

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Лун С. — Общие черты концепции живописи Анри Матисса и древнекитайской живописной мысли // Человек и культура. – 2023. – № 3. – С. 60 - 68. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40837 EDN: SGXDGO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40837

Общие черты концепции живописи Анри Матисса и древнекитайской живописной мысли

Лун Синьян

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра семиотики и общей теории искусства, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1

✉ longxingyang@mail.ru



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40837

EDN:

SGXDGO

Дата направления статьи в редакцию:

23-05-2023

Дата публикации:

30-05-2023

Аннотация: Матисс, знаковый художник школы Зверева, был новаторским европейским художником-модернистом. Он проявлял большой интерес к восточной живописи и черпал в ней вдохновение, внедряя в свои картины плоскостность, орнаментальность и яркие формы цвета, которые ценились в восточной живописи. Его уникальный подход к пространству в композиции похож на метод «белого пространства» в китайской живописи, который отменяет традиционные европейские правила перспективы, а его минималистский подход к живописи и изображениям привел к формированию ярко выраженного восточного стиля живописи. Его «точность не есть реальность» схожа с китайской концепцией «подобия и неподобия», а его понимание отношений между внешним миром и собой схоже с китайской концепцией. В то же время концепция субъективного выражения Матисса, которая сосредоточена на выражении субъективных чувств, а не на воспроизведении объективной природы, также очень похожа на стремление к выражению субъективных идей, заложенное в традиционной китайской

живописи тушью. Подход Матисса к восточному искусству не был копией или простым дополнением к его собственной живописи. Он впитывал восточное искусство творчески, извлекал элементы, которые были близки его сердцу, интериоризировал их и делал свои работы похожими по внутренней структуре или общим взглядам с восточной живописью с точки зрения духа, концепции и формы искусства.

Ключевые слова:

Матисс, китайская живопись, подобие, неподобие, образность, моделирование, интеграция объекта, традиционная культура, искусство, культура

Карьера Матисса развивалась параллельно с ростом модернистского мышления в европейской живописи, начиная с XIX века. В обмене между Востоком и Западом влияние восточной живописи было очевидным во французском импрессионизме во второй половине XIX века и еще более заметным в постимпрессионистский период. Традиционная китайская живопись сыграла беспрецедентную роль в трансформации западного искусства и в изменении концепций художников, которые стали подчеркивать необходимость выражения субъективных эмоций, самоощущения и личных чувств автора, а также использования субъективных чувств автора для изменения объективных предметов. Эта концепция является явным отходом от давней западной традиции подражания природе и воспроизведения объективного мира и приближением к традиционной концепции живописи, существовавшей со времен Древнего Китая. Художники-импрессионисты Ван Гог и Гоген, а также Пьер Боннар из художественной группы «Наби» находились под влиянием идей и духа восточной живописи, которые они впитали в себя и остро ощутили орнаментальность плоскостей и простоту цвета в японских гравюрах укиё-э и китайских фресках Дуньхуана. Их концепции живописи способствовали переходу от реализма к реализму в европейской живописи, и все они прямо или косвенно повлияли на трансформацию и развитие живописного стиля Матисса.

Развитие современной западной живописи в начале 20-го века шло по пути, противоположному пути традиционного западного реалистического искусства: от репродукции к изображению, от реализма к образности. Художники перешли от имитации и воспроизведения природных объектов к более субъективному выражению. Развитие фотографии также привело к кризису традиционной реалистической живописи на Западе, которая стремилась достичь реалистических эффектов на объективных предметах, и современные художники, стремившиеся восстать против традиционной западной живописи, обратились к кисти, линии, цвету, свету и тени как средству выражения эмоций и настроения. Матисс был представителем этой практики и достиг большого успеха, «создав стиль, который повлиял на ход искусства в 20-м веке с жизненной силой, редкой в истории живописи». [\[1,265c\]](#)

Сходство между концепцией живописи Матисса и традиционной китайской теорией живописи в основном проявляется в реалистической концепции «точность не истина», взгляде на окружающие объекты и себя, «стремлению к освобождению от оков реального мира»

