

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра культурологии и социально-культурной деятельности

На правах рукописи

Лю Ян

Своеобразие воспроизведения социальных проблем Китая и России XIX века в
художественных текстах культуры (на произведениях живописи «Школы
Хайшан» и «Товарищества Передвижников»)

24.00.01 – Теория и история культуры

Диссертация на соискание учёной степени кандидата
культурологии

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор,
Шумихина Людмила Аркадьевна

Екатеринбург

2019

Оглавление

Введение	3
Глава 1 Особенности художественных текстов культуры Китая и России XIX века.....	15
1.1 Произведение живописи как художественный текст культуры.	15
1.2 «Школа Хайшан» в контексте эстетического «поля» культуры Китая XIX века.....	29
1.3 «Товарищество Передвижников» как проявление реалистической тенденции в художественной культуре России XIX века	65
1.4 Художественные образы живописи передвижников как симбиоз религиозно-философских исканий и революционно-демократических настроений	81
Глава 2 Специфика изображения социальных проблем XIX века в художественных текстах «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников»	93
2.1 Символ как смыслопорождающая характеристика образа культуры в художественных текстах «Школы Хайшан».....	93
2.2 Реалистические образы социальных проблем в художественных текстах культуры «Товарищества Передвижников».....	110
2.3 Изменения интерпретаций художественных текстов «Товарищества Передвижников» и «Школы Хайшан» (XIX- XX- XXI вв.)	123
Заключение	144
Список использованной литературы.....	151
Список иллюстративного материала.....	151
Приложение	203

Введение

Актуальность исследования прошлого и его проблем связана, на наш взгляд, с целым рядом причин, появившихся в XXI веке:

Особое значение имеет уже то, что актуализация прошлого, а в нашем исследовании – социальных проблем XIX века, помогает человеку, не успевающему за темпами модернизации бытия, обрести некую устойчивость, компенсируя таким образом утрату «знакового» (Г. Люббе). Обращение к осмыслению ушедших в прошлое проблем – это потребность человека противопоставить себя повседневности, когда прошлое становится способом спасения современного человека от тоталитаризма настоящего, а интенсификация современных виртуальных форм коммуникации неизбежно приводит к атрофии традиционных механизмов передачи культурной памяти в межпоколенной трансляции.

Осмысление социальных проблем прошлого на основе художественного текста, свидетельствующего об этих проблемах, может удовлетворить актуальные запросы настоящего. Ряд исследователей объясняют интерес к изучению прошлого в XXI веке художественной ностальгией, «созидательной импотенцией» (А. Ассман), невозможностью создать в сфере культуры что-то новое. В этом контексте прошлое превращается в мощный ресурс, реанимирующий современную культуру.

Россия и Китай в истории человеческой цивилизации нередко оказывали влияние на её развитие, что оставило глубокий след во всемирной истории. Поэтому интерес к исследованию истории культуры этих стран не ослабевает и в XXI веке. Несмотря на культурные различия, можно увидеть многие схожие черты в их национальных культурах. Объяснить это возможно лишь осмыслив особенность каждой из культур в методологии сравнительного анализа и в границах культурологического исследования. Особенно актуальны такого рода исследования именно сейчас, когда между Китаем и Россией происходит постоянное культурно-политическое взаимодействие и расширение прежних связей.

Для того, чтобы более эффективно осуществлять культурный обмен, китайский и русский народы должны в полной мере понять друг друга, выявить культурное различие и сходство между двумя народами, что является весьма важным в дальнейшем плодотворном развитии отношений. Тем не менее, в культурологии недостаточно такого рода исследований, а работы по сопоставлению культур Китая и России XIX века весьма редки и малочисленны.

Произведение живописи как художественный текст культуры способно выражать сущность культуры и ее проблемы, что позволило нам обратиться в исследовании культуры Китая и России XIX века к живописи как текстам культуры, во-первых, а во-вторых, выбрать в “море” произведений живописи XIX века те художественные направления, в произведениях которых отражены сущностные параметры культур. В настоящее время многие исследователи, занимающиеся исследованием «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников», работают в методологии искусствоведения и очень редко осмысление творчества этих художников выходит на специфику культурологического плана, к тому же сопоставительного анализа этих двух направлений в культурологическом аспекте сегодня в научных исследованиях нет ни в Китае, ни в России. А что касается интерпретаций социальных проблем Китая и России XIX века, то глубокие культурологические исследования на эту тему тоже отсутствуют.

XIX век – это расцвет русской художественной культуры, несмотря на проникновение с Запада революционных идей, и эпоха перемен в Китае, явившихся результатом английской, а позднее – и французской колонизации Китая, эпоха, испытывавшая на прочность китайскую культурную идентичность, но, несмотря на это, обогатившая культуру Китая выдающимися произведениями живописи.

Степень научной разработанности проблемы. Поскольку исследование выполнено с использованием семиотической методологии, труды Р. Барта, М. М. Бахтина, В. С. Библиера, М. Бубера, Х. Г. Гадамера, Ю. М. Лотмана, М. К. Мамардашвили имели особенное значение. Понятия «текст культуры»,

«художественный текст», «интерпретация текста», разработанные у западноевропейских и русских мыслителей: Р. Барта, М. М. Бахтина, Х. Г. Гадамера, Эд. Гуссерля, Ж. Дерриды, Ю. А. Карасёва, Ю. М. Лотмана, П. Рикёра, Н. А. Симбирцевой, В. Н. Топорова, Г. И. Фазылзяновой, М. Фуко, У. Эко, являются ключевыми для данного исследования. Разные аспекты методологии семиотического анализа художественного текста, применяемые в данной работе, разрабатывали исследователи: С. С. Аверинцев, Л. А. Гоготишвили, В. В. Иванов, К. Г. Исупов, Ю. Кристева, Ю. М. Лотман, В. П. Руднев, В. Н. Топоров, Г. И. Фазылзянова.

Одним из важнейших понятий в данном исследовании является «художественный образ», который анализируется в трудах Ю. Б. Борева, Н. А. Добролюбова, С. М. Крыкбаевой, Н. Л. Малининой, Г. И. Фазылзяновой, Н. Г. Чернышевского. Работы Н. Л. Малининой имеют особенное значение для осмысления понятия «художественный образ реальности» в русской художественной культуре XIX века.

О символе писали российские, китайские, и западноевропейские мыслители. В первую очередь, – это авторы работ в области философии культуры, теории культуры, литературоведения, лингвистики, семиотики: Р. Барт, М. М. Бахтин, П. Бидерман (Германия), К. Гирц, Ж. Деррида, Н. А. Завьялова, Кан Чэнь (康澄), Э. Кассирер, И. Кант, Ю. М. Лотман, Ли Юйчжэ (李幼蒸), Ч. У. Моррис, Э. Панофски, П. Рикёр, Ж. К. Таниева, П. А. Флоренский, З. Фрейд, Л. А. Шумихина. Об образах-символах в китайской культуре писали Ай Чжэнь (艾铮), Ван Вэньбао (王文宝), Ван Яньлинь (王彦霖), Гао Сюэ (高雪), Ли Цзяю (李嘉玉), Ли Сянтао (李湘涛), Лю Сичэн (刘锡诚), Сун Шэнли (宋胜利), Тонг Шанглан (童尚兰), Ху Луфан (胡露凡), Хэ Лисянь (何丽霞), Цзян Найхан (蒋乃涵), Цзян Наннан (姜楠南), Цзюй Юйши (居阅时), Чжэ Минань (翟明安), Ян Лисинь (杨丽新), Ян Чжиюн (杨知勇) и другие.

Важное место в исследовании занимает понятие «эстетическое поле» культуры Китая. В этом отношении в работе применялись идеи таких

российских, китайских и европейских исследователей, как С. С. Аверинцев, Аристотель, А. Бахм, Ю. Б. Боров, В. И. Брагинский, В. В. Бычков, А. Ф. Еремеев, И. Кант, Е. И. Красковская, Н. Л. Малинина, А. А. Потоцкий, Я. В. Шешко, Ван Ван (王旺), Е Лан (叶朗), Е Хуа (葛焯), Лин Джилей (林洁蕾), Ли Юй (李渔), Су Тон (苏桐), Сюэ Тао (薛涛), Хуан Яньцзяо (黄燕娇), Цзян Хун (蒋红), Цуй Сян (崔翔), Чжу Гуанцянь (朱光潜), Чжу Чанхун (朱长虹) и других.

Важный раздел исследования связан с произведениями живописи и историей художественной культуры Китая XIX века, что имело место в работах В. Г. Белозеровой, Ван Боминь (王伯敏), Ван Фэньминь (王凤敏), Вань Лицин (万力青), Ли Бэйлэй (李倍雷), Лю Цзяньпин, Сюй Бонда (徐绑达), Хэйюнь (赫云), Чжан Хунсин (张弘星), Шуй Тяньчжун (水天中). Исследование живописи «Школы Хайшан» – это имена китайских искусствоведов и культурологов: Вань Лицин (万力青), Ван Яньлинь (王彦霖), Гонг Чансин (龚产兴), Ли Цзиньфэн (李金凤), Ли Шухуэй (李淑辉), Лу Дин (卢婧), Лю Цзяньпин (刘建平), Чжан Сяочун (张晓聪), Чжан Чжаохуэй (张朝晖), Ян На (杨娜) и других.

Анализ реалистической тенденции в художественной культуре России XIX века осмыслен в исследовании по работам следующих авторов: А. А. Бобриков, В. П. Богданова, Ван Пин, А. В. Верещагина, Г. А. Гуковский, Н. М. Калачева, И. Н. Лисаковский, Л. Д. Райгородский, Ся Цзинчжи (奚静之), Е. Б. Шарнова. Исследования живописи «Товарищества Передвижников» – это имена как русских, так и китайских учёных: Ван Пин, А. К. Лебедев, В. И. Лубенский, Я. Д. Минченков, Ф. С. Рогинская, В. В. Садовень, Ся Цзинчжи (奚静之), В. В. Стасов, А. С. Хворостов.

В связи с анализом проблемы влияния китайской философии и религий на живопись уделено внимание работам как русских, так и китайских исследователей: Вэнь Цзянь, Е. В. Завадской, Л. А. Горобца, Н. А. Виноградовой, Роули Дж., Сюй Вэньси (徐文思), Ся Цици, Фэн Юлань (冯友兰), Цзун Байхуа (宗白华), Чжан Цзяньго (张建国), Чжан Юй (张宇), Чэнь Цзычжао,

а по вопросу религиозно-философских исканий русских художников XIX века – работам: Г. К. Вагнера, В. А. Зорина, М. В. Маскалюка, Ф. С. Рогинской, И. В. Шаховой.

Вопросы социокультуры и истории Китая XIX века анализировали: Ван Шуну (王书奴), Вэй Вэйбо (郜卫博), Кун Циндун (孔庆东), Ли Чанли (李长莉), Ли Инцзю (李营菊), Пай Данцин (裴丹青), Фэй Чэнкан (费成康), Ци Цичан (戚其章), Чжан Мэйлин (张美玲), Чжао Шухао (赵树好), Ян Шишэн (杨世生) – авторы, работы которых представляют для данного исследования особый интерес в связи с интерпретацией социальных проблем.

Объектом данного исследования являются художественные тексты культуры Китая и России XIX века.

Предмет данного исследования – социальные проблемы Китая и России XIX века в художественных текстах культуры (на произведениях живописи «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников»).

Цель исследования – проанализировать своеобразие воспроизведения социальных проблем Китая и России XIX века, изображенных в художественных текстах культуры творческого наследия китайской «Школы Хайшан» и российского «Товарищества Передвижников».

Достижение поставленной цели потребовало решения ряда логически взаимосвязанных **задач**:

- 1) Осмыслить специфику произведения живописи как художественного текста культуры.
- 2) Прояснить эстетическую значимость «Школы Хайшан» в художественной культуре Китая XIX века с учетом философских, религиозных и социальных ориентиров китайской живописи.
- 3) Проанализировать творческое наследие «Товарищества Передвижников» как проявление новой тенденции в художественной культуре России XIX века.

- 4) Осмыслить влияние революционно-демократических идей и религиозно-философских исканий XIX века на творчество передвижников.
- 5) Охарактеризовать специфику образов-символов и реалистических художественных образов при воспроизведении социальных проблем в текстах культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников».
- 6) Объяснить расхождения в интерпретациях произведений живописи «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» в XIX – XX – XXI вв.

Теоретико-методологическая основа исследования.

Исследование проводилось на методологической основе современной теории и истории культуры и в рамках культурологической интерпретации.

Описательный метод применялся при характеристике сюжетов произведений И. Н. Крамского, И. Е. Репина, В. А. Серова, Жэнь Боняня, Ша Фу и других художников «Товарищества Передвижников» и «Школы Хайшан», а также при осмыслении влияния демократических настроений и философско-христианских идей русской культуры II-ой половины XIX века на творчество «Товарищества Передвижников».

Семиотическая методология использовалась в анализе социальных проблем Китая XIX века, воспроизведённых в живописи «Школы Хайшан», а также в доказательстве значения символа как смыслопорождающей характеристики как социальных проблем, так и культуры в целом.

Метод сравнительного анализа имел значение при сопоставлении социокультурных ценностей и смысловых характеристик культур Китая и России, что позволило осмыслить социальные проблемы, воспроизведённые в художественных текстах культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» с точки зрения общего и особенного.

