese art in Soviet youth periodicals of the late Soviet period. These shifted from a cultural-diplomatic presentation of classical tradition, through ideological narrative assimilation, toward a post-ideological model that justifies the value of Chinese art through its universal aesthetic significance and capacity for international artistic synthesis. The results show that throughout the specified period, “Yunyy Khudozhnik” consistently moved from a cultural-diplomatic presentation of the “Other” as an equal classical tradition, through Soviet narrative assimilation (“folk spirit”, class struggle), to a post-ideological model where the significance of Chinese art is based on its universal aesthetic value and potential for international artistic synthesis.

Введение

Проблема репрезентации «чужого» искусства в советской периодике для детей и юношества долгое время оставалась на периферии искусствоведческих исследований, уступая место анализу собственно художественных методов или идеологической критике формализма. Между тем именно такие журналы формировали у нескольких поколений читателей базовые представления о национальных школах Востока, в том числе о китайской живописи. Одним из ключевых изданий подобного профиля в СССР был «Юный художник» – журнал, адресованный молодежной аудитории и призванный знакомить ее с изобразительным искусством во всем его многообразии.

Журнал был основан в 1936 году, однако его выпуск прервался в годы Великой Отечественной войны и возобновился лишь в 1978 году. Показательно, что, несмотря на возобновление издания, первая статья, посвященная китайскому изобразительному искусству, появляется на его страницах только в 1983 году. Эта временная лакуна не случайна: она обусловлена состоянием советско-китайских отношений, которые после раскола конца 1950-х – начала 1960-х годов оставались холодными и напряженными вплоть до второй половины 1980-х годов. Таким образом, сам факт появления публикаций о китайской живописи в «Юном художнике» и их последующая эволюция представляют собой не только искусствоведческий, но и культурно-политический феномен, требующий специального анализа.

Актуальность разработки данной темы обусловлена необходимостью пересмотра упрощенных представлений об однозначной идеологизированности позднесоветского искусствознания: как показывает предварительное изучение материалов, в журнале «Юный художник» сосуществовали различные – в том числе аполитичные и этнографические – стратегии презентации китайской живописи, которые менялись на протяжении 1983-1991 годов в зависимости от внешнеполитического контекста и внутрисоюзных перестроечных процессов. Кроме того, обращение к этой теме позволяет заполнить существующую лакуну в историографии советско-китайских культурных связей на уровне массовой периодики для молодежи.

В работе последовательно решаются следующие задачи:

- анализ моделей репрезентации китайской классической живописи в ранних публикациях (Н. Виноградова (1983));
- выявление механизмов идеологической адаптации биографии Ци Байши (Виноградова, 1985);
- определение роли мемуарных и этнографических материалов как альтернативных стратегий презентации китайского искусства;
- осмысление значения публикаций перестроечного времени (Шишкина, 1989; Живописец из Китая, 1991), в которых впервые заявляется о синтезе китайской традиции с европейским искусством и обобщение динамики образа китайской живописи в позднесоветском искусствоведческом дискурсе для юношества.

Методы исследования включают историко-культурный анализ (помещение журнальных публикаций в контекст советско-китайских отношений и внутривнутриполитических изменений в СССР), дискурс-анализ (выявление идеологических и нарративных стратегий в текстах статей) и проблемно-хронологический метод (рассмотрение материалов в динамике с 1983 по 1991 год).

Теоретическую базу исследования составляют работы, посвященные анализу советской детской периодики 1970-1980-х годов как инструмента формирования ценностных ориентиров и трансляции идеологических установок. В монографии «Медиатизированная модель советского общества в журналах “Пионер” и “Костёр” (1970-1980-е гг.)» (Дубровская, Мусорина, Блохина и др., 2023) и ряде статей ее авторов (Блохина, 2022; Блохина, Дубровская, 2022; Дубровская, 2023; Видинеева, 2022; Видинеева, 2023) на обширном лексическом материале реконструируется тезаурус позднесоветских ценностей, транслируемых детской аудитории. Хотя эти исследования посвящены другим изданиям и не затрагивают тему искусства, их методология и выводы о наличии у детской периодики выраженной идеологической и воспитательной функции являются ключевыми для настоящей работы. Они позволяют рассматривать журнал «Юный художник» не как нейтральный просветительский проект, а как часть той же системы медиатизации советских культурных образцов, направленной на формирование у юного читателя определенного (идеологически выверенного) представления о мире, включая искусство других стран.