(1) Взгляды на концепции «точность не есть истина» и «подобия и неподобия»

В 1948 году Матисс написал небольшое эссе для каталога выставки своей крупной

ретроспективы живописи в Филадельфии под названием «Точность не есть истина», в котором он подробно изложил свой взгляд на реальность, заявив, что «в живописи и рисунке, даже в портрете, сила впечатления не зависит не от точного воспроизведения природных форм, а от глубокого чувства художника при столкновении с выбранным им объектом, от внимания и проникновения в его духовную сущность, которые художник собрал на нем» [2,183c]. В его представлении все в мире имеет не только внешний облик, но и внутренний дух, и этот дух - внутренняя реальность, единственная реальность, которая имеет для него смысл. Возьмем, к примеру, четыре созданных им автопортрета, на которых, по его мнению, изображен один и тот же человек и наблюдается одинаковая последовательность подхода. Однако, если наложить эти четыре работы друг на друга, можно обнаружить, что у фигур одна и та же верхняя часть, в то время как нижняя часть заметно отличается. Несмотря на внешние различия, внутри у них есть общее настроение. В различных выражениях лица у них один и тот же решительный взгляд и одно и то же настороженное выражение, что говорит об одной и той же личности и характере, и даже об одном и том же строгом подходе к жизни. По словам Матисса, «Анатомическая неточность вовсе не мешает выявить основное ядро характера и личности изображенного человека, напротив, он помогает выявить это ядро более резко.» [3,156c] Внутреннее ядро здесь относится именно к реальности внутреннего духа.

Матисс часто подчеркивал эту внутреннюю реальность через преувеличение и искажение изображаемых им предметов. О нем говорят: «Этот фокусник со смаком использует свою магию, чтобы создать какое-то чудовище» [4,126c]. Кто-то однажды сказал Матиссу: «Я никогда не видел такой женщины, как та, которую вы рисуете», на что Матисс вежливо ответил: «Если бы я встретил такую женщину в своей жизни, я бы в страхе убежал. В конечном счете, я создаю не женщин, а картины» [5,126c]. Это два разных взгляда на реальность, первый сосредоточен на визуальной внешней реальности, второй - на духовной внутренней реальности. Для Матисса изображение внутренней реальности было конечной целью, изображение человеческого тела было лишь средством живописи, средством, которое должно быть подчинено цели и может быть изменено. Если предположить, что Матисс использовал абсолютно реалистичный подход к женщинам в своих работах, они бы потеряли свои самые заразные качества. По мнению Матисса, преувеличенная и искаженная женщина могла бы быть более реалистичной и лучше интерпретировать его понимание реального.

Хотя Матисс преувеличивал и искажал фигуры, чтобы выразить внутреннюю правду, он не отходил слишком далеко от внешней правды фигур, говоря: «Те, кто предпочитает подражать природе или сознательно избегает ее, слишком далеки от истины» [6,45c]. Этот взгляд на истину не может быть сформирован без влияния китайской живописной мысли, и он очень похож на взгляд на истину в китайской живописи. «Это важное эстетическое предложение в области китайской живописи, общий смысл которого заключается в том, что картина должна быть реалистичной, и что рисование чего-то непохожего на что-то является обманом для зрителя. Однако художник не должен быть связан внешним обликом объекта, а должен уловить его внутреннюю природу и включить собственные чувства художника, либо подчеркивая, либо преувеличивая его, чтобы отразить его внутренние свойства, которые отличают его от других. Он похож и одновременно не похож, оставляя зрителю широкий простор для воображения. Многие китайские художники высказывали эту точку зрения, например, художник династии Цин Ши Тао подчеркивал, что «непохожесть есть подобие». Хуан Биньхун и Ци Байши, известные как «Южный Хуан и Северный Ци», также высказывали свои взгляды. Хуан Биньхун считал, что «сходство непохожести — это истинное сходство», а Ци Байши предполагал, что

«красота живописи лежит между сходством и непохожестью; слишком большое сходство льстит вульгарным, а непохожесть обманывает мир».

