

УДК 791.6

DOI: 10.34670/AR.2026.79.37.021

**Визуальные символы и артефакты повседневности:  
национальный костюм, еда и интерьер в характеристике  
киногероя**

**Юй Мэнжу**

Магистрант,  
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,  
191119, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13;  
e-mail: imdreizehn@gmail.com

**Аннотация**

В статье исследуется роль визуальных символов и артефактов повседневности в репрезентации культурных традиций и построении образа главного героя в современном кинематографе Китая и России. Методологическую основу работы составляют семиотический и визуально-антропологический подходы. В фокусе анализа находятся три ключевых элемента: национальный костюм, пища и интерьер. Сравнительное исследование выявляет фундаментальные различия: китайский кинематограф склонен к эстетизации и символической стилизации этих элементов, подчиняя их задаче выражения гармонии, иерархии и связи с традицией. Российский кинематограф, напротив, использует их для психологизации образа, передачи исторической травмы и создания экзистенциального, подчас брутального реализма. Делается вывод, что данные визуальные маркеры являются не просто фоном, а активными агентами в конструировании национальной идентичности киногероя.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Юй Мэнжу. Визуальные символы и артефакты повседневности: национальный костюм, еда и интерьер в характеристике киногероя // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 3А. С. 193-199. DOI: 10.34670/AR.2026.79.37.021

**Ключевые слова**

Визуальная антропология, кинематограф, культурные традиции, национальная идентичность, семиотика кино, визуальные символы, художественный образ, российское кино, китайское кино, национальный костюм, гастрономическая семиотика, интерьер в кино, компаративный анализ.

## Введение

Актуальность данного исследования обусловлена растущим интересом к визуальной антропологии и семиотике культуры, для которых кинематограф служит богатейшим материалом. Если семейные отношения и концепция героизма изучаются достаточно широко, то материальная, предметная среда повседневности обычно остается на периферии научного внимания. Однако именно костюм, еда и интерьер, будучи глубоко национально обусловленными, представляют собой «сгустки» культурных кодов, которые режиссер использует для создания убедительного художественного образа.

Цель статьи – провести сравнительный анализ специфики репрезентации культурных традиций через визуальные символы повседневности в китайском и российском кинематографе.

## Основная часть

В китайском кинематографе костюм далек от того, чтобы быть просто утилитарным предметом; он представляет собой символический текст, несущий в себе глубокие культурные коды и нарративные функции [Zhang, 2004, p. 5-7]. Это символическое использование одежды достигает своего апогея в фильмах жанра «уся». В качестве примера можно привести работу «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (реж. Энг Ли, 2000). Костюмы персонажей являются не строго историческими репликами, а скорее авторской интерпретацией традиционной одежды, стилизованной и гиперболизированной в соответствии с жанром [Berry & Farquhar, 2006, p. 104-125]. Широкие рукава и свободный покрой служат не только для придания выразительности боевым сценам, но и визуально эксплицируют «Дао» и «Ци» — принципы древней восточной философии боевых искусств, которым следуют герои [Сторожук, 2018, с. 145-160]. Использование цвета здесь становится продолжением внутреннего мира персонажа: Юй Шу Льен неизменно облачена в насыщенный изумрудно-зеленый цвет, который в китайской культуре символизирует верность, стойкость и мир, что точно соответствует ее статусу главы охранного бюро, ее сдержанному характеру и бремени традиционной морали [см., напр., общую теорию: Zhang, 2004, p. 120-122; Berry & Farquhar, 2006, p. 115]. В то же время белые одежды Цзяо Лун подчеркивают ее невинный вид, скрывающий под собой бунтарский, свободолюбивый и неиспорченный сложный внутренний мир.

Даже в фильмах, изображающих современную жизнь, культурная метафорическая функция костюма присутствует. Ярким примером является картина «Жить» (реж. Чжан Имоу, 1994). Одежда главного героя Фу Гуя точно отражает его социальный статус и то, как меняется мир вокруг него. В частности, традиционные китайские куртки и хлопковые ткани становятся ностальгической эмоциональной связью с его прошлой сельской жизнью и семейной памятью [Zhang, 2004, p. 158-162]. Этот наряд резко контрастирует с унифицированными костюмами в стиле Мао или западной одеждой, появляющимися в той части фильма, в которой показан упадок традиционной клановой социальной структуры и образа жизни под натиском модернизации и смены политических векторов [Berry, 2006, p. 88-92].