Важным теоретическим ориентиром служит работа Г. Л. Капустиной (2014), в которой детская периодика рассматривается в исторической динамике ее функционально-целевого назначения. Автор выделяет пионерские научно-популярные журналы, к числу которых относит и «Юного художника», как отдельный тип с доминирующей просветительской функцией. Это уточнение типологии важно для понимания двойственной природы анализируемых публикаций: они подчинялись как общей идеологической повестке, так и специфической задаче эстетического просвещения, что создавало пространство для относительной автономии искусствоведческого дискурса. Исследования других детских журналов привлекаются в данной работе не как прямые аналоги, а как методологический ориентир, позволяющий выявить общие принципы функционирования советской детской периодики, которые проецировались и на «Юного художника».

Непосредственным теоретическим и фактологическим фундаментом данной статьи служат результаты предшествующих исследований автора. В работе «Искусство Юго-Восточной Азии на страницах журнала “Юный художник” (1989-1992)» (Христолюбова, 2026с) был впервые собран и систематизирован корпус публикаций о традиционном искусстве Индонезии, Камбоджи и Мьянмы, а также намечена гипотеза о принципиальном различии в репрезентации Вьетнама и других стран региона. В тезисах «Детский рисунок как инструмент “дружбы

народов»: эволюция образа Индии в журнале «Юный художник» (на материале публикаций 1980-х – начала 1990-х гг.)» (Христолюбова, 2026а) была разработана методика анализа визуальных материалов и идеологических нарративов в позднесоветской периодике, которая адаптирована и применена в настоящей статье. Наконец, в статье «Дискурс о традиционном искусстве Юго-Восточной Азии в позднесоветской периодике: на примере журнала «Юный художник»» (Христолюбова, 2026b) были сформулированы основные подходы к анализу репрезентации региона и предложена первоначальная типология стратегий, которая в настоящем исследовании получает дальнейшее развитие и уточнение на расширенном материале. Таким образом, статья опирается на комплекс предшествующих изысканий автора, развивая и углубляя их в направлении сравнительного анализа репрезентации разных национальных школ.

Практическая значимость статьи заключается в возможности использования ее материалов для подготовки спецкурсов по истории советского искусствознания, а также для дальнейших компаративных исследований репрезентации неевропейских культур в советской периодике. Кроме того, обращение к опыту репрезентации китайского искусства в советской периодике приобретает дополнительную значимость в современном контексте, когда Россия вновь актуализирует культурный диалог со странами Азиатско-Тихоокеанского региона, а анализ исторических форм этого диалога может служить ресурсом для выстраивания новых культурных политик.

Обсуждение и результаты

Статья Н. Виноградовой (1983) «Классическая живопись Китая» представляет собой обзорный очерк по истории китайской классической живописи (IV-XIX вв.). Ее автор – Надежда Анатольевна Виноградова (1923-2012) – известный советский искусствовед-востоковед, синолог, научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств – адаптирует академическое знание для юношеской аудитории: пишет о философской основе средневековой китайской живописи с ее пантеистическим мировосприятием, стремящейся постичь всеобщее через частное. Знакома с ней советского читателя, воспитанного на реалистическом искусстве, автор сравнивает работы Ван Вэя (王维 [Wáng Wéi]), Сюй Даонина (许道宁 [Xú Dàoníng]) и Го Си (郭熙 [Guō Xī]) с живописью европейских мастеров, подчеркивая их абсолютную непохожесть со стороны как техники исполнения, так и содержания. Китайскую живопись, выполненную на шелке или бумаге, автор сопоставляет с живописной поэмой или повестью, которую надлежит читать подобно рукописи.