Герменевтическая методология дала возможность при интерпретации художественных текстов учитывать разные позиции в ключе «автор-

воспринимающий» и осмыслить проблематику понимания художественных текстов с учётом различных контекстов, временных различий и трансформации замыслов авторов – создателей этих текстов.

Научная новизна исследования заключается в осмыслении произведений живописи как художественных текстов культуры на основе двух различных в стилистическом отношении направлений: китайской «Школы Хайшан» и российского «Товарищества Передвижников». Применяемая методология позволила на основании анализа социальных проблем в текстах культуры Китая и России XIX века увидеть не только особенные, но и общие характеристики. Конкретизируется это следующим образом:

1) Расширено представление о возможностях анализа художественного текста культуры на примере живописи. Избранная методология позволила показать эти возможности на артефактах двух разных стилистических направлений: «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников».

2) Исследовано влияние философии, религий и социально-политических идей на живопись «Школы Хайшан», свидетельствующую о социальных проблемах, а также осмыслено значение философско-религиозных исканий и революционно-демократических настроений в творчестве передвижников.

3) Проанализировано своеобразие воспроизведения социальных проблем как моделей реальности в китайских и российских произведениях: образы-символы (Китай) и реалистические образы (Россия). В работе доказывается, что символ в живописи «Школы Хайшан» является смыслопорождающей характеристикой не только художественных образов живописи, но и культуры в целом.

4) Впервые введена в научный оборот в российской культурологии проблема роли «Школы Хайшан» в эстетическом поле культуры Китая XIX века.

5) Выявлена существенная разница в интерпретациях смыслов исследуемых художественных текстов культуры в разных временных контекстах: XIX в. – XX в. – XXI в.

б) Выявлены общие грани социальных проблем Китая и России XIX века: лицемерие и абсолютизм властей, жестокость правительства и чиновников и острые социальные противоречия: бедность народа, вынужденная миграция крестьян в поисках приемлемых условий жизни, капиталистическая эксплуатация (Китай – из-за иностранного капитализма), трагедии войн. Названы особенные черты социальных проблем Китая XIX века: внешние противоречия, агрессия иностранных захватчиков, слабость и некомпетентность китайского правительства во внешних отношениях, бесправное положение женщины, процветание культуры борделей. Особенное в социальных проблемах России XIX века: внутренние противоречия между развитием капиталистических структур и сохранением феодальных отношений, эксплуатация женского и детского труда, революционно-демократические настроения как важнейшая социокультурная проблема.

Основные положения, выносимые на защиту:

1) Исследование китайской и русской живописи XIX века как художественных текстов культуры является весьма продуктивным и эвристичным, несмотря на стилистическую разницу художественных направлений, так как семиотический подход естественно встраивается в культурологическое исследование и позволяет рассматривать и сравнивать проблемы культур разных традиций и ценностей.

2) Под совокупным влиянием философии и религий, а также социальной ситуации живопись «Школы Хайшан» как направление сочетания традиции и новации заняла ведущее место в формировании эстетического «поля» культуры Китая XIX века и имела важное значение в дальнейшем её развитии.

3) Творческое наследие «Товарищества Передвижников» при рассмотрении его как текста культуры свидетельствует о том, что революционно-демократические настроения в обществе влияли на идейное содержание их произведений. Влияние было настолько значительным, что И. Н. Крамской, Н. Н. Ге и В. Д. Поленов даже философско-религиозные искания,

присущие культуре России XIX века, выразили в сочетании с этими настроениями.

4) Живопись «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как художественные тексты культуры XIX века в интерпретации социальных проблем различается формами интерпретаций: «Школа Хайшан» – образы-символы, «Товарищество Передвижников» – реалистические образы. Символ в произведениях «Школы Хайшан» выполняет функцию смыслопорождающей характеристики не только изображаемых социальных проблем, но и культуры в целом.

5) Социальные проблемы Китая и России XIX века в художественных текстах культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» имеют разную интерпретацию в разных временных контекстах, что, на наш взгляд, связано с влияниями изменяющегося социума на их содержание.

Теоретическая значимость работы заключается в углублении и развитии представления о возможностях анализа художественного текста культуры на примере живописи. Историческое знание о социальных проблемах в культурах России и Китая XIX века дополнено визуальными образами из живописи «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников», что имеет научное значение в интерпретации этих проблем, так как дополняет рациональные представления о культурах их художественными образами. Культурологическое осмысление места и роли «Школы Хайшан» в эстетическом поле культуры Китая XIX века обогатило научное представление о творческом наследии этой школы в области искусствоведения и истории художественной культуры Китая в российской культурологической мысли. Анализ символа в ключе смыслопорождающей характеристики художественного образа позволил дополнить эстетическую специфику образа-символа его смысловой значимостью, что способствует созданию целостного научного представления в российской культурологии о художественной культуре Китая. Полученные в ходе исследования результаты являются

вкладом в разработку семиотической методологии исследования художественной культуры как в области российской, так и зарубежной науки.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что материалы и результаты данной работы являются значимыми для понимания китайской и российской художественных культур в их национально-культурном своеобразии, что способствует взаимопониманию и межкультурному взаимодействию. Результаты исследования могут быть применены в разработке программ культурной политики и сотрудничества России и Китая в культурном отношении. Материалы и выводы исследования в перспективе могут использоваться в учебно-педагогической деятельности при изучении методологии исследования культуры, а также в курсах культурологии, искусствоведения, эстетики, истории Китая и России для разработки специальных курсов: «Влияние восточной философии и религий на китайскую живопись», «Общее и особенное в художественной культуре Китая и России XIX века», «Текст – другой контекст как социально-культурологическая проблема интерпретации художественного произведения».

Эмпирическая база исследования.

Материалом исследования стало творческое наследие художников «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников», таких как: Ван Ли (王礼), Ван Итин (王一亭), Жэнь Бонянь, Жэнь Июй (任预), Жэнь Сюн, Лу Хуэй (陆恢), Пу Хуа, Ни Тянь (倪田), Сюй Гу, У Тао (吴滔), У Чаншо, У Чэнь (吴僮), У Шисень, У Юйжун, Хуй Юй (胡远), Ху Сингуй (胡锡珪), Ху Чжан (胡璋), Цянь Хуэйянь, Чжао Чжицянь, Чжоу Сиан (周闲), Чжу Сюй (朱熊), Ша Фу, Ян Божун, А. Е. Архипов, В. Н. Бакшеев, Ф. А. Васильев, В. М. Васнецов, Н. Н. Ге, С. В. Иванов, Н. А. Касаткин, М. П. Клодт, А. И. Куинджи, И. Н. Крамской, И. И. Левитан, К. В. Лемох, В. М. Маковский, В. Е. Маковский, В. М. Максимов, Г. Г. Мясоедов, Н. В. Неврев, М. В. Нестеров, В. Г. Перов, В. Д. Поленов, В. В. Пукирев, И. Е. Репин, К. А. Савицкий, А. К. Саврасов, В. А. Серов, В. И. Суриков, В. Г. Шварц, И. И. Шишкин, Н. А. Ярошенко и др., а также

произведения живописи китайских и русских художников XIX века, не входивших в эти объединения: Гуань Цяочан (关乔昌), Дэй Син (戴熙), Лю Дэчжэй (刘德斋), Лю Яньчун (刘彦冲), Тан Ифэн (汤沂汾), Чжан Инь (张崑), Чжоу Гао (周镐), Ян Люйцин (杨柳青), А. А. Агин, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллов, А. Г. Венецианов, В. В. Верещагин, А. И. Иванов, О. А. Кипренский, В. А. Тропинин, Ф. А. Федотов. Всего в работе упоминаются произведения более 220 работ художников, в том числе «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников».

Степень достоверности результатов исследования.

Достоверность научных результатов исследования обеспечивается достаточной теоретической базой, представляющей собой совокупность проанализированной культурологической, искусствоведческой, литературоведческой, эстетической литературы, произведений живописи Китая и России XIX века и их научными интерпретациями в разные периоды культурного развития; корректным использованием культурологического категориального аппарата и семиотической методологии исследования. Работа опирается также на научную интерпретацию 52 произведений живописи китайских художников «Школы Хайшан» и 65 работ «Товарищества Передвижников». Всего в работе использовано 110 произведений «Школы Хайшан» и 112 картин «Товарищества Передвижников».

Апробация результатов исследования.

Основные положения исследования представлялись для обсуждения на заседаниях кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. Идеи, изложенные в работе, апробировались в ходе выступлений и дискуссий в рамках научно-практических конференций, международных конференций, конкурсов научно-практических работ: Международная конференция «Лики культуры в эпоху социальных перемен» (Екатеринбург, 2018); XVI Международный научно-творческий форум «Научные школы.

Молодежь в науке и культуре XXI века» (Челябинск, 2018); 51 Всероссийская научная конференция молодых исследователей «Культурные инициативы» (Челябинск, 2019); Международная конференция «Человек в мире культуры: проблемы науки и образования» (Екатеринбург, 2019).

По теме диссертационного исследования опубликовано 10 работ, из них: 3 статьи - в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 1 статья проиндексирована в Web of Science.

Структура работы подчинена логике изучения предмета исследования, его цели и задачам. Данное исследование состоит из введения, двух глав и семи параграфов, заключения, списка литературы, списка иллюстративного материала, приложения.

Глава 1 Особенности художественных текстов культуры Китая и России XIX века

1.1 Производство живописи как художественный текст культуры.

Художественные тексты культуры существуют в различных видах и проявлениях: от литературных, поэтических и музыкальных сочинений до произведений живописи. В нашем исследовании мы обращаемся к артефактам живописи китайской «Школы Хайшан» и творчества «Товарищества Передвижников», учитывая большие возможности живописи как текста культуры в интерпретации её проблем. По мнению Н. А. Завьяловой, артефакты являются «свидетельством культуры, выраженной, с одной стороны, материально, с другой стороны, в вербализованных смыслах»¹. Благодаря письменной сущности текста культуры легче приблизиться к сути, к тому онтологическому проявлению реальности, что со времен античности, называется бытием. Произведения живописи китайской «Школы Хайшан» и российского «Товарищества Передвижников» в контексте письменных текстов могут быть рассмотрены как «носители целостного значения» (Ю. М. Лотман) информации о культуре Китая и России XIX века, которая выражена в художественных образах. Что касается «целостного значения», то присутствие в них культурного контекста в визуализированном образе культуры особенно значимо. В связи с этим одна и та же художественная информация как образ может рассматриваться или как текст, или как часть текста, что является вопросом связи между частью культуры и целой культурой. Например, картину И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» рассматривать можно и как отдельный текст, и как часть текста культуры XIX века России, в связи с чем и возникали разногласия в интерпретации идеи картины. Важнейшая функция художественного текста – выполнять роль «проводника культуры»², а также

¹ Завьялова Н. А. Преемственность культуры Китая сквозь призму артефактов и языка // Человек и культура. 2017. – № 4. С. 13.

² Кулибина Н. В. Художественный текст в лингводидактическом осмыслении: дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.02. – М., 2001. С. 98.

быть хранителем исторического и культурного опыта, культурной памяти и ушедшего бытия. В художественном тексте получают свое отражение культурные традиции и обычаи народа, их привычки и суеверия, нормы быта и общественные социокультурные черты поведения – всё, что свойственно конкретному обществу в определенный период времени: стереотипы, менталитет, определенные черты характера, языка и мира. Таким образом, любое художественное произведение как модель бытия и как одна из ведущих форм воплощения текста культуры является формой выражения и отражения человеческой экзистенции, которая представляется идеальным отражением человека в духовной и социальной сферах культуры определенной эпохи.

Художественный текст как модель бытия представляет собой совокупность знаковых систем, поэтому художественное произведение есть «концентрированное выражение текста культуры»³, которое является организованным единством взаимосвязанных элементов, выражающих её смыслы. Поэтому художественный текст – это способ выражения культуры и создание её образа.

М. М. Бахтин рассматривает текст как комплекс знаков, который может быть выражен и в искусстве (в музыке, в изобразительном искусстве и т.д.)⁴. Художественный текст – «второе сознание», так как участвует сознание воспринимающего, он не является, по Бахтину, вещью, его нельзя исключить или нейтрализовать»⁵. Поэтому любой текст индивидуален и неповторим, он особенный и это и есть его суть. Каждый художественный текст по-своему уникален, и не существует единого понимания художественного текста, текст открыт во времени и пространстве и не может быть истолкован один раз и окончательно, то есть «нет потенциального единого текста текстов»⁶. Текст

³ Фазылзянова Г. И. Художественный текст как объект понимания : монография. дис. ... доктора культурологии : 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2009. С. 417.

⁴ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. [Электронный ресурс] / – Режим доступа: <http://www.infolib.info/philol/bahtin/probtext.html>.

⁵ Там же.

⁶ Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели) : диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2017. С. 26.