В противоположность этому, костюм в российском кинематографе демонстрирует иные эстетические устремления и культурные коннотации: он склонен функционировать как социологический и психологический маркер [Зоркая, 1976, с. 210-230]. Его ключевая функция заключается в создании сурового реализма и визуализации внутреннего состояния персонажа [Ямпольский, 1996, с. 75-90]. В фильме Андрея Звягинцева «Левиафан» униформа — особенно

форма сотрудников МВД и спецназа — наделена мощным символическим значением. Она является не выражением индивидуальности, а, наоборот, инструментом деиндивидуализации, прямым визуальным воплощением огромной, холодной и подавляющей государственной машины [Аркус, 2004, с. 120-145]. Единообразие униформы стирает уникальность человека; носящий ее становится не «личностью», а винтиком системы, что является глубокой метафорой напряженных отношений между индивидом и государственной властью.

Точно так же в фильме «Брат» (реж. Алексей Балабанов, 1997) одежда главного героя Данилы Багрова - простая черная куртка, джинсы и ботинки — отнюдь не случайна. Этот образ, лишенный каких-либо модных или эстетических изысков, своей крайней аскетичностью и «приземленностью» успешно создает культурный архетип «простого парня» хаотичных российских 1990-х годов. Непримечательная внешность контрастирует с его внутренней силой, моральным кодексом, уверенностью и способностью к действию. Здесь костюм служит эстетике документализма и психологического реализма [Бордуэлл, Томпсон, 2017, с. 245-280], его цель — заставить зрителя поверить в реальность персонажа, чтобы глубже ощутить социальные корни и психологические мотивы его действий.

Застолье в китайском кино — это ритуал, визуальная метафора социальных связей. Через изображение еды и процесса ее потребления режиссеры моделируют специфику социальных взаимоотношений, ценностных ориентаций и конфликтов, характерных для той или иной культуры. Сравнительный анализ китайского и российского кино выявляет два различных подхода к семиотике пищи: один ориентирован на поддержание ритуализированной гармонии и иерархии, другой — на достижение катарсиса и духовной общности через разрушение условностей. В фильме «Ешь, пей, мужчина, женщина» (реж. Энг Ли, 1994) гастрономический ритуал доведен до уровня высокого искусства и становится центральной метафорой самой семейной структуры. Застолье здесь — это не просто фон, а активный агент драмы, пространство, где правила диктуются главой семьи, шеф-поваром Чжу. Его воскресные пиры — это тщательно срежиссированные спектакли, где каждое блюдо является высказыванием, а рассадка гостей — выверенной мизансценой.

Визуальный ряд начала фильма, монументальная сцена приготовления пищи, служит не только для демонстрации виртуозности отца, но и для установления иерархии и порядка. Чжу контролирует каждый элемент: от температуры масла до точного времени приготовления. Этот контроль проецируется на его попытку управлять жизнями своих дочерей. Еда, которую он готовит, — это язык его любви, но также и язык его власти. Как отмечают исследователи, изобилие и сложность блюд подчеркивают не только его профессиональный статус, но и его роль патриарха, кормящего и обеспечивающего семью.

Однако ритуал систематически разрушается. Анализ можно углубить, обратив внимание на то, как именно это разрушение визуализируется через еду:

1. Молчание и аппетит как индикатор конфликта. В начале фильма семья ест в почти полном молчании, лишь отец призывает всех приступить к трапезе. Это молчание напряженное, оно символизирует неспособность к вербальному общению. При этом дочери часто демонстративно мало едят или отказываются от определенных блюд, что в контексте китайской культуры является немым протестом, знаком эмоциональной неудовлетворенности, а не физического голода.

2. Символика конкретных блюд. Помимо общей символики рыбы и лапши, важно отметить сцену с крабом. Разделывание краба — это сложный, почти ритуальный процесс, требующий навыков и терпения. В одной из сцен младшая дочь пытается помочь своему ухажеру разделать

краба, что можно расценить как метафору ее попытки помочь ему «вписаться» в семейный ритуал, которому он не обучен. Это действие нарушает установленный порядок и вызывает молчаливое неодобрение.