Теория Ци Байши является наследием теории Ши Тао «непохожесть есть подобие» и более четко определяет понятия «подобия и непохожести». Ци Байши считает, что «подобие» относится к внутреннему духу и эмоциям. «Креветки под его кистью становились все менее и менее похожими на креветок в научном смысле, но преобразованные креветки становились более прозрачными и более духовными, а их артистизм значительно возростал. Это отражение процесса перехода от «непохожего» к «похожему», используя «непохожее» как средство, а «похожее» - как самоцель. «Непохожесть» используется как средство, а «похожесть» - как цель, и «непохожесть» в форме используется, чтобы подчеркнуть «похожесть» в рифме. В случае с его креветками, например, искусство, будь то восточное или западное, должно исходить из жизни и в то же время быть выше ее. Это также отражается в китайском использовании цвета, которое не ограничивается реалистичным изображением естественных цветов, а является более субъективным и смелым, как в мире китайской живописи, где все может быть выражено тушью без ощущения монотонности, потому что духовный интерес художника уже существует в картине. Это особенно верно в отношении Матисса, который, восхищаясь великолепными костюмами на своих картинах с их яркими цветами, никогда не представлял, что модели на его картинах в это время были одеты в черное. «Жена Матисса была одета в черное и позировала Матиссу для картины, но он написал несколько своих самых ярких портретов» [\[7,12c\]](#). Очевидно, что Матисс не просто изобразил цвета, которые он видел, но, возможно, в его воображении модель была одета в богато окрашенное пальто, истинное отражение его разума и того, что он считал «единственной реальностью».

(2) Концепция интеграции «самости» и окружающих предметов

Историк искусства Салливан в своей работе «Обмен восточного и западного изобразительного искусства» упоминает: «Если импрессионисты испытали сильное влияние восточного искусства в той ограниченной степени, в какой они решали чисто формальные и чисто визуальные задачи, то разумно предположить, что влияние, оказанное восточным искусством на развитие современного западного искусства, было еще сильнее, причем не только в плане техники, но и в плане философской мысли, которая явно восприняла восточные влияния» [\[8,282c\]](#). Китайская идея совместимости субъекта и объекта и интеграции самости и окружающих предметов интересовала Запад на протяжении веков, и китайцы объединили эту идею в живописи для достижения спокойствия и равновесия как художественного метода, способного полностью выразить внутренние эмоции и разум.

Китайская живопись — это своего рода настроение, которое берется из сцены, но и выражает душевное состояние художника. Техника сочетания эмоций и сцены является выражением китайской идеи «единства неба и человека», где природа не просто объект для художника, а продолжение духовного выражения художника, и именно поэтому китайская живопись часто включает эмоции в сцену, находя общность искусства в соответствии между сердцем и эмоциями, и завершая интеграцию природы и человека. Китайская живопись часто связывает стиль живописи с личностью, качеством живописи и характером человека, считая, что любое произведение, в котором художественное настроение и личность автора не совпадают, не может считаться высшим искусством. Это высшее искусство естественно вытекает из характера и темперамента человека и должно определяться высшей личностью автора, что требует от художника чувствовать и

наблюдать ритм природы с ритмом в груди, а затем преобразовывать ритм природы в свой собственный ритм. Фраза «художник должен считать природу своим наставником, соединиться с внутренними чувствами» принадлежит известному художнику туши Чжану Цзао, который хорошо разбирался в живописи по сосне и камню. Хотя это сочинение перестало существовать в более поздние времена, упомянутая в нем фраза «учиться извне, соединиться с внутренними чувствами» сохранилась до наших дней. Он считал, что художник должен проникнуться природой, чтобы вдохновлять произведения, имеющие реальную ценность и смысл. Теория Чжана Цзао оказала глубокое влияние на последующую живописную мысль, поскольку художник осознал, что искусство берется из природы и реальности, но природа не становится источником искусства сама по себе, она требует от художника воссоздать ее. Это воссоздание на самом деле является процессом слияния субъекта и объекта, достигая состояния, когда «тело и объект становятся одним целым, и объект следует за мной».