Н. Виноградова (1983) рассказывает читателям о формах свитков – вертикальных и горизонтальных; о жанрах – «шань-шуй» (山水 [shān shuǐ], букв. «горы-воды»), хуа-няо (花鳥 [huā niǎo], «цветы-птицы»), бытовая живопись; о техниках, при которых используются тушь и минеральные краски, – «гун-би» (工笔 [gōng bǐ], «прилежная кисть») и «се-и» (写意 [xiě yì], «выражение идеи»). «В отличие от стран Европы, где мерой всех вещей был человек, здесь ею стало природное начало» (Виноградова, 1983, с. 17), – заключает автор.

В статье проводится связь живописи с поэзией и каллиграфией. Н. Виноградова подчеркивает, что иероглиф в китайской культуре представляет собой нечто гораздо большее, чем просто письменный знак для передачи мысли. По ее описанию, его пластичная, вариативная линия – то острая, то широкая – служит прямым выражением настроения, темперамента и артистизма мастера, превращая иероглиф в своего рода «говорящий орнамент» (Виноградова, 1983, с. 19). Приводится даже поэтический отрывок из трактата Ван Вэя о законах перспективы.

Таким образом, статья Виноградовой представляет собой просветительский искусствоведческий текст, лишенный прямой идеологической нагрузки. Журнал «Юный художник» в данном случае выступает как проводник классического знания. В статье нет поиска прямых аналогий с европейским искусством (европейская традиция упоминается лишь для контраста); автор объясняет китайскую живопись через ее собственную философию, технику и жанры, предполагая, что читатель способен воспринять «другое» как другое, не нуждаясь в привычных опорах в виде аналогий. Для советского читателя, воспитанного на гуманизме и антропоцентризме, такой подход мог звучать как признание другой, равноправной системы ценностей. В 1983 году, когда отношения с Китаем еще не полностью нормализовались, такой нейтрально-уважительный тон сам по себе можно считать актом культурной дипломатии.

В 1985 году в журнале «Юный художник» появилась еще одна статья о китайском искусстве того же автора (Виноградова, 1985). На этот раз она была посвящена одному из самых известных китайских художников XX века – Ци Байши (齐白石 [Qí Báishí]; 1864-1957). (В журнальной публикации годы жизни художника указаны как «1863 (1860?) – 1957». В современном искусствознании общепринятой считается датировка 1864-1957, хотя в автобиографических записках самого Ци Байши встречается и 1863 год.) Автор последовательно рассказывает о творческом пути художника, родившегося в бедной крестьянской семье в провинции Хунань (湖南 [Húnán]) и рано начавшего трудиться, позже став искусным резчиком по дереву, самостоятельно освоившего иероглифику, каллиграфию, стихосложение, резьбу печатей. В статье подчеркивается художественное кредо Ци Байши: «Из народа вышел, с народом иду» (Виноградова, 1985, с. 35). Его искусство – простое и сложное одновременно, обращенное к повседневной жизни крестьянина: тыквы, корзины, мотыги, крабы, вьюнки, стрекозы.

В отличие от статьи 1983 года (чисто обзорной, академичной), эта статья биографическая и идеологически нагруженная. Виноградова пишет не просто о художнике, а о народном мудреце, человеке из низов, который своим трудом пробился к вершинам. Это идеальный советский нарратив о художнике: самоучка, выходец из бедняков, связан с народом, критикует угнетателей.

Новым по сравнению с 1983 годом становится появление явных политических и социальных акцентов. Во-первых, Виноградова сообщает, что в 1956 году Ци Байши была присуждена Международная премия Мира – этот факт легитимизирует художника в глазах советского читателя как «неутомимого борца за торжество мира

на земле» (Виноградова, 1985, с. 34). Во-вторых, в статье приводятся стихотворные надписи художника, бичующие чиновников-бюрократов: «В руках белый веер, а душа черная...», «Лучше жить в бедности, чем быть чиновником-вымогателем!» (Виноградова, 1985, с. 36). Сообщается, что за прогрессивные взгляды мастер «подвергался нападкам со стороны реакционеров старого Китая» (Виноградова, 1985, с. 36). Таким образом, Китай предстает не как вечная классическая цивилизация (как это было в 1983 году), а как страна с классовой борьбой, где искусство может быть оружием против угнетателей.