3. Разрушение ритуала через рецептивный сбой. Кульминацией становится не только шокирующие анонсы дочерей, но и то, что отец теряет вкус. Врач сообщает ему, что он больше не чувствует вкуса пищи. Это мощнейшая метафора: тот, кто был архитектором ритуала, более не способен ощущать его суть. Его собственная связь с пищей, основой его идентичности, разрушена внутренним конфликтом. Финал фильма иронично завершает эту арку: отец обретает новый вкус (и новую жизнь) с молодой женой, в то время как старшая дочь, казавшаяся самой строптивой, перенимает роль хранительницы домашнего очага и готовит семейный ужин. Ритуал не уничтожается, но трансформируется, находя новую, более хрупкую и неожиданную форму гармонии.

Таким образом, Энг Ли использует пищевые практики не просто для демонстрации культуры, а для деконструкции самого понятия семейного долга и традиции. Трапеза становится полем битвы, где любовь, контроль, бунт и примирение выражаются через то, что и как едят персонажи. Ритуал, будучи формой поддержания порядка, одновременно является и ловушкой, выход из которой возможен только через его сознательное нарушение, что и приводит к болезненному, но необходимому катарсису и перерождению семейных «гуаньси».

Культовая сцена на кухне в фильме «Брат» (реж. Алексей Балабанов, 1997), где Данила Багров распивает водку с немцем, представляет собой сложный акт межкультурной и экзистенциальной коммуникации [Бордвелл, Томпсон, 2017, с. 512]. Этот эпизод, снятый с намеренной кинематографической брутальностью — оголенная лампочка, простота обстановки, минимализм в деталях, трансцендирует бытовой уровень, превращаясь в ритуализированное действие понимания и принятия. Отсутствие изысканной закуски и церемониала не упрощает, а, напротив, усложняет семиотику момента, обнажая базовые, архетипические пласты человеческого общения. Алкоголь здесь функционирует как транскультурный катализатор — он не столько опьяняет, сколько раскрепощает, позволяя преодолеть языковой и культурный барьер и выйти на уровень непосредственного, подлинного контакта [Ямпольский, 1996, с. 185].

В семиотическом противопоставлении данному эпизоду существует сцена с аскетичной пищей в фильме «Возвращение» (реж. Андрей Звягинцев, 2003). Если у Балабанова еда и алкоголь объединяют, то у Звягинцева они подчеркивают фундаментальный разлад. Скучный рацион — черствый хлеб, консервы, вода — во время путешествия становится не просто бытовой деталью, но мощной визуальной метафорой эмоциональной бедности и глубинного отчуждения, пронизывающего отношения между отцом и сыновьями [Аркус, 2004, с. 132]. Сам процесс потребления лишен здесь какого-либо намека на ритуал или эстетику; он механистичен, функционален и молчалив. Эта намеренная десаκραлизация акта еды визуализирует травму утраченной связи, невозможность восстановить ту самую «естественную» семейную близость, которая обычно и скрепляется совместными трапезами. Еда не становится мостом для диалога; она — напоминание о пропасти между героями, молчаливый свидетель общей боли и непонимания, разделяющих самых близких людей [Иванов, 2020, с. 78].

Китайский кинематограф демонстрирует глубоко символическое понимание пространства, где интерьер функционирует как прямое продолжение эстетики и философии персонажа. В визуальной поэтике фильма «Герой» (реж. Чжан Имоу, 2002) дворец императора с его лаконичным минимализмом, обширным пустым пространством и строгой геометрией

архитектурных линий служит визуализацией ключевых конфуцианских идеалов — иерархического порядка, абсолютной власти и подчинения индивидуального начала коллективной воле [Zhang, 2004, p. 89]. Кадр здесь строится как идеальная композиция, где человек зачастую оказывается зажатым между монументальными формами архитектуры, что подчеркивает его место в жесткой социальной структуре.