Начиная с постимпрессионистов, западные художники начали пробуждать свое чувство субъективности, отрываясь от традиционных форм живописи и больше сосредотачиваясь на выражении собственного разума, пытаясь прорваться через барьеры визуальной реальности, чтобы найти духовную реальность. Современное искусство, в частности, считается «делом сердца». Матисс, художник-представитель фовистов в Европе, также почувствовал это художественное настроение в образах восточной живописи.

В письме другу Матисс пишет: «Художник должен владеть творчеством, он должен быть в ладу с ее ритмом, а этого можно достичь только путем серьезных усилий, которые позволят ему овладеть мастерством. Это позволит ему впоследствии выразить себя на своем собственном языке»^[9,188-189c]. Он считал, что интеграция себя и природы, связь между «творением» и «сердцем» благотворно влияет на развитие художника. И это действительно полезно. Однажды он сказал: «Есть старая китайская поговорка: «Когда вы рисуете дерево, вы должны чувствовать, что постепенно растете вместе с ним»^[10,149c]. Его воплощение слияния объекта и субъекта - суть китайской философии «тело и объект становятся одним целым, а объект и «я» следуют друг за другом».

В картинах Матисса такие сюжеты, как Танец, всегда повторяются с целью использовать один и тот же предмет для выражения различных душевных состояний, повторение у Матисса — это верная защита передачи эмоций, уподобление картины сердцу, и в каждой композиции он расширяет свое чувство живописи, желая разработать формы, выражающие «более существенные характеристики» вещей. В то же время такие формы творчества стали его способом интерпретации реальности во вневременном ключе. Говоря о своем искусстве декупажа, он однажды сказал: «Однажды я сделал маленького попугая из цветной бумаги, и так я стал маленьким попугаем и нашел себя в работе. Китайцы говорят, что нужно «расти вместе с деревьями», и я думаю, что ничего правильного просто быть не может»^[11,143c].

Эта же теория упоминается в его трудах, где он говорит в «Искусстве равновесия»: «Я считаю, что о злости и способностях художника можно судить по тому, получает ли он непосредственные впечатления от драматических сцен природы и при этом способен ли он организовать свои различные чувства»^[12,57c]. Акцент Матисса на природе, а еще больше на том, что художник должен черпать из природы, а не копировать или воспроизводить ее, является выражением личности и мышления художника. В картинах Матисса постоянно идет поиск совместного сотрудничества между объектом и самим собой. Кажется, что в художественной концепции и практике Матисса природа больше не рассматривается как простой объект выражения, а «я» сливается с объектом, достигая

сферы выражения, где субъект и объект едины.

(3) Философия мира и спокойствия

Традиционная китайская живопись художников-литераторов всегда вызывает у людей чувство чистоты и трансцендентности, а также находится под глубоким влиянием традиционной китайской философии, особенно даосской культуры «чистоты» и «равновесия». Художники-литераторы, находясь при дворе, в поле или в горах, неизбежно испытывали чувство одиночества. Они писали о природе кистью и тушью, выражая свои чувства через пейзаж и высвобождая свои эмоции с помощью мыслей, добиваясь своего рода чистоты и равновесия в творчестве и духовности. Матисс, как и китайские художники-литераторы, всю свою жизнь стремился к этой чистоте и равновесию, которые были его заветной мечтой. Как он упоминает в своих «Заметках художника»: «Я стремлюсь к искусству, которое является уравновешенным, чистым, безмятежным, без захватывающих или увлекательных предметов. Это искусство для каждого интеллектуального работника, для карьериста, а также для писателя, расслабление и отдых после умственной работы, что-то вроде удобного комфортного кресла, в котором можно посидеть и отдохнуть, чтобы восстановить силы после физической усталости». [\[13,41с\]](#)