Важной особенностью статьи остается объяснение художественного метода Ци Байши без отсылок к европейским аналогиям. Виноградова описывает технику работы влажной кистью по бумаге (без права на ошибку), приводит знаменитую формулу мастера: «Секрет мастерства находится на грани сходства и несходства. Излишнее сходство вульгарно, несходство – обман» (Виноградова, 1985, с. 36). Китайская живопись остается самодостаточной, хотя и вписанной в советскую идеологическую рамку «народности».

В том же выпуске журнала (№ 2 за 1985 год) за статьей Виноградовой следует короткая заметка С. В. Образцова (1985) «Встреча с Ци Байши». Сергей Владимирович Образцов (1901-1992) – легендарный советский театральный деятель, создатель и руководитель Центрального театра кукол, народный артист СССР. Его текст представляет собой фрагмент, опубликованный ранее в журнале «Новый мир» (№ 12 за 1984 год). В отличие от искусствоведческого анализа Виноградовой (1985), Образцов (1957) предлагает читателю мемуарно-документальный очерк – живое, детализированное описание личной встречи с художником, произошедшей зимой 1952 года во время визита советской делегации в Китай.

Образцов фиксирует не столько художественные особенности работ Ци Байши, сколько процесс их рождения. Он подробно описывает мастерскую: фарфоровые чашки с тушью, множество кистей, рисовую бумагу, которую старый художник тщательно ощупывает перед началом работы. Читатель становится свидетелем того, как из, казалось бы, случайной кляксы на глазах возникает ветка с красными листьями, а затем из «непонятных серых и черных полос» появляются «три живых краба с толстыми клешнями и прямо-таки шевелящимися лапками» (Образцов, 1985, с. 37). В отличие от идеологически нагруженного текста Виноградовой, очерк Образцова полностью аполитичен: китайский художник предстает здесь как носитель живой традиции, чье мастерство понятно без перевода и не нуждается в идеологическом обрамлении.

В 1986 году на страницах журнала появляется статья И. Алешиной (1986) «Китайские воздушные змеи». Ее автор предлагает читателям описательно-просветительский очерк, посвященный традиционному народному ремеслу. Статья носит этнографический характер: автор рассказывает об истории воздушных змеев (изобретение Лу Баня (鲁班 [Lǔ Bān]), V век до н. э.), объясняет этимологию китайского названия фэнчжэн (风筝 [fēngzhēng], «ветер» + музыкальный инструмент «чжэн»), подробно описывает технологию изготовления (бамбуковый каркас, обклейка бумагой или шелком, роспись), разновидности форм (бабочки, стрекозы, драконы, иероглифы) и искусство запуска.

Хотя воздушные змеи относятся к области декоративно-прикладного искусства, их яркая, контрастная роспись – выполненная теми же красками (тушь, водяные краски) и часто воспроизводящая те же образы (цветы, птицы, стрекозы), что и станковая живопись «цветы-птицы», – сохраняет связь с изобразительным искусством в широком смысле. Более того, сама форма змея, уподобляемая то бабочке, то дракону, то иероглифу, превращает его в парящую «картину», что переключается с традиционной китайской эстетикой, где живопись и воздушный полет (эмблема свободы и вдохновения) нередко поэтически сопрягались.

Статья Алешиной полностью аполитична. Китай предстает в ней как источник древних, экзотических и «безопасных» традиций, понятных и интересных советскому читателю-подростку. Показательно, что материал о воздушных змеях выходит в 1986 году, на волне начавшейся перестройки, однако ни в тематике, ни в тональности статьи это никак не отражается: редакция возвращается к аполитичной этнографической модели, опробованной в статье 1983 года, уходя от только что освоенной идеологической риторики.