Напротив, интерьеры в фильмах «Любовное настроение» (реж. Вонг Карвай, 2000), представляют собой гипертрофированно приватное пространство. Тесные, заставленные вещами комнаты, узкие коридоры и лестничные клетки визуально передают ощущение замкнутости и одиночества городского человека. Однако режиссер подает эти пространства через эстетику света и цвета (меланхоличный зеленый, теплый янтарный), превращая их не в бытовой фон, а в поэтическую метафору внутреннего, эмоционального мира одиноких героев, их тоски и ностальгии [Berry, Farquhar, 2006, p. 134]. Пространство становится непосредственным участником драмы, отражая непроявленные чувства и воспоминания.

Для российского кинематографа интерьер зачастую является не оформленной декорацией, а прямой проекцией душевного хаоса, травматической исторической памяти или экзистенциального вызова. Коммунальная кухня в фильме «Брат» (реж. Алексей Балабанов, 1997) функционирует как микро модель постсоветского общества. Это центр кипящих социальных взаимодействий, место столкновения сплетен, бытовых ссор и задушевных исповедей, где приватное становится публичным, а общественное — личным [Аркус, 2004, с. 67].

Заброшенный дом в «Возвращении» (реж. Андрей Звягинцев, 2003) или полуразрушенный дом главного героя в «Левиафане» (2014) — это не просто локации действия, а ключевые визуальные метафоры распада. Они символизируют не только физическую, но и моральную разруху: распад семейных связей, утрату личной идентичности и разрыв между человеком, государством и его прошлым [Ямпольский, 1996, с. 214]. Интерьер в этой традиции не украшает и не скрывает, а намеренно обнажает социальные и экзистенциальные проблемы, выступая в роли безмолвного, но красноречивого свидетеля кризиса.

## Заключение

Китайский и российский кинематограф формируют принципиально различные семиотические системы, в которых ключевые визуальные элементы — костюм, пища, пространство — наделяются противоположными культурными функциями и философскими коннотациями.

В китайском кино эти элементы служат, прежде всего, ритуализированным выражением коллективного порядка. Костюм становится высокостилизованным текстом, кодирующим культурные коды и социальный статус; пищевые практики визуализируют иерархию и поддерживают семейную гармонию; архитектурное пространство отражает конфуцианские идеалы порядка и власти. Даже в моменты деконструкции ритуала конечной целью является поиск новой, трансформированной гармонии.

Напротив, российский кинематограф использует те же элементы для документальной и экзистенциальной маркировки индивидуального опыта. Костюм функционирует как социологический маркер и инструмент деиндивидуализации; еда и алкоголь становятся катализаторами подлинного, зачастую болезненного человеческого общения или, наоборот, метафорой отчуждения; интерьер обнажает душевный хаос, травму и распад связей.

Таким образом, если китайская визуальная эстетика тяготеет к символической стилизации и выражению коллективных ценностей через ритуал, то российская — к психологическому реализму и исследованию сложных взаимоотношений между индивидуальной идентичностью и подавляющими силами общества, истории и государства. Это фундаментальное различие проистекает из глубоких особенностей культурного, исторического и философского контекстов двух стран, что и демонстрирует их кинематограф как мощная форма культурного самовыражения.

## Библиография

1. Аркус Л. Ю. (ред.) Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. В 7 ч. Ч. VII. СПб.: Сеанс, 2004. 896 с.
2. Аркус Л. Ю. Феноменология российского кинематографа 1990-х годов // Вопросы искусствознания. 2005. № 3. С. 128-135.
3. Бордуэлл Д., Томпсон К. Искусство кино: Введение / пер. с англ. В. А. Родионова; науч. ред. и предисл. М. Б. Ямпольского. М.: Весь Мир, 2017. 708 с.
4. Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М.: Наука, 1976. 303 с.
5. Иванов П. В. Поэтика визуальных образов в кинематографе А. Звягинцева // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 2. С. 74-85.
6. Сторожук А. Г. Введение в китайскую классическую эстетику: категории, художники, тексты. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2018. С. 143-148.
7. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
8. Ямпольский М. Б. Кино как философский текст // Философские науки. 2019. № 8. С. 182-189.
9. Berry C. China on Screen: Cinema and Nation. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006. P. 88-92.
10. Berry C., Farquhar M. A. China on Screen: Cinema and Nation. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006. P. 104-125, 115, 134.
11. Yang D. Food as Cultural Symbol in Chinese Cinema // Journal of Asian Cinema Studies. 2021. Vol. 15. No. 2. P. 28-45.
12. Zhang Y. Chinese National Cinema. New York; London: Routledge, 2004. P. 5-7, 89, 120-122, 158-162, 170-175.