В какой-то степени этот поиск и подразумевает китайская даосская философия. Даосское учение пропагандирует уход от мира, «тихое исчезновение в горах, стремление к самоосвобождению, «адаптацию себя под свою волю», а также «наслаждение своим темпераментом и опьянение собой» [\[14,109с\]](#). Во времена бедствий и смятения мы стремимся обрести чувство чистоты, уйти от эгоистичных желаний духовного мира и отвлечений материального мира и вернуться к своей естественной сущности, не обращая внимания ни на то, ни на другое, именно в этом и заключается стремление традиционной китайской живописи литераторов. Традиционная китайская философия живописи литераторов даосского мастерства «спокойного знания» и «стирание границ между внутренним и внешним миром» также присутствует в творчестве Матисса [\[15,111с\]](#). В «Пасторали» он вернулся к буйству красок импрессионистов, извилистым линиям фигур и деревьев, уникальному художественному языку художника, создающему декоративный мир спокойствия, чистоты и трансцендентности. Затем в великой «Радости жизни» он объединил различные эксперименты, которые он проводил, чтобы завершить один из лучших своих пейзажей с фигурами. [\[16,90с\]](#). Возможно, он никогда не читал книг по китайской философии или теории живописи, но он способен вдохновляться традиционной китайской живописью и постигать ее идеи. Эта особая способность может быть тем самым, что резонирует с художниками из глубины души.

В своей жизни Матисс пережил много страданий, гораздо меньше, чем счастья и мира на его картинах. Война, болезни и семейные невзгоды были знакомы его сердцу, но, как ни странно, в его работах почти не видно боли, что показывает, насколько трансцендентным он был перед лицом невзгод. Внутреннее убежище Матисса питало его искусство, и даже когда он страдал от болезни, он не прекращал создавать свой спокойный, мирный мир искусства, воспевая красоту жизни в своей уникальной форме искусства и оказывая духовную поддержку тем, кто попал в беду, надеясь, что люди найдут утешение в его работах. Искусство — это рай Матисса, мир ясности и покоя.

Заключение

Вдохновленный восточным искусством, Матисс разработал свой собственный стиль современной экспрессивной живописи и стал художником с громкой славой, оказавшим

огромное влияние на развитие живописи в XX веке. В поисках сущностного смысла художественного выражения древнекитайская живопись тушью с ее образными качествами представляет большую исследовательскую ценность, а развитие западной современной живописи началось с восстания против традиций. Матисс разрушил границы между восточной и западной традициями живописи, и теперь под кистью Матисса они движутся к общему стремлению к художественному языку живописи. Искусство не знает границ, и язык живописи - отчасти восточный, отчасти западный, общий язык человечества. Мы живем в такое время, когда уже невозможно держаться за традиции, и дух перемен в живописи Матисса вдохновил многие поколения художников.

Библиография

1. Сун Ючэн. История зарубежного искусства. Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2011. 265 с.
2. Джек де Флам. Матисс об искусстве. Под редакцией Оуян Ин. Чжэнчжоу: Издательство изобразительного искусства Хэнань, 1987. С. 183.
3. Анри Матисс. Заметки о художнике - Матисс о творчестве. Пер. Цянь Цанпин. Гуйлинь: Издательство Гуансиского педагогического университета, 2002. 156 с.
4. Чэнь Сюньмин. Пикассо и Матисс об искусстве. Чанша: Хунаньское издательство изобразительного искусства. 2000. С. 45.
5. Ван Шуаньян, Модернизм после импрессионизма-Матисс, Дерен и Руо, Гуанчжоу: Издательство Цзинаньского университета, 2002 г., С. 12.
6. М. Салливан. Обмен восточного и западного искусства, перевод Чэнь Руйлинь, Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу, 1998 г., 282 стр.
7. Матисс об искусстве, под редакцией Джека де Флама, перевод Оуян Ин. Чжэнчжоу: Издательство изобразительных искусств Хэнань, сентябрь 1987. С. 149-189.
8. Ли Лиян: Матисс об искусстве, Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 2002. С. 143.
9. Вальтер Хесс, под редакцией и в переводе Цзун Байхуа, Избранные картины современной школы европейской живописи, Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 1985. С. 57.
10. Анри Матисс, Заметки о художниках-Матисс о творчестве, перевод Цянь Цунпин, Гуйлинь: Издательство Гуансиского педагогического университета, 2002. С. 41.
11. Чэнь Чуаньси, Исследования живописи шести династий, Пекин: Молодежная пресса Китая, 2019 г., стр. 109.
12. Дун Шибин. Тихий зверь-биография картин Матисса. Чанчунь: Издательство литературы и искусства "Таймс", 2011. С. 90.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Общие черты концепции живописи Анри Матисса и древнекитайской живописной мысли», в которой проведено исследование влияния китайских философских воззрений на творчество великого французского живописца.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в обмене между Востоком и