постоянно развивается, обрастает смыслами и находится на границе сразу двух сознаний: автора текста и воспринимающего. «События прошлых времен фиксируются и оседают в социально-культурной памяти в виде текстов»: традиций, обычаев, устоев, легенд, эмоций, воспоминаний и т. д. и превращаются в артефакты в виде образных структур. Выражение духовных ценностей нельзя увидеть, они опосредованы вербальными и невербальными системами языка культуры. «Обрамленные в телесную оболочку», они содержат в себе культурный код времени⁷. Как писал М. М. Бахтин, в культурологическом аспекте текст является основным объектом исследования и мышления, первичной данностью всего гуманитарно-филологического мышления, непосредственной действительностью мысли и переживаний⁸.

Как пишет Г. И. Фазылзянова, тексты культуры многозначимы, обычно в них содержится бесконечное множество смыслов, «которые актуализируются в новой культурной ситуации в форме индивидуального построения картины мира и человека. Художественный текст в своем символическом «зеркале» отражает реальный мир и одновременно создает новую реальность»⁹. Отмеченное автором качество весьма значимо для нас, в особенности для понимания художественных текстов китайской живописи. Китай, как страна с многовековой историей и культурой и его народ с богатой мудростью и воображением, символически отражены в художественных текстах разных эпох. Китайский учёный Гао Сюй пишет, что образ и символ широко используются не только в повседневной жизни, но и в художественных текстах, отражая важность символов для китайской культуры и жизни обычных людей. В китайской живописи «многим животным, растениям и даже неорганическим вещам придается смысл долголетия (вечного, неувядаемого)»¹⁰. Такими

⁷ Там же. С. 60.

⁸ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.infolib.info/philol/bahtin/probltext.html>.

⁹ Фазылзянова Г. И. Понимание художественного текста как креативно-онтологический феномен : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2009. С. 16.

¹⁰ 高雪: 中国文化的符号与象征的研究 (硕士学位论文), 山东大学, 2010年, 第12页.

символами стали: персик, журавль, сосна, белый олень, камни, обезьяны, ещё яшмовый заяц, гриб долголетия (灵芝), разноцветные благовестные облака, черепаха, и т. д.; некоторые животные и растения, которые имеют продолжительный период жизни принимают символическое значение долголетия. Например, в картине «Олень и журавль в горах Суйшан» («绥山鹿鹤图») автор Жэнь Бонянь изображает персиковое дерево, журавля и оленя в одном контексте, символизирующими долгую жизнь. Кроме долголетия в китайской культуре олень имеет богатые символические значения: ожидание периода процветания и мира, красоту и элегантность¹¹. В другой работе Жэнь Боняня «Два оленя в горах Сяншань» («仙山双鹿图»), он демонстрирует значение долголетия через образы оленя и грибов, а также показывает неоднозначность символов «олень» (鹿) и «дорога» (路), которые являются омонимами, что создает тавтологию «двойного оленя», в то же время продолжая передавать основной смысл — пожелания благоприятного пути.

По мнению Лотмана, нужно различать два типа текстов: континуальный текст (первичный или иконический) и дискретный текст (вторичный). Континуальный текст состоит из континуальных знаков, здесь текст рассматривается как целый знак и не может быть разделен на отдельные знаки. Знак выполняет функцию сохранить и передать информацию. Живопись и есть такой тип текста. Живопись как континуальный текст сохраняет и передает информацию, она рассматривается как целый знак. Знак как носитель значения и генератор смысла есть художественный образ. Художественный образ может быть рассмотрен как «сгусток художественного смысла, видения и переживаний», и искусство наделяет такой образ особой выразительностью и эстетической ценностью, как способ изображения реальности через творчество, которое обладает самоценной целостностью. Образ обычно состоит из

Гао Сюэ. Изучение образов и символов китайской культуры : магистерская диссертация. – Шаньдунский университет, 2010. С. 12.

¹¹ 宋胜利: 中国鹿文化的思考, 第六届(2015)中国鹿业发展大会论文汇编, 2015年, 195-198页.

Сун Шэнли. Мышление о китайской культуре оленей // Сборник статей 6-ой конференции по развитию индустрии оленей в Китае. – 2015. С. 195-198.

«оболочки» внешних чувств и ощущений и «ядра» внутреннего содержания, который, в свою очередь, состоит из идеи и разных эмоциональных аспектов. «Каждый из компонентов играет важную роль, и в своем взаимодействии и совокупности они формируют смысловой стержень образа»¹².

Ю. М. Лотман определил текст как сложное устройство, которое содержит в себе множество кодов (смыслов) и способно их использовать для трансформирования и создания сообщений. Это своеобразный генератор, который обладает характеристиками интеллектуальной личности¹³, так как текст имеет интеллект личности: «в качестве таких интеллектуальных устройств могут быть названы культура как семиотический механизм и художественный текст»¹⁴. Художественный текст через восприятие автора и его самовыражение свидетельствует о смыслах культуры. В культурологии, эстетике, литературоведении исследование художественных текстов весьма актуально. По мнению Г. И. Фазылзяновой, в культурологическом аспекте художественные тексты становятся основными объектами глубинного анализа, «пытающегося проникнуть внутрь текста и найти в нем глубинную символику и скрытые смыслы»¹⁵.

По мнению Ю. М. Лотмана, текст может выполнять три универсальные функции:

Функция смыслообразования – художественный текст создает какую-то новую информацию, чтобы образовать новый смысл. Художественный текст может выступать и как образец, исходный материал, и как уже готовая форма, способная сама порождать «транслирующие новые смыслы культуры»¹⁶. В этом случае художественный текст становится генератором смысла с какой-то непредсказуемостью, а не контейнером информации и смысла.

¹² Фазылзянова Г. И. Понимание художественного текста как креативно-онтологический феномен : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2009. С. 32.

¹³ Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. С. 130.

¹⁴ Лотман Ю. М. Культура и текст как генераторы смысла. История и типология русской культуры. – Санкт-Петербург : Искусство, 2002. С. 163.

¹⁵ Фазылзянова Г. И. Понимание художественного текста как креативно-онтологического феномена : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. – Санкт-Петербург, 2009. С. 4.

¹⁶ Там же. С. 5.

По мнению Лотмана, основным вопросом семиотики всегда была проблема смыслопорождения, где смыслопорождение – это способность самой культуры «в целом, так и отдельных ее частей выдавать «на выходе» нетривиально новые тексты»¹⁷. Такого рода новые тексты появляются в творчестве китайской «Школы Хайшан». Новизна живописи «Школы Хайшан» в том, что – это, в первую очередь, символическое изображение смысла картины как текста культуры. Например, картина «Тихая орхидея» («幽兰图») ¹⁸. художника «Школы Хайшан» У Чаншо с помощью образа благородного цветка тихой орхидеи произведение живописи создает новый смысл, и автор демонстрирует свое отношение к существующему в то время правительству и политическому строю, выражая недовольство и разочарование в проводимой тогда политике. Где орхидея – древний символ китайской культуры, означающий высокие нравственные человеческие качества, а к XIX веку в картине У Чаншо значение символа трансформировалось. Название картины происходит от стихотворения «Пить вино, перед тихой орхидеей» («饮酒, 生于幽兰前») Тао Юаньмин в династии Восточная Цзинь (317-420 гг.). Эта поэма была написана автором в то время, когда он разочаровался в чиновничестве и отказался от своей должности из-за коррумпированности системы Династия Восточной Цзинь, возможно, самая печальная эпоха в истории Китая. Коррупция, постоянная внутренняя борьба правящего класса, внешняя война, потеря Китаем большей части северных земель — эта ситуация схожа с той, что была в Китае в XIX веке.

Важнейшая функция художественного текста – коммуникативная: передача информации получателю. По Н. А. Симбирцевой, «коммуникативная функция текста культуры определена его сущностью. Коммуникативный акт включает в себя такие элементы, как: текст, культурный контекст, автора,

¹⁷ Лотман Ю. М. Культура как субъект и сам-себе объект // Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. С. 640.

¹⁸ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年, 第250页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзин, 2002. С. 250.

адресата и др.»¹⁹. В процессе передачи, «если кодирование и декодирование художественного текста полностью совпадают, информация будет точной, полной передается получателю»²⁰. Например, картина «Стирать одежду» (《浣沙图》) Жэнь Боняня рассказывает о женщине, стирающей одежду на берегу реки. И хотя это простая сцена труда, но прекрасная атмосфера и особый стиль автора придает картине поэтическую красоту. Мирное и легкое настроение этой картины резко контрастирует с социальной средой Китая того времени, а образ милой и трудолюбивой женщины передает трепетные и тонкие чувства. И хотя видно, что одежда этой женщины потрепана, а жизнь ее тяжела, но она не сдаётся и продолжает делать свою работу.

Большое значение в художественном тексте имеет функция памяти. Именно благодаря памяти воспринимающий становится частью другого мира, завязывается диалог между настоящим и прошлым, между разными временными и мировыми культурами²¹. Как пишет Ю. А. Карасёва, в художественном тексте фиксируется традиция и культурно-историческая информация, они представляют собой средство «передачи социально-исторического, духовно-практического, и художественно-эстетического опыта», что обеспечивает сохранение цивилизации и устойчивое развитие человеческой культуры²². Таким образом, художественный текст – это не только генератор смыслов, но также и механизм сохранения культурной памяти. Например, герой картины И. Е. Репина «Не ждали» стал ярким «народническим» образом. В картине сохраняется культурная память о революционных качествах и бескомпромиссных духовных силах народников, которые готовы были умереть за свои идеи, веря в близость революции. Портреты Т. Шевченко и Н. Некрасова в интерьере полотна – свидетельство

¹⁹ Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели): диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2017. С. 60.

²⁰ Там же. С. 61.

²¹ Симакова Е. С. Художественный текст как текст культуры (методическое осмысление) // Человек в информационном пространстве. – 2014. С. 281.

²² Карасёва Ю. А. Художественный текст как источник национально-культурной информации и выразитель национальной ментальности (на материале произведений художественной литературы стран андской культурно-исторической зоны) : автореф. канд.филол.н:10.02.05. – Москва, 2012. С. 22.

сочувствия не только хозяев дома вернувшегося из заключения хозяина, но и автора картины.

Художественный текст – это «бесконечное множество смыслов и экзистенций, которые актуализируются в новой культурной ситуации в форме индивидуального, авторского построения картины мира и человека»²³. Художественный текст можно назвать семенем древа культуры. Это семя не неизменно, оно может переселяться в другую среду, прорасти, расцвести, плодоносить и увядать, но оно всегда хранит память о древе. Может пройти много лет, но культурная память не выгорит, не потеряет информацию, которую хранит. Некоторые великие художественные произведения полностью выполняют свою роль сохранения и передачи информации, осуществляя функции памяти художественного текста. Картина «Неизвестная» И. Н. Крамского, к примеру содержит не только память о замысле автора, но также память бытия культуры, на фоне которой была создана картина как художественный текст. Мы можем не знать то, что знал и чувствовал автор, но зритель все равно воспримет текст через мироощущения художника, которые выражены в созданных им образах.

Еще одна важная функция художественного текста – моделирующая. Художественный текст способен показывать многогранный объект в ограниченном индивидуальном пространстве, а также показать то, что находится за его границами. Такое часто встречается в изобразительном искусстве и в других видах пространственного искусства. Классическим примером в этом отношении является древнерусская икона, в которой в качестве символа христианского космоса применяется обратная перспектива: «Икона указывает на причастие человека к христианскому космосу, к божественной жизни, обратная перспектива в иконе – это евангельская перспектива»²⁴. Она обратна по отношению к мирской (прямой и или линейной)). И мир иконы – «не мир рациональных истин, но мир не имеющий

²³ Фазылзянова Г. И. Художественный текст как картина мира и духовно-нравственных смыслов человека // Издательство: ИИЦ «Культура». – 2011. – С. 63.

²⁴ Шумихина Л. А. Христианский космос русской иконы. – Екатеринбург, 1998. С. 47.

границ: мир божественной благодати»²⁵. Такой текст может показать бесконечный и многомерный мир, но при этом используя ограниченное и двухмерное пространство. О таком мире В. Н. Топоров пишет, что «текст является пространственным, пространство также является текстовым (то есть само пространство также может быть понято как способ передачи информации)»²⁶. Структура художественного текста часто строго фиксирована, а это значит, что текстовое отражение действительности имеет свое ограниченное пространство, которое создано художественным текстом — «картина мира». В результате мы получаем неограниченный гибкий и открытый в пространстве текст, своего рода «бесконечное пространство» в конечном. Пример такого бесконечного — христианский космос русской иконы, где с помощью обратной перспективы создается образ беспредельного трансцендентного мироздания. «Символика иконы имеет глубокий религиозный смысл, а реальный смысл символика — трансцендентность изображаемого, духовность, нездешность его происхождения»²⁷. По мнению П. А. Флоренского, иконы — «возвещение красками духовного мира»²⁸. Приведем еще один пример из творческого наследия И. И. Левитана. В картине «Вечерний звон» художник изображает бесконечный и многомерный реальный мир в ограниченном индивидуальном пространстве. Глубокий смысл и многоплановость картины делает ее одной из самых известных в творчестве И. И. Левитана. В картине выражается удивительная гармония православных ценностей и русской природы. Символическое значение изображения переднего плана, без сомнения, связано с земным и сумрачным миром. Тонкая дорожка — это путь, с которого начинается духовное возрождение. Река в центре картины, символизирует границу между мирами, которая означает соблазн и препятствие на пути к Богу. А вечернее солнце, золотистый вечерний

²⁵ Шумихина Л. А. Метафизика символов русской культуры. — Екатеринбург, 2009. С. 57.