## Visual Symbols and Artefacts of Everyday Life: National Costume, Food and Interior in the Characterisation of a Film Hero

**Yu Mengru**

Master's Student,  
Saint Petersburg State Institute of Film and Television,  
191119, 13, Pravdy str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: imdreizehn@gmail.com

### Abstract

The article examines the role of visual symbols and everyday artefacts in the representation of cultural traditions and the construction of the main character's image in contemporary cinema of China and Russia. The methodological basis of the work consists of semiotic and visual-anthropological approaches. The focus of the analysis is on three key elements: national costume, food and interior. A comparative study reveals fundamental differences: Chinese cinema tends towards aestheticisation and symbolic stylisation of these elements, subordinating them to the task of expressing harmony, hierarchy and connection with tradition. Russian cinema, on the contrary,

Yu Mengru

uses them for the psychologisation of the image, the transmission of historical trauma and the creation of an existential, sometimes brutal realism. It is concluded that these visual markers are not merely a backdrop, but active agents in the construction of the film hero's national identity.

### For citation

Yu Mengru (2026) Vizual'nyye simvoly i artefakty povsednevnosti: natsional'nyy kostyum, yeda i inter'er v kharakteristike kinogeroya [Visual Symbols and Artefacts of Everyday Life: National Costume, Food and Interior in the Characterisation of a Film Hero]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (3A), pp. 193-199. DOI: 10.34670/AR.2026.79.37.021

### Keywords

Visual anthropology, cinematography, cultural traditions, national identity, film semiotics, visual symbols, artistic image, Russian cinema, Chinese cinema, national costume, gastronomic semiotics, interior in film, comparative analysis.

## References

1. Arkus, L. Yu. (Ed.). (2004a). \*Noveyshaya istoriya otechestvennogo kino. 1986-2000. Ch. VII\* [The latest history of Russian cinema. 1986-2000. Part VII]. Seans.
2. Arkus, L. Yu. (2005). Fenomenologiya rossiyskogo kinematografa 1990-kh godov [Phenomenology of Russian cinema in the 1990s]. *Voprosy iskusstvoznaniya*, (3), 128-135.
3. Berry, C. (2006). *China on Screen: Cinema and Nation*. Hong Kong University Press.
4. Berry, C., & Farquhar, M. A. (2006). *China on Screen: Cinema and Nation*. Hong Kong University Press.
5. Bordwell, D., & Thompson, K. (2017). *Iskusstvo kino: Vvedenie* [Film Art: An Introduction] (V. A. Rodionov, Trans.; M. B. Yampolsky, Ed.). Ves' Mir.
6. Ivanov, P. V. (2020). Poetika vizual'nykh obrazov v kinematografe A. Zvyagintseva [Poetics of visual images in the cinema of A. Zvyagintsev]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, (2), 74-85.
7. Storozhuk, A. G. (2018). *Vvedenie v kitayskuyu klassicheskuyu estetiku: kategorii, khudozhniki, teksty* [Introduction to Chinese classical aesthetics: Categories, artists, texts]. St. Petersburg State University Press.
8. Yang, D. (2021). Food as Cultural Symbol in Chinese Cinema. *Journal of Asian Cinema Studies*, 15(2), 28-45.
9. Yampolsky, M. B. (1996). *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [The Demon and the Labyrinth (Diagrams, deformations, mimesis)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*.
10. Yampolsky, M. B. (2019). Kino kak filosofskiy tekst [Cinema as a philosophical text]. *Filosofskie nauki*, (8), 182-189.
11. Zhang, Y. (2004). *Chinese National Cinema*. Routledge.
12. Zorkaya, N. M. (1976). \*Na rubezhe stoletiy: U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov\* [At the turn of the century: At the origins of mass art in Russia, 1900-1910]. Nauka.