Западом влияние восточной живописи было очевидным во французском импрессионизме во второй половине XIX века и еще более заметным в постимпрессионистский период. Традиционная китайская живопись сыграла беспрецедентную роль в трансформации западного искусства и в изменении концепций художников, которые стали подчеркивать необходимость выражения субъективных эмоций, самоощущения и личных чувств автора, а также использования субъективных чувств автора для изменения объективных предметов. Эта концепция является явным отходом от давней западной традиции подражания природе и воспроизведения объективного мира и приближением к традиционной концепции живописи, существовавшей со времен Древнего Китая.

Как отмечено автором, Карьера Матисса развивалась параллельно с ростом модернистского мышления в европейской живописи, начиная с XIX века. Художники-импрессионисты Ван Гог и Гоген, а также Пьер Боннар из художественной группы «Наби» находились под влиянием идей и духа восточной живописи, которые они впитали в себя и остро ощутили орнаментальность плоскостей и простоту цвета в японских гравюрах укиё-э и китайских фресках Дуньхуана. Их концепции живописи способствовали переходу от реализма к реализму в европейской живописи, и все они прямо или косвенно повлияли на трансформацию и развитие живописного стиля Матисса.

Актуальность исследования определяется значимостью творчества А. Матисса и тем влиянием, которое оно в свою очередь оказало на целое поколение современных художников. Научную новизну составил сравнительный анализ воззрений традиционной китайской философии и философских концепций, составивших обоснование творчества Анри Матисса.

Целью исследования является выявление и анализ философских концепций, наблюдаемых как в творчестве А. Матисса, так и в положениях древнекитайской философии. Методологической основой исследования является комплексный подход, включающий исторический, философский и компаративный анализ. Теоретическую базу исследования составили труды искусствоведов, посвященных творчеству Матисса и китайской живописи. Эмпирическим материалом выступили произведения Анри Матисса и его работы о творчестве, а также работы китайских живописцев.

Исследуя феномен популярности китайских философских воззрений среди представителей творческой интеллигенции начала XX века, автор объясняет данное явление тем, что развитие современной западной живописи в начале 20-го века шло по пути, противоположному пути традиционного западного реалистического искусства: от репродукции к изображению, от реализма к образности. Художники перешли от имитации и воспроизведения природных объектов к более субъективному выражению. Развитие фотографии также привело к кризису традиционной реалистической живописи на Западе, которая стремилась достичь реалистических эффектов на объективных предметах, и современные художники, стремившиеся восстать против традиционной западной живописи, обратились к кисти, линии, цвету, свету и тени как средству выражения эмоций и настроения. Как констатирует автор, уход от реалистичного буквального изображения действительности, выражения внутреннего мира художника и его настроений и воззрений в своих произведениях и является характерной чертой восточного искусства, принятой европейскими постимпрессионистами, в том числе и Матиссом.

В своем исследовании автор выделяет три направления, в которых сходство между концепцией живописи Матисса и традиционной китайской теорией живописи в основном проявляется особенно ярко: реалистическая концепция «точность не истина»; интеграция «самости» и окружающих предметов; философия мира и спокойствия. Автор иллюстрирует данные положения при помощи анализа произведений художника, а также

цитируя его эссе и заметки о творчестве.

Проведя исследование, автор обобщает изученный материал и приводит ключевые положения своего исследования.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния социально-философских настроений соответствующего исторического периода и воззрений художника представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 12 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.