²⁶ Топоров В. Н. Пространство и текст. — Москва: Языки русской культуры, 1997. С. 455.

²⁷ Шумихина Л. А. Метафизика символов русской культуры. — Екатеринбург, 2009. С. 52-59.

²⁸ Флоренский П. А. Иконостас. — Санкт-Петербург: Азбука, 2014. 218 с.

свет и розовые облака – это символ величия духовного пристанища. Автор наполнил картину призывом к духовному возрождению.

Лотман считал, что «художественное произведение является конечной моделью бесконечного мира»²⁹. «Моделируя безграничный объект (действительность) средствами конечного текста, произведение искусства своим пространством заменяет не часть изображаемой жизни, но всю эту жизнь в совокупности. Каждый отдельный текст одновременно моделирует и некоторый частный, и универсальный объект»³⁰. Например: на картине «Святые желают долголетия и благополучия»³¹ («群仙祝寿图») Жэнь Боняня изображена сцена, в которой святые желают долголетия: 46 бессмертных, в том числе Богиня Сиванму, бессмертная фея Ма Гу, восемь даосских святых собрались с этой целью вместе. Художник в создаваемых образах опирался на народные традиции и верования. Здания и благовещие облака в картине имеют метафорический смысл, и произведение наделено загадочной и романтической атмосферой. Это идеализированные представления художника о царстве бессмертных, но не трудно заметить, что религиозное настроение произведения было неоднородным, также в картине воспроизведена и молитвенная, праздничная тема. Несмотря на то, что это произведение о бессмертных богах в даосизме, в каждом их действии отражаются мысли и чувства обычного человека. Таким образом, в ограниченном пространстве картины с помощью свободного мира бессмертных, автор создает бесконечный реальный мир – идеал счастливой жизни человечества, к которому стремятся простые люди.

Еще одной особенностью художественного текста, которая необходима для его понимания, является идентификация в психокультурном аспекте. Дело в том, что во время восприятия художественного текста человек часто переносит на себя образы, которые создал автор в своем произведении, таким

²⁹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998. С. 204.

³⁰ Там же, С. 205 – 206.

³¹ 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008 年, 第 133-135 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 133-135.

образом, воспринимающий олицетворяет чужие ценности, становясь их носителем, стремится достичь с ними духовной общности. Также нужно отметить, что для понимания художественного текста важно помнить, что не только образ автора обладает особой позицией в произведении и наделен ценностями, но и каждый герой. Таким образом, смысловая ткань произведения выстраивается на основе тесной связи между всеми позициями, вступая в диалогические отношения.

По Н. А. Симбирцевой, культура как текст выступает «семантическим универсумом». Она читается человеком, который является частью этого универсума. Культура как текст – это своего рода идеал. Текст культуры является «текстом-образом», в основе которого лежит понимание восприятия одного субъекта другим. Например, историю, далекое прошлое, человек может узнать только через определенные источники, которые часто предоставлены другим человеком. Таким образом, «текст культуры – это понятие, конкретизирующее взаимоотношения культуры в целом и воспринимающего ее субъекта»³². Автор отмечает, что несмотря на то, что тексты культуры могут быть созданы у совершенно разных народов в разных формах, но у всех есть общие черты: выражение смысла существенных проблем своего времени, оценка событий, которые были описаны в тексте; каждый текст – это отражение ценностей данного народа. Хотя отдельные аспекты текста культуры раскрываются в разных философско-культурологических подходах: герменевтическом, аксиологическом, феноменологическом и т. д., в культурологическом исследовании очень значим аксиологический подход, позволяющий понимать текст через такие понятия как «ценность/смысл»³³, что очень важно для раскрытия представлений о культуре. Например, ценности текстов культуры русского народа тесно связаны с христианством и мифологией, их духовно-эстетическим наследием. Ценности текстов культуры

³² Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели) : диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2017. С. 27.

³³ Симбирцева Н. А. Тексты культуры: специфика интерпретации: автореферат дис... доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2017. С. 18-20.

китайского народа – с восточной философией и религией: конфуцианством, даосизмом и буддизмом. Наконец, ценности текстов культуры и Китая, и России связаны с духовными ориентирами времени их создания, что, в первую очередь, касается художественных текстов. В художественном тексте важную роль играют не знание, а «ценности, концентрирующиеся вокруг определенного идеала»³⁴.

В. Н. Топоров отмечает, что текст культуры как явление – это «чистое творчество» и достижение определенной свободы в творчестве, особенно в художественном тексте, а также – это способность переступать через условные границы «времени и пространства»³⁵. Совокупность текстов составляет механизм мышления культуры, «если мы определяем думающее устройство как интеллектуальную машину, то идеалом такой машины будет совершенное художественное произведение, решающее парадоксальную задачу соединения: повторяемость и неповторимость»³⁶.

Художественное произведение – это носитель и хранитель эстетической информации и образная система. А художественный текст — это «совокупность эстетических знаков»³⁷, целью которых является воздействие на чувства воспринимающего. Тем не менее, можно сказать, что художественный текст выполняет свою культуротворческую функцию через образ, «который в процессе интерпретации текста получает статус «онтологической картины бытия».

Характеристики произведения живописи как художественного текста культуры таковы: произведение живописи – это письменный текст как «носитель целостного значения и целостной функции»; совокупность знаковых систем; форма «познания и выражения» человека и культуры; модель сущности бытия; второе сознание», то есть сознание воспринимающего; Художественный

³⁴ Фазылыязнова Г. И. Художественный текст как картина мира и духовно-нравственных смыслов человека // Издательство: ИИЦ «Культура». – 2011. С. 65-66.

³⁵ Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. [Электронный ресурс] – М., 1983. С. 227-284. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html.

³⁶ Лотман Ю. М. Мозг-текст – культура – искусственный интеллект // Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб. – 2001. С. 589.

³⁷ Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. – М., 1956. С. 58.

текст имеет универсальные функции: моделирующая, коммуникативная, функция смыслообразования и память; Эти функции реализуются при условии единства главных составляющих элементов текста, строгой упорядоченности и целостности событийной составляющей и символической матрицы (модели).

Ю. М. Лотман исходя из идеи «текстуализации культуры (textualization of culture)», приходит к выводу, что текст культуры — это «абстрактное» отображение действительности через призму видения самой культуры »³⁸. Эта особенность художественного текста позволяет в нашем исследовании увидеть через призму творческого наследия китайской «Школы Хайшан» и русского «Товарищества Передвижников» культуру XIX века, вернее, две культуры, учитывая специфику воплощения культуры как художественного текста и китайской «Школы Хайшан», и русского «Товарищества Передвижников». А связана эта специфика не только с особенностями живописи как вида искусства, но и со своеобразием видения художником мира и своей культуры, зависящим, конечно, от традиций национальной живописи, а также — социальных, эстетических, нравственных, духовных ориентиров своей эпохи.

Художественный текст всегда сосуществует с определенным культурным контекстом, который его формирует, оказывается в нем. Художественный мир влияет на развитие культуры, задает ей новый путь, направление, дополняет новыми смыслами, видениями, поисками. Через художественный текст культуры можно «открыть» автора, а через призму художественного текста — осмыслить культурный контекст, специфику жизни эпохи, которую переживает и осмысливает сам автор, включенный посредством созданного им текста культуры в культурную память. Следовательно, благодаря художественному тексту культуры, эпоха «чувствуется», «видится» из проблематики текста. Произведение искусства как самосознание культуры показывает определенный тип художественного сознания, характеризует определенный культурно-исторический тип человека. Художественный текст культуры «реагирует» на

³⁸ Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. С. 465.

все изменения в духовной и социальной жизни общества, в частности, на ее эмоционально-чувственную, бытовую, интеллектуальную, культурную, нравственную и философскую сферы. Изобразительное искусство, в том числе живопись, как художественный текст культуры, связывает субъектов общества с его культурой, намекает на их личностность, вводит их в широкий контекст человеческих свершений, расширяет горизонты жизненных ожиданий, оценивает прошлое и настоящее и, что особенно важно, свидетельствует об особенностях социальных, этических, религиозных, эстетических, экзистенциальных проблем эпохи.

Таким образом, на наш взгляд, исследование культуры в семиотической методологии на примере произведений живописи представляется нам во всех отношениях приемлемым, так как, во-первых, графическая фиксация художественного текста не делает его коммуникативно отстраненным. Тексты культуры, выраженные через изобразительное искусство, вступают в диалог, переключку, порождая явление интертекстуальности, что может сопровождаться развитием в коллективную культурную память, которая задает и поддерживает традицию понимания знаков, символов, трактовок значений. Это обстоятельство дает возможность создания новой понятной контекстной информации. Благодаря текстам в изобразительном искусстве достигается однородность, внутренняя взаимосвязь пространства конкретной культуры.

Тексты художественной культуры являются символическим «срезом» бытия, символические «ядра» художественных текстов закрепляют исходные смысловые единицы произведения, которые больше всего подходят для выражения «авторского замысла», они же составляют сюжет и образную ткань текста. Символическими «ядрами» могут быть символы, знаки, образы, образы-символы художественных текстов. Присутствие в художественных текстах культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» какого-либо, из перечисленных, символического «ядра» связано с особенностями интерпретаций художником бытия культуры (китайской или российской) XIX

века. Однако специфика интерпретаций, кроме отмеченного нами, неразрывно связана с традициями и эстетическим своеобразием культуры.

1.2 «Школа Хайшан» в контексте эстетического «поля» культуры Китая XIX века

Значение эстетических воззрений культуры – одна из важнейших проблем в исследовании традиционных цивилизаций как Востока, так и Запада. Хотя в рамках традиционных культур эстетика ещё не представляла собой самостоятельную мировоззренческую дисциплину, тем не менее, как писал С. С. Аверинцев: «Отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия»³⁹. Эта окрашенность присуща, по его мнению, всем классическим культурам арабо-мусульманского, индийского юго-восточного и китайского – дальневосточного «круга» культур. «Эстетическую окрашенность» восточных традиционных культур С. С. Аверинцев назвал «эстетическое поле» культуры.

Американский профессор XIX века А. Бахм, характеризуя эстетику как науку, следующим образом представляет её структуру: «1) культура, 2) основные человеческие впечатления, 3) ценности, 4) прекрасное, 5) искусство»⁴⁰. А. Ф. Еремеев предлагает рассматривать эстетику как три относительно самостоятельной области – «эстетические модификации, искусство, прикладное обращение к эстетическим и художественным ценностям»⁴¹. Представление эстетики как науки для нас значимо в понимании эстетического поля культуры Китая XIX века.

Следует сразу отметить, что рассматривается китайскую культуру XIX века в эстетическом аспекте необходимо обратиться хотя бы кратко к истории

³⁹ Аверинцева С. С. Поэтика Ранневизантийской литературы. – М. 1977. С. 33.

⁴⁰ A. Bahm. Is a Universal Science of Aesthetics Possible? – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. XXXI, № 1, Fall, 1972, p. 4.

⁴¹ Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Природа эстетических модификаций. – Свердловск, 1975. С. 270.

формировании эстетических представлений в китайской культуре. Эстетическое «поле» китайской культуры уходит корнями в глубокую древность тысячелетий и, по-видимому, изначально эстетическому миропониманию и мироощущению Востока был свойствен символизм в восприятии как мира, так и человека. Но поскольку традиционализм был важнейшей составляющей во всей истории китайской культуры, эта составляющая повлияла и на особенности эстетического «поля» культуры Китая, включая изобразительное искусство. Поэтому мир символов древней культуры Китая – это и живопись XIX века.

В эстетическом «поле» культур Востока эстетическое, по мнению Аверинцева, есть данность. Отсюда появляется и отношение к Сущему как к красоте. Представление о целостности мироздания как красоты стало основанием этой эстетики, предметом которой стали искусство и эстетические и художественные ценности, а также их прикладное значение (А. Ф. Еремеев) и основные человеческие впечатления и ценности (А. Бахм).

В традиционных учениях Востока эстетическое «измерение» имеет любой феномен: и мироздание в целом, и простое ремесленное изделие, созданное со вкусом и смыслом. Поэтому восточная эстетика, начинаясь с любования вещью и приводящая к гармонизации души, в результате становится религиозно-мистическим путем познания Бытия, эстетическими «вратами» Бытия. Эстетическое же «поле» культуры – это «проекция» Первоначала, Божественной сущности мира.

Воздействуя на духовный мир человека – его интуицию, чувство, разум, эстетическое «поле» культуры, прежде всего искусство, формирует личность в духе норм той или иной культуры. Как отмечал В. И. Брагинский, не удивительно, что в китайской, индийской, арабо-мусульманской цивилизациях и мироздание, и культура, и человек представляли текстами в прямом значении этого слова, точнее «списками» сакрального текста⁴². Таким образом, с этой

⁴² Брагинский В. И. Традиционная эстетика Востока – бытие – культура. Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. – М., 1995, С. 6.