В 1989 году тему изобразительного искусства Китая в журнале продолжает статья старшего научного сотрудника Музея Востока Галины Борисовны Шишкиной (1989). Она посвящена творчеству Цзян Шилуня (姜世伦 [Jiāng Shìlún]; 1927-2020), китайского художника, каллиграфа, поэта, переводчика, большую часть своей жизни прожившего в России. К моменту выхода статьи Цзян Шилунь уже был гражданином СССР (с 1977) и членом Союза художников СССР (с 1979), а в 1988 году его приняли в Союз художников Китая. Позже он стал профессором Санкт-Петербургской академии художеств имени И. Е. Репина (2002) и почетным профессором Академии искусств имени Лу Синя в Китае (1992). Его работы хранятся в Лувре, Эрмитаже, Музее Востока и других крупнейших музеях мира (Сажаева, 2019; Цзян Шилунь..., 1989).

Статья построена вокруг главного тезиса автора: неразрывной связи живописи и каллиграфии в китайской традиции. Шишкина наглядно демонстрирует это на примере творчества художника: в его пейзажах каждый штрих одновременно является древним иероглифом. Центральный эпизод статьи – описание того, как Цзян Шилунь за тридцать секунд создает пейзаж (струящаяся река, берег, деревья, лодка с человеком), где линии и штрихи представляют собой старинное написание иероглифов «гора», «вода», «человек», «дерево».

Статья также содержит краткий исторический экскурс: от пиктограмм – рисунков-знаков, обозначавших предметы или явления, – к упрощенным, абстрактным формам начертания. Автор упоминает мастера каллиграфии Ван Сичжи (王羲之 [Wáng Xīzhī]) (IV век н. э.) – центральную фигуру в истории китайского письма, чье имя стало легендарным.

Статья Шишкиной (1989) знаменует собой новый этап в репрезентации китайского искусства на страницах «Юного художника». В отличие от предшествующих публикаций, здесь впервые возникает фигура современного художника. Автор упоминает, что Цзян Шилунь иногда использует «элементы европейского живописного видения», в частности линейной перспективы (Шишкина, 1989, с. 32). Это принципиально важно: в 1983 году

Н. Виноградова подчеркивала абсолютную непохожесть китайской и европейской живописи, в 1989 году журнал уже спокойно пишет о синтезе. Причем речь идет об усвоении именно «европейского», а не «советского» или «социалистического реализма» – то есть о чисто художественном, а не идеологическом заимствовании.

Завершает свою статью Г. Шишкина тезисом о том, что «подлинное искусство интернационально, говорит о близком, понятном всем людям» (1989, с. 32). Эта финальная фраза – ключ к пониманию перестроечного дискурса о культуре. Если в 1985 году «интернациональность» китайского искусства доказывалась через участие Ци Байши в борьбе за мир и Международную премию Мира, то в 1989 году «интернациональность» переносится в собственно эстетическую сферу: китайский художник понятен миру, потому что его искусство говорит на универсальном языке формы и чувства.

В 1991 году в рубрике «События художественной жизни» появляется заметка «Живописец из Китая» (Живописец из Китая, 1991). Она приурочена к первой в СССР выставке современного китайского художника Лоу Цзябэня (楼家本 [Lóu Jiǎběn]; род. 1941), проходившей в залах Музея Востока. Автор заметки в журнале не указан. В разделе «События художественной жизни» под одной рубрикой опубликованы четыре информационных сообщения, подготовленных В. Лихачевой, Н. Маховым и Л. Шмотиковой, без разграничения авторства каждого. Сообщается, что художник получил образование в Центральной Академии изящных искусств в Пекине, ныне он ее профессор, член Китайской ассоциации художников, выставляется с 1965 года. В Москву он привез станковые произведения последнего десятилетия, выполненные на бумаге минеральными красками.