точки зрения произведения искусства должны быть рассмотрены как тексты, в том числе и люди — как «живые тексты» эстетического «поля» культуры. Обращаясь к данной проблеме, важно отметить ряд её аспектов, таких как специфика текстов эстетического «поля» культуры, их связь с религиозным канонем и философским мировоззрением, экзистенциальное и социальное измерение проблем человека и культуры и т. д. В. В. Бычков пишет, что «Наиболее полное воплощение эстетическая культура получает в художественной культуре (совокупности всех искусств) своего времени, тем не менее ее аура охватывает практически все основные сферы жизни и особенно творческой деятельности человека. Поэтому историческая классификация эстетической культуры фактически совпадает с классификацией истории искусства»⁴³.

Живопись как Китая, так и России на протяжении всей истории культуры выражала ее сущностные характеристики во все времена. Она питала и китайскую, и российскую культуры. Изучая картины «Школы Хайшан», мы знакомимся с эстетическим полем культуры Китая XIX века, а исследуя живопись «Товарищества Передвижников», постигаем ценностный мир культуры России XIX века.

«Искусство как специфически эстетическая форма деятельности человека было ориентировано прежде всего на выражение или создание красоты, и все перечисленные и многие другие подобные принципы – основа создания произведений искусства»⁴⁴. Изобразительное искусство Китая, в частности, живопись китайской «Школы Хайшан», представляет собой самую высокую оценку понимания мира по законам красоты и перерабатывает все впечатления о действительности в прекрасные образы, хотя другие художники изображают в своих картинах не только прекрасное, но и ужасное, безобразное, трагическое и т.д. Простое копирование действительности никогда не приводит к созданию образа прекрасного.

⁴³ Бычков. В. В. Эстетика. – М.: Академический Проект. 2009. С. 130.

⁴⁴ Там же. С. 166.

В живописи китайской «Школы Хайшан» в контексте эстетического «поля» культуры Китая XIX века существует большое качество работ, изображающих прекрасные пейзажи. В этих работах преобладают идеи конфуцианства, которые стремятся к основной цели – к золотой середине. «Чжун юн» — «срединное», «неизменное», особенность эстетического восприятия конфуцианства, которое поощряет сдержанность, требует отказаться от чрезмерности, ведь следуя основной концепции, нужно контролировать эмоциональное выражение во всем: «过犹不及», что значит «зайти слишком далеко — все равно, что не дойти». Автор Сюнь-Цзы в своей книге «Сюнь-Цзы поощряет обучение» («荀子劝学») тоже говорит о сдержанности: «К музыке удержать отношение «Чжун юн»». («Срединное и неизменное»). Подобное отношение является одним из главных в конфуцианстве не только в музыке, но и в поэзии и каллиграфии. В свою очередь, традиционно, музыка и живопись относятся к особенному виду искусства, проистекающему из одного источника, поэтому и к китайской живописи предъявляются те же требования, что и к музыке.

В произведениях жанра «горы-воды» «Школы Хайшан» прекрасное изображено с помощью «Чжун юн»⁴⁵. Жизнь отшельника, равнодушные образованных, спокойные скотоводы, уединенные дома, небольшие мосты, вода, пейзажи четырех сезонов – это то, что часто изображают живописцы. Тихая, прекрасная гармония между человеком и природой показана на каждой такой картине. Величественные горы, спокойные реки, чистая вода, свежий воздух, пышные деревья — все это заставляет стремиться и привязываться к прекрасному, к «Чжун юн» и гармонии.

«Гармоничное сознание», за которое выступают главные представители конфуцианства Конфуций и Мэн-цзы, является результатом единства конфуцианства, даосизма и буддизма. Под влиянием идей этих эстетико-философских и религиозных систем, живопись стала постоянно стремиться к

⁴⁵ филос. учение о Середине.

высокому объективному качеству и к внешней гармонии красоты. Это приводит к тому, что «красота гармонии» становится приоритетной в живописи Китая и более почитаемой.

По мнению Ю. Б. Борева, «Гармония, симметрия в окружающем мире воспринимаются нами как прекрасное»⁴⁶. Любая часть пейзажной живописи «Школы Хайшан» является гармоничной: горы, вода, древний павильон, небольшой мост, хижина, фигура, окружающая среда дает ощущение спокойствия и неторопливости, это воплощает в себе гармоничную красоту китайской пейзажной живописи. Гармония — высшая ступень красоты в искусстве. Художники объединяют разные взаимосвязанные природные явления и объекты с наилучшей сочетаемостью, для того чтобы достичь наиболее гармоничного состояния неба, земли и человека так, что образуются красивые и гармоничные китайские пейзажи. Например, пейзаж «Рыбалка на осенней реке» У Тао («秋江垂钓»吴滔)⁴⁷ — это шедевр о красоте и гармонии между человеком и природой. Спокойная вода, высокие горы, несколько домов, рыбак, мирная и спокойная окружающая среда. Картина изображает естественную красоту, восхищает гармонией естественных природных явлений, показывая единение человека с миром.

Произведения известного пейзажиста У Шисеня — одного из художников «Школы Хайшан» — тоже демонстрация красоты естественной природы. В работах выражается глубокая любовь автора к природе. Автор У Шисень живет в городе Нанкин⁴⁸, где восхитительная природа: горы красивы и зелены, воды чисты и прозрачны, колыхается рис, щебечут птицы и благоухают цветы — природная среда в регионе Цзяннань в значительной степени вызвала творческую любовь автора. В его произведениях «Поехать к друзьям в туманную погоду» («烟溪访友»), «Дождь в городе на берегу Янцзы» («江城雨

⁴⁶ Боров Ю. Б. Эстетика, Том.1. — М.: Русич, 1997. С. 101.

⁴⁷ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002 年, 第 206 页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». — Тяньцзинь, 2002. С. 206.

⁴⁸ 溪山烟雨: 吴石仙绘画作品赏析, 科技文汇(上月刊), 2017 年 12 期.

Сишаньяньюй. «Художественный анализ произведения У Шисеня» // Сборник науки. — 2017. — №12.

意»), «Бедный человек убирает листву возле ветхих дверей» («柴门扫叶»), «Весенняя река и молодая зелень» («春溪新绿»), «Возвращаться в деревню под дождем» («烟雨归村»), «Река, гора, снег и разноцветные облака» («溪山雪霁»), «Река, мост и дождь с туманом» («溪桥烟雨»), «Идти с посохом по весенним горам» («策杖春山») изображена красота природы, а также спокойная размеренная жизнь людей, живущих в гармонии с природой: неторопливая рыбалка, застолье и общение, чтение, написание стихов. Эти произведения наполнены глубоким интересом автора к природе и горячими чувствами. Красота и очарование китайского пейзажа более значимы на фоне людей, изображенных на картинах: нежность, покорность, мягкость, спокойствие, свежесть. Это заставляет зрителя чувствовать глубокую связь между человеком и природой, гармонией и красотой.

Скромность и изысканность – это «прекрасное» высокого уровня в китайской живописи⁴⁹. Это сосредоточенность на простом, безмятежном, естественном внутреннем чувстве. Работа требует умеренного, не вульгарного, в соответствии с естественной природой, отношения, которое выражает эстетические особенности культуры Китая⁵⁰. Картина «Жилище в горах» Сюй Гу («山居图») воплощает прекрасное в скромности и изысканности китайской пейзажной живописи. Горы, деревья и люди, изображенные автором, очень элегантно, чисто и просто. На картине «Дождь в городе на берегу Янцзы» У Шисень изображены простенький старинный павильон, спокойная вода озера, рыболов вдалеке, что показывает красоту, которая далека от мирской, но полна жизненных ощущений. В произведении художник стремился к этой изысканной и в то же время скромной красоте.

⁴⁹ 葛焯. 似淡而实美 – 浅析山水画“淡雅”之境 [D]. 中国美术学院. 2014-05-01.

Е Хуа, Казалось бы, бесцветный и заурядный, на самом деле очень красивый – анализ скромность и изысканность китайской пейзажной живописи // Китайская академия художеств. – 2014. – №5.

⁵⁰ 林洁蕾: 生态美学视角下的沈周田园山水画审美研究 (硕士学位论文), 广西大学, 2016年5月, 第18页.

Лин Дзилей. Эстетическое исследование пейзажной живописи художника Шэн Чжоу с точки зрения экологической эстетики: магистерская диссертация. – Университет Гуанси, 2016. С. 18.

Картины «Гора и вода» («山水»), «Вернувшаяся лодка» («归舟»), «Жилище в горах» («山居图») Ян Божун – это скромные, но изысканные пейзажи, обладающие глубокой жизненностью: окруженный деревьями поток воды течет тихо; далекие горы также очень спокойны. Люди передвигаются на лодках по озеру или любят красотами со склона холма, их восхищают свежие, чистые, естественные и простые пейзажи. Картины были наполнены спокойствием, подобная идиллия позволяла художникам показать прекрасный духовный мир. Воспринимая эти образы, человек сам ощущает себя в подобном уединении: это он плывет на лодке, пьет чай, сидит на холме, любит природой. Живописцы в своих произведениях стремятся показать всю естественную красоту и великолепие природы.

Во всем этом, в изображении гармонии естественной красоты и простоты, живой и спокойной действительности чувствуется настоящая любовь художников «Школы Хайшан» к миру, который они с такой внимательностью стремятся показать зрителю. Именно через их образы можно понять представление китайцев о прекрасном, то самое «Чжун юн»: гармонию, «единство природы и человека», скромность и изысканность, естественность красоты.

«Художественный текст существует как эстетический объект»⁵¹, это «кристаллизация искусства эстетического восприятия, а художественный образ – это объект эстетического восприятия». В эстетическом «поле» культуры Китая важную роль сыграли картины на тему «портрет красавицы». Образ женщины выражает эстетический вкус эпохи. Следует заметить, что различные китайские династии понимали красоту по-разному: в династии Тан считалось, что красота – это полнота, упитанность, изящность, элегантность; а в династии Цин – это скромность, тонкость, нежность, слабость. По мнению Юй Пину: «для того, чтобы понять художественное произведение, художника, группу

⁵¹ 蒋红: 艺术欣赏的审美特征初探, 文艺理论研究, 1983年03期.

Цзян Хун. Исследование эстетических характеристик художественной оценки // Журнал: Исследование теории литературы и искусства. – 1983. – №3.

художников, необходимо правильно понимать дух и обычаи эпохи, к которой они относятся, создания произведений зависят от духа и обычаев эпохи»⁵². Художник «Школы Хайшан» Ша Фу в произведении «Красавица» изображает красивую хрупкую женщину в мрачной нежной тихой и спокойной обстановке. Она очень изящная, шиньон и одежда простые и чистые, шаги её, должно быть осторожны, так как лицо – это бесконечная робость и осторожность. Образ героини – слабая, одинокая и грустная. Китайский эстетик Ли Юй отметил, что «художественный образ женщины, изображенной художником, отражает эстетические потребности этого общества»⁵³.

Произведение Ни Тянь (倪田) «Весеннее утро в женской опочивальне» («闺窗春晓») («Школы Хайшан») воплощает тот же эстетический идеал красоты женщины. Именно такая «печальная» красота является главной особенностью эстетического представления о красоте в Китае XIX века. Высокая нравственность и талант также считаются важнейшим качеством женской красоты. Сюэ Тао, исследовавший эстетические и культурные смыслы изображенных красавиц в живописи во время династии Цин, отмечает что, в дополнение к их внешней красоте уделялось большое внимание их внутренним качествам⁵⁴. Во многих произведениях художника «Школы Хайшан» У Юйжун показана красивая, воспитанная, талантливая, добрая и нравственная красавица. Такие как «Мадам Лян» («梁夫人»), «Мадам Гуань» («管夫人»), «Девушка Цао» («曹大家») ⁵⁵. Их душевное совершенство изображалось следующим образом: женщины, изображенные на картинах, читают, размышляют, рисуют, пишут стихи, играют на музыкальных инструментах, танцуют, что означало что у них богатый духовный мир, что они талантливы и всесторонне развиты. О

⁵² 于平: 明清小说言论, 北京: 中国青年出版社, 1999, 第 23 页.

Юй Пин. Речи о романе в династии мин и Цин. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 1999. С. 23.

⁵³ 杜书瀛: 李渔美学思想研究, 中国社会科学出版社, 1998 年, 第 49 页.

Ду Шунин. Исследование о эстетической мысли Ли Лю. – Издательство: Китайская общественная наука, 1998. С. 49.

⁵⁴ 薛涛: 论清代仕女画中的审美文化意蕴(硕士学位论文), 陕西师范大学, 2001, 第 23 页.

Сюэ Тао. Об эстетическом и культурном смысле в картинах красавиц династии Цин»: магистерская диссертация. – Шаньсиский педагогический университет. – 2001. С. 23.

⁵⁵ 吴友如: 吴友如画宝(上册), 北京, 1983 年, 第 177, 169, 164 页.

У Юйжун. Альбом картин У Юйжуна (первая часть). – Пекин, 1983. С. 177, С. 169, С. 164.

том же пишет ученый из династии Цин Ли Юй: «Девушка из хорошей семьи должна быть опытной в цинь, шахматах, каллиграфии, живописи (четыре занятия учёного)»⁵⁶.

В XIX веке в китайской культуре было множество работ, посвященных прекрасному. Красоту находили в естественной природе, в единении природы и человека, в образах «гор и воды», а также в образах женщин. Прекрасные объекты природы приносят нам приятные ощущения. Женщина с красивой внешностью и высокой нравственностью также является прекрасным объектом, что также дарит множество положительных эмоций. Как говорит китайский ученый Чжу Чанхун: «прекрасное и возвышенное – это две разные формы красоты, прекрасное – это приятное чувство, возвышенное даст нам безграничную силу»⁵⁷.

По мнению Ю. Б. Борева, возвышенное – это объективное эстетическое свойство некоторых явлений и предметов, которые имеют положительную широкую общественную значимость, «оказывают влияние на жизнь целых народов или человечества»⁵⁸.

Возвышенное связано с трансцендентностью нашего духа. И. Кант писал: «Возвышенное содержится не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе»⁵⁹. Возвышенное является гордостью человека, помогает преодолеть страх в процессе веры. По мнению И. Канта, возвышенное присутствует в идеях разума, а не в чувственных формах, являясь мерилем нравственности человека.

В соответствии с концепцией Ю. Б. Борева, «возвышенное противоположно прекрасному, и при его восприятии возникает эстетически негативная реакция; возвышенное есть превосходная степень прекрасного, его

⁵⁶ 李渔: 闲情偶寄 [M], 长春: 时代文艺出版社, 2001, 第 188 页.

Ли Ю. Сян Син Ой Ди . – Чанчунь: Издательство «Литература и искусство», 2001. С. 188.

⁵⁷ 朱长虹: 论西方绘画中的优美与崇高, 大众文艺, 2016 年第 16 期, 第 2 页.

Чжу Чанхун. О прекрасном и возвышенном в западной живописи // Массовая литература и искусство. – 2016. – №16. С. 2.

⁵⁸ Боров Ю. Б. Эстетика, Том.1. – М.: Русич, 1997. С. 124.

⁵⁹ Кант. И. Соч. В. 6 тт. Т. 5. – М.: Мысль, 1966. С. 272.

особый род, отличающийся величиной или мощностью»⁶⁰. Возвышенное – это грандиозность, монументальность, масштабность, что отличает возвышенное своим уникальным качеством от прекрасного. Оно может пробудить красоту в сердцах людей, вызвать чувство гордости.

Общеизвестно, что в средние века возвышенное изображается посредством религиозных образов⁶¹, так как возвышенное часто рассматривалось как категория между эстетикой и богословием, нередко возвышенное отождествляли с Богом. Например, в некоторых произведениях китайской пейзажной живописи жанра «Горы-воды» изображают место царства бессмертных или сказочную страну, при этом горы расцениваются как волшебные горы Кунлунь, в которых обитают даосские божества бессмертия. Природа воспринимается как проявление универсального даосизма, как воплощение вечного и бесконечного круговорота естественных процессов, как олицетворение возвышенного божества и красоты мира.

В даосизме было принято жить крайне уединенно для самосовершенствования, чтобы поднять свои моральные ценности и качества, найти истинную красоту природы. Художники избегали мещанства и пошлости, часто прибегая к образам гор и воды, старались обратить внимание на особую красоту действительно важных вещей, на то, что помогает совершенствовать дух. Чань-буддизм как ценностный ориентир китайской живописи выступал за исключение всех внешних помех, предлагал художнику чистое мышление и испытание в понимании этого мира. Под влиянием мировоззренческих установок даосизма и Чань-буддизма в Китайской живописи XIX века появляется особый интерес к образу возвышенного. Творческое наследие «Школы Хайшан» в этом отношении было особенно значимо.

В большинстве картин возвышенное выражено в том, что показано безразличие к богатству и славе, отказ от участия в грязных и темных делах, неприятие личной выгоды в ущерб другим, а также желание

⁶⁰ Борев Ю. Б. Эстетика, Том.1. – М.: Русич, 1997. С. 121-122.

⁶¹ 苏桐 «西方传统绘画». Су Тон «Западная традиционная живопись». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://t.cn/S55eZQ>.

самосовершенствования. Например: «Жилище в горах» Пу Хуа («山居图») ⁶², «Гора и вода» Ху Чжан («山水») ⁶³, «Жилище в горах» Сюй Гу и др.

Китайская живопись в XIX веке была «носителем традиций китайской культуры, поэтому в ней выражалась духовность китайской культуры» ⁶⁴. Конфуцианство очень много требовало от художников, главным качеством в этих требованиях было человеческое достоинство. В процессе обучения, художник должен был сформировать более возвышенные моральные качества. Для того, чтобы уметь изображать гармонию красоты и доброты, художник обязан был показать свою внутреннюю готовность, свою суть, моральные качества, например, благородный характер. Именно тогда живопись под влиянием конфуцианства могла выполнять особую роль, она становилась средством развития личности, её самосовершенствования.

Например, в китайской живописи жанра «Цветов и птиц», в том числе в творчестве «Школы Хайшан», цветы и деревья стали важнейшим символом нравственных человеческих качеств. Например, образ бамбука в картинах символизирует упрямое и терпеливое человеческое качество, а «цветы сливы» – символ гордого и независимого человека, «орхидея» – символ высоконравственного человеческого качества, «сосна» – символ сильного и стойкого человека. Используя эти образы, художник воспевае высокие моральные качества, порой сравнивая с ними свой характер и характеры других людей. Например, «Картина о Чжао Сяюнь» Жэнь Бонянь с помощью образа «бамбука» описывает нравственные качества Чжао Сяюнь: упрямый и терпеливый. В другой картине «Бамбук» он изображает бамбук как символ терпения. В картине «Цветы сливы и дворцовая служанка» Ху Сиiao с помощью цветов сливы показан гордый и независимый характер девушки.

⁶² 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年, 第185页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзинь, 2002. С. 185.

⁶³ Там же. С. 168.

⁶⁴ 赫云, 李倍雷: 论中国传统绘画的文化精神支柱.

Хэйюнь, Ли Бэйлэ. Культурная и духовная опора традиционной китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://t.cn/S55eZQ>.

На картине «Прислать угля в зимнюю стужу (оказать помощь в самую трудную минуту)» («雪中送炭») Жэнь Бонянь создает образ возвышенного, изображая ребенка, который охотно приходит на помощь другому, душа которая чиста и добра. Несмотря на то, что он находится в трудной ситуации и тоже беден, он всё же старается помочь другим.

Китайский эстетик Чжу Гуанцянь, отмечая влияние образов возвышенного на воспринимающего, отмечает: «Объект в огромном объеме или величественной смелости может испугать (прижать) нас, мы сначала чувствуем, что это непреодолимо и, следовательно, испытываем страх, а затем это чувство самоуничижения вызывает чувство самоуважения и будьте воодушевлены и счастливы тем, что привели себя в соответствие с высотой величественного объекта. Вдохновленный возвышенным, может устранить в душе дрянное и обрести человеческое достоинство»⁶⁵.

По мнению М. С. Кагана, «Высшая ступень в живописи – изображение идей, которое возможно только в аллегорической или символической формах»⁶⁶. В работах «Школы Хайшан» многие образы были специально возвеличены, особенно те, что символизируют правосудие, борьбу со злом, стремление к добрым идеалам. Именно такие образы пробуждают приятные эмоции и мысли, призывают к духовному развитию и позитивному восприятию мира. Возвышенное вызывает эмоцию с социально-этическим значением, которая очищает нашу душу, вызывая её возвышенное состояние. Счастье, хотя у каждого человека о нем своё представление, это тоже возвышенное состояние души. И у китайского народа – свой собственный уникальный взгляд на счастье, в выражении этого взгляда имело прямое отношение и творчество художников «Школы Хайшан».

Аристотель рассматривал трагедию как «вершину искусств». «Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем»⁶⁷. В

⁶⁵ 朱光潜: 谈美书简, 中华书局, 2012年, 第136页.

Чжу Гуанцянь. Обсуждение о эстетике. – Пекин: 2012. С. 136.

⁶⁶ Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование. – Л.: «Искусство», 1972. С. 60.

⁶⁷ Аристотель. Поэтика. IX, 1450 a.

трагедии показан явственный переход от счастья к страданиям, где страдания становятся методом «очищения», позволяют с помощью испытаний раскрыть все пороки, показать всю человеческую натуру и помочь ей избавиться от наносного и ненужного.

«Трагедия имеет познавательное значение и оказывает воспитательное нравственно-эстетическое воздействие»⁶⁸. Аристотель ставил вопрос о характере трагического героя: «сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастием нам подобного»⁶⁹.

Похожий анализ «трагического» был и в немецкой эстетике. Данную проблему рассматривал И. Кант, который считал «трагическое» противостоянием того, что есть и того, что должно быть. Ф Шиллер несколько иначе видел эту проблему, он считал, что главный источник конфликта нужно искать в эмоциональной и нравственной сфере человеческой природы.

«Сущность феномена трагического как эстетической категории заключается в изображении неожиданно возникших страданий и гибели героя, свершившихся не по причине несчастного случая, но как неизбежное следствие его»⁷⁰. Трагедия появляется во многих работах «Школы Хайшан». «Школа Хайшан» – направление с реалистическими особенностями, и многие произведения художников «Школы Хайшан» раскрыли трагический разлад личности и общества. Например, картина неизвестного автора «Ужасная смерть множества людей» («慘斃多命»). Как пишет Ю. Б. Боров, «трагический разлад личности и общества помогает раскрыть критический реализм (Диккенс, Бальзак, Стендаль, Гоголь, Толстой, Достоевский)»⁷¹. Героем таких ситуаций в трагических произведениях часто становится нетипичный характер. В обычной жизни, то что было «трагедией» становится самой обыденной ситуацией, пусть и трудной для героя, который вдруг теряет свою «целостность» и отщепляется от общества, становится изгоем.

⁶⁸ Боров Ю. Б. Эстетика, Том.1. // Ю. Б. Боров М. Русич, 1997. С. 130.

⁶⁹ Аристотель. Поэтика. XIII.

⁷⁰ Бычков В. В. Эстетика – М.: Академический Проект, 2009. С. 206.

⁷¹ Боров Ю. Б. Эстетика, Том.1 – М.: Русич, 1997. С. 160.

Комическое занимает особую нишу в сфере эстетического опыта, где в шутивно-игровой форме совершается неприятие, порицание, осуждение, разоблачение какой-либо ситуации, возможно обыденного характера через призму идеалов (нравственности, морали). Считается, что комическое должно вызывать смех и смущение у читателя, но это не единственные задачи этого жанра. Также тут часто присутствует особая игра образов и смыслов, которые призваны сделать ситуацию и действия героев едва ли не абсурдными, что может вызывать также и чувства отвращения, радости, негодования и неприятия.

По мнению Ю. Б. Борева, комическое – «социокультурная реальность», это мягкое высмеивание человеческих качеств и пороков, а также стремление к высоким и светлым идеалам на фоне «высокого» (Гоголь) смеха. Комическое является «актуальной критикой»⁷². Даже когда речь идет о далеком прошлом сатира всегда пишется на злобу дня.

Комическое появляется в эстетическом поле культуры Китая XIX века с работами «Школы Хайшан», но таких работ мало. Например, картина неизвестного автора «Безумный и смешной чиновник» («疯官可笑»), в которой с помощью сатиры выявляются социальные пороки. Как пишет В. В. Бычков, «Феномен комического предполагает возбуждение смеховой реакции человека»⁷³.

Безобразное, как эстетическая категория, является антиподом «прекрасного». По Ю. Б. Бореву, безобразное – это не только антипод прекрасному, но и особые отрицательные свойства предметов, которые имеют общечеловеческое негативное значение понятное всем. И хотя безобразное часто вызывает у зрителя и читателя чувства неприятия и отторжения, но оно не несет в себе никакой серьезной опасности⁷⁴.

⁷² Борев Ю. Б. Эстетика, Том.1. – М.: Русич, 1997. С. 175.

⁷³ Бычков В. В. Эстетика – М.: Академический Проект, 2009. С. 213.

⁷⁴ Борев Ю. Б. Эстетика, Том.1. – М.: Русич, 1997. С. 206.

В эстетическом «поле» культуры Китая XIX века безобразное появляется тоже с работами «Школы Хайшан», но в незначительном количестве, к примеру картина «Чжун Куй» Цянь Хуэйань, в которой в образе бога с синими глазами и красным носом, изображён иностранный захватчик. Китайский эстетик Е Лан отмечал, что «в истории появились художники, которые сознательно создавали безобразные образы в своих работах. Образ безобразного в эстетическом поле китайской культуры не только не уступает искусству красоты, но и в чем-то превосходит его, позволяя через отвратительные образы отражать все трудности жизни и показывать присутствие духа справедливости»⁷⁵. Например, другая картина Жэнь Бонянь «Чжун Куй», в которой с помощью образа Чжун Куй автор восхвалял боевую гордость за свою страну.

Низменное как эстетическая категория противоположно возвышенному. В понимании Ю. Б. Борева, «Низменное – крайняя степень безобразного, чрезвычайно негативная ценность, имеющая отрицательную значимость для человечества; сфера несвободы»⁷⁶. Низменное в эстетическом «поле» культуры Китая XIX века тоже появляется с работами «Школы Хайшан», большинство из которых раскрывает преступление агрессии со стороны иностранцев. Например, картина неизвестного автора «Наказывать нечестивых» («逞凶可恶»).

О русском «Товариществе Передвижников» аналогично тому, что было сказано об эстетическом поле китайской культуры XIX века, можно сказать, что эстетические представления о прекрасном, возвышенном, трагическом, комическом, безобразном, низменном тоже имели свою значимость в оценке культуры России XIX века.