Заметка знакомит читателя с философско-мифологической программой художника: Лоу Цзябэня интересуют космогонические аспекты бытия, он обращается к древним религиозным воззрениям, стремясь воплотить духовное начало, присущее природе.

Принципиальным отличием этой статьи от всех предыдущих становится прямое, развернутое сравнение творчества художника с европейским авангардом. Автор пишет: «Отдавая дань увлечению творчеством В. Кандинского, Лоу Цзябэнь часто отходит от предметности» (Живописец из Китая, 1991, с. 6). Стиль художника характеризуется как «оригинальный сплав древних и средневековых национальных традиций и европейских художественных течений XX века» (Живописец из Китая, 1991, с. 6). Китайская живопись более не «другая» и не «экзотическая» – она становится полноправной участницей общеевропейского художественного процесса, усваивая открытия русского авангарда.

Показательно, что сравнение с Кандинским – художником, чье творчество в советское время официально не жаловали (он эмигрировал, его считали «формалистом»), – появляется именно в 1991 году, на волне перестройки и в момент полной нормализации советско-китайских отношений. Идеологические запреты сняты, и китайский художник может быть оценен не по критерию «борьбы за мир», а по чисто художественным параметрам. В этом смысле статья 1991 года подводит итог всей эволюции образа Китая в «Юном художнике»: от далекой классической цивилизации к равноправному партнеру в диалоге культур.

Заключение

Проведенный анализ публикаций журнала «Юный художник» с 1983 по 1991 год позволяет сделать обоснованный вывод об отчетливой эволюции образа китайской живописи – от экзотической и философски-отстраненной классической традиции к живому современному искусству, включенному в общеевропейский художественный процесс. Первые статьи Н. Виноградовой задали высокую планку уважительного знакомства с китайской эстетикой: читателю предлагалось принять «другое» как другое. Однако уже середина 1980-х годов привнесла в эту аполитичную канву мощный идеологический слой – в биографическом очерке о Ци Байши акценты сместились в сторону «народности», классовой борьбы и пацифистской риторики, что отражало сохранявшуюся потребность адаптировать китайское искусство под советские ценностные рамки.

По мере ослабления идеологического контроля и нормализации советско-китайских отношений тематика и тональность материалов заметно изменились. Статья о воздушных змеях наметила поворот к «безопасной» этнографичности, но принципиально новый этап наступил в 1989 году с публикацией о Цзян Шилуне: здесь впервые легитимно заявил о себе синтез китайской каллиграфической традиции с европейской линейной перспективой, а интернациональность искусства обосновывалась уже не политической ангажированностью, а универсальным языком формы и чувства. Кульминацией этого процесса стала заметка о Лоу Цзябэне 1991 года, где китайский художник напрямую сопоставлялся с В. Кандинским – фигурой, ранее маркированной как «формалистическая» и нежелательная. Исчезновение идеологических запретов позволило представить китайскую живопись не как объект культурной дипломатии, а как полноценного и равноправного участника общеевропейского художественного диалога. Таким образом, на страницах «Юного художника» за неполное десятилетие произошел путь от восхищенного и осторожного знакомства с классикой через идеологически нагруженную «народность» к признанию современного китайского искусства автономным и интернациональным явлением – что стало одновременно и зеркалом перестроечных изменений в советской культуре, и завершением длительного процесса нормализации восприятия Другого.

Перспективы дальнейших исследований видятся в расширении хронологических рамок, а также в сравнительном изучении репрезентации китайской и других восточных школ в журнале «Юный художник». Отдельного внимания заслуживает сопоставительный анализ того, как искусство стран Южной, Восточной и Юго-Восточной Азии представлялось на страницах указанного журнала и других советских периодических изданий для юношества и широкой аудитории. Это позволит понять, была ли стратегия в отношении Китая уникальной или же она вписывалась в общую логику советской культурной дипломатии в Азиатско-Тихоокеанском регионе.