Анализируя творческое наследие «Школы Хайшан» в контексте эстетического «поля» культуры Китая XIX века, нельзя не заметить, что китайская философия и религия сильно влияли на эстетические взгляды

⁷⁵ 叶朗, 中国美学史大纲 [M], 上海, 上海人民出版社, 1985. 第 127-128 页.

Е Лан. Очерк истории китайской эстетики. – Шанхай, 1985. С. 127-128.

⁷⁶ Боров Ю. Б. Эстетика, Том.1. – М.: Русич, 1997. С. 207.

художников, особенно на представления о прекрасном и возвышенном. На протяжении многих веков философия и религия являются неотъемлемой частью всех аспектов китайской культуры, играют в ней важную роль. По мнению Цзун Байхуа, художники Китая ориентируются в своем творчестве на китайскую философию и религию многие тысячелетия. Как правило, произведения китайской живописи должны соответствовать хотя бы одной из трёх философско-религиозных эстетических систем: даосизм, буддизм, конфуцианство⁷⁷.

Конфуцианство, даосизм и буддизм в единстве стали основой уникальной китайской традиционной духовности, а также сущностью культурных коннотаций: гармонии и золотой середины, единства человека и неба, единения личности и окружающего мира, следования природе, гуманности и справедливости, внутреннего самосовершенствования. В художественных текстах культуры, в частности, в китайской живописи, отражаются проблемы эпохи, традиционные ценности Китая, которые тесно связаны с восточной философией и религией, представленной тремя вышеназванными философско-религиозными эстетическими системами. В их влиянии можно убедиться, анализируя произведения китайских художников.

Для китайского художника очень важно достижение, так называемых, высоких пределов: «гармонии», «единства неба и человека», «единства природы и человека», «эскапизма», в результате чего формируется особенность национального колорита и оригинального восприятия мира. Совместное влияние идей конфуцианства, даосизма, Чань-буддизма, на формирование национальной китайской духовности очевидно при обращении к произведениям китайской живописи.

Конфуцианство, в лице его представителей Конфуция и Мэй-цзы, выступает за «гармоничное сознание» как единство конфуцианства, даосизма и буддизма. Даосизм, представленный Лао-Цзы и Чжуан-Цзы, настаивает на том,

⁷⁷ 宗白华: 美学散步, 上海人民出版社, 1981, 第 186 页.

Цзун Байхуа. Эстетическая точка зрения. – Шанхай, 1981. С. 186.

что люди должны выйти за пределы реальности, утилитарности, и следовать природе. Такая идея заставляла художников удаляться от реального мира и жить в уединении. Это было необходимо для того, чтобы изначально совершенствовать свой моральный облик и нравственные ценности, и лишь потом приступать к изображению идеи картины⁷⁸. В буддизме, который имеет большее отношение к религии, нежели представленные выше системы, несмотря на эту особенность, так же сохраняются глубокие философские идеи. Буддизм как учение зародился в период династии Хань, а в эпохи династий Сун и Тан, в связи с экономическим развитием, появлением буддийских храмов, образовалось более восьми его направлений.

Чань-буддизм является одним из важнейших, несомненно оказавшим большое влияние на китайскую художественную культуру. Суть этого направления заключается в том, что мир нереален, все существует в сознании человека, и он, пока способен спокойно и самостоятельно мыслить, будет осознавать и понимать все происходящее с ним и вокруг него⁷⁹. Чань-буддизм диктует художнику правило: всегда иметь чистое и непосредственное мышление, пройти испытание, чтобы понять истину мира для чего требовалось исключить все вмешательства извне, «забыть личность и окружающий мир».

Последователи Чань-буддизма и даосизма выступают за отдаление человека от мирской жизни, безразличие к богатству и славе, стремление к полному освобождению души. Эти идеи непосредственно привели к тому, что некоторые интеллектуалы стали искать неземную духовную идеологическую сферу, а это, в свою очередь, обусловило появление эскапизма. Именно поэтому, как уже говорилось ранее, художники жили вдали от мира – это помогало им найти идеальное убежище и избегать житейских помех. Под влиянием Чань-буддизма и даосизма в китайской пейзажной живописи, особенно в жанре «Горы и Воды», сформировались особенности утопической мысли. В большинстве работ этого жанра образы гор и вод представляют

⁷⁸ 冯友兰: 中国哲学简史, 上海: 华东师范大学出版社, 2000, 第9页.

Фэн Юлань. История китайской философии. – Шанхай, 2000. С. 9.

⁷⁹ Там же. С. 479-480.

царство бессмертных или сказочную страну. Например, волшебные горы Кунлунь, в которых обитают даосские божества бессмертия: природа здесь воспринимается как проявление универсального даосизма, как воплощение вечного круговорота естественных процессов, как олицетворение красоты мира, к которой люди всё время стремятся. Но это не реальный мир, а воображаемый. Так, востоковед-китаист Завадская Е. В. отмечает, что «особенно эффективную форму утопические идеи получали, на наш взгляд, в прекрасных образах, в утопиях. <...> Утопичный мир уподобляется прекрасному произведению искусства»⁸⁰. Автор говорит, что «единство эстетически образного и утопического стало знаком китайской традиционной культуры, свойственным ей и в XX веке»⁸¹. Важно подчеркнуть, что эта концепция была основой живописи также и в XIX веке. Например, в картинах «Школы Хайшан»: «Жилище в горах» Сюй Гу («山居图»), «Весенняя река и молодая зелень» У Шисень («春溪新绿»), «Гора и вода» («山水»), «Вернувшаяся лодка» («归舟»), «Жилище в горах» («山居图») Ян Божун – авторы изображают прекрасный, даже идеальный мир, который обладает особой жизненной силой: тут и величие деревьев, окружающих это место, и шум потока воды, что течет неподалеку, и спокойствие высоких далеких гор. Люди на таких картинах обычно становятся частью общего умиротворения, они тоже спокойны, никуда не спешат: либо плывут в лодках по озеру, либо любуются прекрасными видами со склонов гор или холмов. Атмосфера, что царит на таких картинах, необычайно позитивная, чистая, спокойная, наполненная свежестью и идиллией. Это было прекрасным способом – через художественные образы, понятные каждому – показать идеальный внутренний мир, духовную чистоту и нравственность. Глядя на подобные работы, зритель невольно сам оказывался частью этого идеального мира, его затягивала идиллическая среда, будто он сам только что плыл в лодке по озеру; это он пил чай под деревьями, любуясь цветущей сливой; это он смотрел на далекие горы, стоя на склоне пологого холма.

⁸⁰ Завадская Е. В. Китайские социальные утопии. Китайские социальные утопии. – М., 1987. С. 160.

⁸¹ Там же. С. 170.

Китайский исследователь этой особенности китайской живописи Чэнь Цзычжао утверждает, что «пейзажная живопись Китая с момента ее рождения имеет очевидные особенности эскапизма»⁸². Именно через них и показан утопический мир. Жизнь художников в уединении, их путешествия по горам и рекам были обусловлены необходимостью избегать контактов с другими людьми и не попадать в конфликтные ситуации – так они искали духовное утешение и освобождение. Только в этом утопическом мире пейзажной живописи они могли полностью выразить себя и освободить тем самым свою жизнь и дух. По словам Е. В. Завадской, «Китайская утопическая мысль древности и средневековья была областью, в которой получило выражение преимущественно эстетическое отношение к действительности»⁸³.

Китайская живопись, в особенности пейзаж жанра «Горы-воды», имеет очевидную специфику: «единство человека и неба», что тесно связано с даосизмом, который проповедует такую идею. Это подтверждает и один из крупнейших в XIX веке знатоков китайского искусства – Джордж Роули, анализируя взаимосвязь живописи и традиционной культуры: «если обратиться к европейскому искусству, сравнивая его с китайской живописью, то можно увидеть, что китайские живописцы уделяли больше внимания природе, и их творчество никогда не было слугой религии»⁸⁴. Исследователи современного китайского даосизма Вэнь Цзянь и Л. А. Горобец так же отмечают, что «Важнейшим ценностным критерием произведений китайских авторов является чистая душа и следование природе»⁸⁵. Таким образом, можно сделать вывод о том, что любовь художников к природе мотивирует развитие пейзажной живописи жанра «горы-воды». Здесь в картинах обращается внимание на взаимное влияние внешней красоты «гор и вод» и внутренней красоты духа, характерного для художников, формирующих своеобразное настроение

⁸² 陈奇招, 夏奇奇: 中国传统山水画中避世主义的探源, 陶瓷研究, 2018 年第 4 期, 第 97 页.

Чэнь Цзычжао, Ся Цици. Источник исследования экуменизма в традиционной китайской пейзажной живописи // Журнал: Керамические Исследования. – 2018. – №4. С. 97.

⁸³ Завадская Е. В. Китайские социальные утопии. Китайские социальные утопии. – М.: 1987. С. 169.

⁸⁴ Роули Дж. Принципы китайской живописи. – М.: Наука, 1989. С. 9.

⁸⁵ Вэнь Цзянь, Л. А. Горобец. Даосизм в современном Китае. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2002. С. 15.

китайской живописи этого жанра. Изображение какого-либо орнамента исключается, наибольшее внимание уделяется эмоциям и чувствам художника, а не его разуму.

Отметим, что в традиционной китайской живописи давно установились определенные жанры: пейзаж «горы и воды», живопись «цветы и птицы», портрет. Так, начиная с периода династии Тан и вплоть до империй Сунь и Юань, пейзаж «горы и воды» был самым популярным. А во времена династий Минь и Цин очень быстро развивалась живопись «цветы и птицы». Китайские пейзажи жанра «горы-воды» появились более чем на тысячу лет ранее западных пейзажей и высоко ценятся по сей день. Портреты же в древнем Китае не достигли такого огромного успеха и не могут сравниться с работами западных художников. Это произошло из-за того, что идея даосизма заставляла художников удаляться от реального мира и обращать больше внимания на природу, что непосредственно способствовало быстрому развитию пейзажного жанра.

Говоря о конфуцианстве, нужно отметить, что оно почитает идею «красоты гармонии», преследует цель, которую можно сформулировать так: «как следует, в самый раз». Под его влиянием китайская живопись стремилась выразить высокую нравственность и внешнюю гармоничную красоту. Эстетическое восприятие конфуцианства имеет особенность «Чжун юн» (концепция китайской философии «учение о Середине»), что в переводе означает «срединное и неизменное».

В связи с тем, что конфуцианство установочно воздействует на искусство, в творчестве китайских художников доминируют идеи, направленные против чрезмерного выражения эмоций. При помощи такой сдержанности можно подчеркнуть красоту произведения, которая не только определяет стандарт эстетического вкуса, но и одновременно задаёт требование к поведению благородного человека, который должен соблюдать принцип философии «Чжун юн», являющейся основой высокой нравственности человека. Конфуцианство требовало от художника проявления высокого человеческого достоинства. В

процессе обучения живописи ему необходимо было сформировать более возвышенные духовные качества, и если он хотел изобразить единство красоты и доброты, то обязательно должен был продемонстрировать свою великодушную сущность. То есть суть концепции такова: «хорошие моральные качества живописи как благородный характер самого художника», иначе говоря моральный облик художника обуславливал его творчество. Это отмечает и российский искусствовед Н. А. Виноградова, пишущая о влиянии конфуцианства на творчество художников Китая: «лишь люди благородного происхождения могут достичь в живописи подлинного выражения существа мира»⁸⁶.

Анализируя взаимосвязь высокой нравственности художника и его творчества, невозможно не обратить внимание на то, что в сюжетах традиционной китайской живописи, в том числе живописи «Школы Хайшан», редко встречаются темы войны, кровавой бойни, изображение мертвых тел, которые часто можно увидеть, например, в работах западных живописцев. В отличие от них китайские художники в результате влияния идеи «гуманности и справедливости» (по учению Мэн-цзы «仁义» в конфуцианстве) на традиционную живопись, в своем творчестве всегда стараются придерживаться иного содержания в творчестве.⁸⁷

В течение тысячи лет китайской истории живописи художники разных династий, включая представителей «Школы Хайшан», стремились к символическому изображению некоторых видов цветов, деревьев и птиц. Особое внимание уделялось цветам, среди которых наибольшую популярность получили бамбук, цветы сливы, орхидея, хризантема. Но китайская традиционная живопись жанра «Цветы и птицы» добилась огромных успехов не только из-за внешней красоты картин, более важным фактором является то, что цветы стали важнейшим символом духовного качества. Например, одним

⁸⁶ Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 88

⁸⁷ 冯友兰: 中国哲学简史, 上海: 华东师范大学出版社, 2000, 第 77-78 页.
Фэн Юлань. История китайской философии. – Шанхай, 2000. С. 77-78.

из самых излюбленных цветов китайских живописцев является бамбук. Но в их творчестве он выступает не как простое растение, а как символ человеческого характера. Так, историк китайской философии Фэн Юлань замечает, что «Бамбук был любимым объектом творчества художников, которые верили, что это растение обладает всеми добродетелями совершенного человека: гибкостью и стойкостью»⁸⁸. Изображая его в своей работе, автор воспекает настоящего мужа с высокими моральными качествами, порой, сравнивая с ним себя, свой собственный характер.