Материалы исследования | Research materials

1. Алешина И. Китайские воздушные змеи // Юный художник. 1986. № 8.
2. Виноградова Н. Классическая живопись Китая // Юный художник. 1983. № 1.
3. Виноградова Н. Ци Байши // Юный художник. 1985. № 2.
4. Живописец из Китая // Юный художник. 1991. № 7.
5. Образцов С. В. Встреча с Ци Байши // Юный художник. 1985. № 2.
6. Шишкина Г. Пейзаж из иероглифов. Цзян Шилунь // Юный художник. 1989. № 4.

Источники | References

1. Блохина Я. А. Тематическая характеристика журнала «Пионер» как источника репрезентаций советского общества // Политическая лингвистика. 2022. № 2 (92).
2. Блохина Я. А., Дубровская Т. В. Категория диалогичности в развлекательных жанрах советской детской прессы (на примере журнала «Пионер» 1970-1980-х гг.) // Russian Linguistic Bulletin. 2022. № 6 (34). <https://doi.org/10.18454/RULB.2022.34.10>
3. Видинеева Н. Ю. Специфика репрезентации общественных отношений в журнале «Костер» (1970-1980 годы) // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 5. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-5-195-210>
4. Видинеева Н. Ю. Формат советского детского журнала «Костер» в контексте актуализации аксиологических установок // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2023. № 3.
5. Дубровская Т. В. Модель советской трудовой деятельности: лексическое наполнение и репрезентации (на материале корпуса текстов детского журнала «Пионер» 1970-1980-х гг.) // Политическая лингвистика. 2023. № 5 (101).
6. Дубровская Т. В., Мусорина О. А., Блохина Я. А., Видинеева Н. Ю. Медиатизированная модель советского общества в журналах «Пионер» и «Костёр» (1970-1980-е гг.) / под общ. ред. Т. В. Дубровской. Пенза: Изд-во Пензенского государственного университета, 2023.
7. Капустина Г. Л. Детская периодика: исторический, функционально-типологический и содержательный аспекты // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. № 1 (129).
8. Образцов С. В. Театр китайского народа. М.: Искусство, 1957.
9. Сажаева Л. Г. Китайская живопись «гохуа». На примере коллекции Цзян Шилуня из фондов Музея-заповедника «Шушенское». 2019. https://shush.ru/nauka/izd/VI_rekhlovskie_chteniya/18.php.
10. Христоролюбова Т. П. Детский рисунок как инструмент «дружбы народов»: эволюция образа Индии в журнале «Юный художник» (на материале публикаций 1980-х – начала 1990-х гг.) // Проблемы социальной психологии и социальной работы: материалы XXI Всероссийской Парыгинской научно-практической конференции с международным участием (г. Санкт-Петербург, 10 апреля 2026 г.). СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2026а.
11. Христоролюбова Т. П. Дискурс о традиционном искусстве Юго-Восточной Азии в позднесоветской периодике: на примере журнала «Юный художник» // Месмахеровские чтения – 2026: материалы международной научно-практической конференции (г. Санкт-Петербург, 19-20 марта 2026 г.). СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественнопромышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2026б.
12. Христоролюбова Т. П. Искусство Юго-Восточной Азии на страницах журнала «Юный художник» (1989-1992) // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы XVI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Санкт-Петербург, 6 февраля 2026 г.). СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2026с.
13. Цзян Шилунь: Китайская традиционная живопись «Гохуа»: каталог выставки / сост. Л. И. Кузьменко; авт. вступ. ст. Г. Шишкина. Омск: Омский областной музей изобразительных искусств, 1989.

Информация об авторах | Author information

RU Христоролюбова Татьяна Павловна¹, к. иск.
¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

EN Tatyana Pavlovna Khristolyubova¹, PhD
¹ Saint Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

¹ takhristol@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.05.2026; опубликовано online (published online): 21.05.2026.

Ключевые слова (keywords): советское искусствоведение; журнал «Юный художник»; китайская живопись; культурная дипломатия; позднесоветский период; Soviet art criticism; magazine “Yunyy Khudozhnik”; Chinese painting; cultural diplomacy; late Soviet period.