По утверждению Л. А. Шумихиной, «Искусство уже по своему происхождению связано с феноменом духовности. Возникновение эстетического чувства как особой формы переживания человеком универсальной гармонии с миром с необходимостью выражается уже в ранних произведениях искусства»⁸⁹. В китайских картинах цветы символически подчеркивали духовность и стремление человека к нравственному совершенству. Эта тенденция исходила из эстетической концепции конфуцианства «Би дэнь шун'» («нравственная метафора») (770-221 гг. до н. э.), суть которой заключается в том, что природные объекты являются красивыми не из-за своей внешней оболочки, а потому, что могут сравниться с моральными качествами человека. Таким образом они способны передать красоту человеческого характера⁹⁰. «Би дэнь шун'», благодаря конфуцианству, наделяет символику цветов и деревьев моральными качествами благородного человека. Идея «нравственной метафоры» всегда существовала в истории развития китайской живописи, художники до сих пор любят изображать бамбук, цветы сливы, орхидеи, сосны, которым присущ типичный символический смысл. Они утвердили в них нравственные человеческие качества. Так, цветы сливы – гордые и независимые, орхидея – высоконравственная, бамбук – упрямый и терпеливый, сосна – крепкая. О их проявлении в живописи можно

⁸⁸ Там же. С. 380.

⁸⁹ Шумихина Л. А. Искусство как бытие духовного // Известия Уральского государственного университета. – 2005. С. 5.

⁹⁰ Источник и развитие «Би дэнь шун'» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wenku.baidu.com/view/219767508e9951e79a89270f.html>. С. 1.

судить, анализируя такие работы «Школы Хайшан», как: Сюй Гун «Бамбук», «Картина о цветах сливы и журавле», У Тао «Цветы сливы», У Чаншо «Картина о сосне и камнях», «Цветы сливы», «Картина о сосне и бамбуке». Изображение «бамбука, цветов сливы, орхидеи, сосен» составляет концепцию «четырех совершенных», символизирующую также благородных людей, чья дружба и взаимная поддержка прошли все испытания. Ее формирование и развитие в китайской живописи было связано со становлением жанра «Цветы и птицы», а внутренняя мотивация была обусловлена воздействием идеи «нравственной метафоры» и требований конфуцианства к качествам человеческого характера. Следовательно, художники могли не только получить духовное удовольствие через рисование «четырех совершенных», но и исключить все светские обременения.

Идеи Чань-буддизма, конфуцианства и даосизма были взаимосвязаны, влияли друг на друга, проявлялись в воспитании и творчестве китайских художников. Влияние конфуцианства на формирование образа оригинальной китайской живописи, в отличие от даосизма и Чань-буддизма, не столь прямое и ясное, но оно оказало большое воздействие на духовность и эстетические, а также нравственные воззрения художников, которые, в свою очередь, не только формировали специфику живописи в Китае, но и призывали совершенствовать и развивать моральный характер и целостность личности. И если идеи даосизма символизируют «единство человека и неба», а Чань-буддизм – «единение личности и окружающего мира», то конфуцианство предлагает живописи установку создания социально-идеальной личности⁹¹, что способствует обогащению живописи функцией воспитания.

XIX век был важным периодом для изменения эстетического стандарта и стиля живописи в контексте эстетического «поля» культуры Китая. Это изменение началось в XVIII веке, и завершилось в XIX веке «Школой Хайшан», которая также заложила прочную основу для формирования китайского

⁹¹ 冯友兰: 中国哲学简史, 上海: 华东师范大学出版社, 2000, 第 43 页.
Фэн Юлань. История китайской философии. – Шанхай, 2000. С. 43.

реализма в живописи XX века. В Китае нет таких традиций и стилей, как ренессанс, барокко, классицизм, романтизм и реализм в Европе, и, следовательно, нет таких художественных направлений, как импрессионизм, фовизм и кубизм, которые появляются с середины XIX века. Китайская живопись является традиционной, продолжительной, и преемственной. Но в XIX веке в связи с насильственным вторжением европейской цивилизации в китайскую культуру хотя и возникает соблазн стилистического обновления, китайская живопись XIX века изменяла эстетический стиль, ориентируясь на собственные традиции.

С начала XVIII века более десятка европейских миссионерских художников работали во дворце династии Цин, например, Лан Шинин⁹². Они создали множество дворцовых портретов и написали картины, посвященные дворцовой жизни. Но из-за разной цивилизационной направленности, большого культурного разрыва между Европой и Китаем, разницы в стиле живописи и эстетике Китая и Запада, европейский реализм не оказал существенного влияния на китайскую живопись в XVIII веке. Китайская живопись под влиянием даосизма и Чань-буддизма по-прежнему стремилась к природной красоте, избегаясь от политизации и социальной направленности. Например, в китайской живописи XIX века было мало работ, которые выражали бы радикальные трансформационные идеи как в политической жизни, так и в культуре в целом.

Однако, в китайской живописи XIX века появилось много новых направлений. Влияние «традиционного (классического) направления» в первой половине XIX века все еще было сильным, в частности, творчество Тан Ифэн (汤沂汾), Дэй Син (戴熙). Они писали картины не для того, чтобы угодить идеологии правящей элиты или чтобы продать картины, а в соответствии с собственными творческими идеями или с целью морального воздействия на общество. Их работы всегда наполнены неторопливыми чувствами,

⁹² Джузеппе Кастильоне (1688-1766, итальянский монах-иезуит, миссионер и придворный художник в Китае).

благодушием и неспешностью. Это была живопись образованных, непрофессиональных художников, которые стремились к спокойной гармоничной жизни в беспокойном мире. «Школа Лоу Дун» (娄东画派), «Школа Юйшань» (虞山画派), «Школа Умэн» (吴门画派) и другие традиционные направления в живописи XIX века также занимали определенное место в контексте эстетического «поля» культуры Китая этого периода.

В XIX веке в прибрежных районах Китая, особенно в городе Гуанчжоу, появилось много масляной живописи, главным образом, портреты и пейзажи, которые были написаны китайскими художниками и продавались за рубежом. Например, картины Гуань Цяочан (关乔昌): «Автопортрет» («自画像»), «Доктор Пита и его китайский помощник» («皮特 帕克医生和他的中国助手»), «Пейзаж Хуанпу» («黄埔帆影») – пейзаж района Хуанпу в Гуанчжоу⁹³. Названные работы – пример того, как китайские художники подражали стилю зарубежных авторов. Но подражание не привело к появлению новых художественных направлений в Китае, и влияние этих авторов на эстетические взгляды в китайской живописи XIX века крайне малы. Традиционное направление китайской живописи оставалось преобладающим. Как сказал китайский ученый Лю Хайлин (刘海粟), Lamqua (Гуань Цяочан) создавала многие замечательные картины, которые до сих пор копируются художниками в Гонконге и Гуандуне. Если бы он жил в любой стране, кроме Китая, он бы стал основателем нового направления живописи в Китае⁹⁴.

Тайпинское восстание является важным событием в истории Китая в середине XIX века. В этот период в районах, где царило Тайпинское Небесное Царство, появилось много настенных росписей, народной живописи и т. д.

⁹³ 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008 年, 第 89-91 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 84-91.

⁹⁴ 水天中 “林呱”关作霖及广东早期油画, 美术史论, 1991 年第三期, 第 35 页.

Шуй Тяньчжун. Гуань Цюолинь и масляные живописи раннего периода в провинции Гуандуна // Очерки по истории живописи. – 1991. – № 3. – С. 35.

Например, картина «Тайпинская армия охраняет город» («太平军守城图»)⁹⁵ действительно отражает реальные события войны того времени. В то же время, существовали картины жанра цветов и птиц, которые символизировали здоровье, долголетие и удачу. Как показали исследования, эти картины были созданы профессиональными художниками. Например, картины Ян Люйцин (杨柳青) «Цветы» («杂卉图»), «Рыба играет» («鱼乐图»), «Опавшие цветы и разноцветные бабочки» («落花彩蝶»), «Ласточка» («燕子») и так далее⁹⁶. Картина «Таракан ловит кузнечиков» («蟑螂捕蚱蜢») отражает антифеодалную и анти-суеверную идею Тайпинского Небесного Царства. Потому что тараканы и кузнечики считались несчастными существами в феодальном обществе Китая, поэтому не могли быть предметом интереса в живописи, тем не менее, художник в Тайпинском государстве намеренно использовал эти образы. Это свидетельствует о том, что «Тайпинское Небесное Царство имеет антифеодалный дух и решимость противостоять суевериям»⁹⁷.

После Опиумной войны в связи с появлением в Китае англичан и французов в Шанхае было построено много новых католических церквей, что было связано с интересом китайских художников к христианским иконам и скульптурам, создавались студии для обучения китайских учеников. Одним из таких мест была галерея «Туй Шан Ван» (土山湾画馆). Это одно из первых мест в Китае, где учили художников западной живописи, где более ста китайских учеников были обучены, и их творчество – иконостасы и скульптуры были использованы в католических церквях в Китае⁹⁸. Галерея «Туй Шан Ван»

⁹⁵ 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008 年, 第 172-173 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Гуансинский педагогический университет. 2008. С. 172-173.

⁹⁶ 王伯敏: 中国绘画史, 上海人民美术出版社, 1982 年, 第 665 页.

Вань Боминь. История китайской живописи. – Издательство Шанхайского народного изобразительного искусства, 1982. С. 665.

⁹⁷ 太平天国纪念馆编: «太平天国艺术», 南京: 江苏人民出版社, 1959, 第 663 页.

Мемориальный музей Тайпинского Небесного Царства. Искусство Тайпинского Небесного Царства. – Нанкин, 1959. С. 663.

⁹⁸ 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史 广西师范大学出版社 2008 年, 第 84-91 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 84-91.

внесла большой вклад в распространение западной живописи в Китае, но художники не ограничивались религиозной живописью, они также создавали и произведения иных жанров. Например, художник Лю Дэчжэй (刘德斋) в галерее «Туй Шан Ван» учил созданию эскизов известного художника Жэнь Боняня «Школы Хайшан». Поэтому галерея «Туй Шан Ван» известна как «колыбель китайской западной живописи»⁹⁹. Это направление оказало заметное влияние на развитие китайской живописи XIX века.

Школа «Цзин Шин» (金石派) сыграла важную роль в живописи второй половины XIX века. Изменения в художественной культуре Китая второй половины XIX века, связанные с присутствием западной культуры, коснулись и каллиграфии, что было ознаменовано переходом от благообразной, отличающейся спокойствием каллиграфической традиции, существовавшей на протяжении тысячи лет, к новой манере, с ее величавостью, мужественностью и силой. Это оказало влияние на стиль кисти и туши в китайской живописи. В итоге «письменная эстетическая традиция становится решающим фактором эволюции художественной практики»¹⁰⁰: живопись уходит от традиционного стиля «Сань цзюэ» («три абсолюта»), объединяющего поэзию, живопись и каллиграфию. В соответствии с эстетическим вкусом нового горожанина в ней соединяются новые достижения каллиграфии и эпиграфики (сфрагистики), что приводит к формированию новой традиции «сы цюань» («четыре целостности») – синтезу поэзии, каллиграфии, живописи и печати, и поэтому появилось направление «Цзин Ши». Такая трансформация традиционной китайской живописи, вследствие смешения с традициями западной культуры позволяет говорить об аккультурации, когда в результате переосмысления происходит наложение традиций разных культур, синтез и появление нового образца

⁹⁹ 张弘星: 中国最早的西洋美术摇篮. 上海土山湾孤儿工艺院的艺术事业, 东南文化, 北京故宫博物院第五期, 1991年, 第124-130页.

Чжан Хунсин. Колыбель самого раннего западного искусства в Китае – Шанхай: «Туй Шан Ван» // «Юго-восточная культура»: Пекинский музей Гугун. – 1991. – №5. – С. 124-130.

¹⁰⁰ Белозерова В. Г. Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01. – М., 2004. С. 14.

культуры¹⁰¹. Первым художником, обратившимся к новой традиции «сыцюань», сложившейся в результате диалога культур, признают Чжао Чжицяня. Его творчество ознаменовано многообразием индивидуальных стилистических поисков в ситуации сближения «направления изучения стилей»¹⁰². В живописи этого художника четыре «сюань» в сочетании достигли наивысшей гармонии. Тематически работы Чжао Чжицяня были связаны с повседневностью. Кроме традиционной темы «четыре благородных» (слива, орхидея, бамбук, хризантема), художник также вводит и новые, не встречающиеся в работах его предшественников темы. Он начинает изображать бронзовые изделия, народные саше, побеги бамбука, ананас, капусту, морковь, чеснок, к которым другие художники практически не обращались.

«Школа Цзинцзянь» (京江画派) XIX века также была в конфронтации с традиционной живописью после «Школы Янчжоу» XVIII века. Несмотря на то, что ее влияние не было велико как «Школы Янчжоу», но достижения этой школы не следует недооценивать. «Школа Цзинцзянь» черпает вдохновение в традиционной живописи и прививает свой собственный уникальный стиль рисования. Наиболее известный представитель «Школы Цзинцзянь» – Чжан Инь (张崑), его работы наполнены энергией, тяжелыми и объемными чувствами с реалистическими характеристиками. Например, его работа «Весенний поток воды из ущелья» («春流出峡图») описывает непосредственные чувства автора к реальным пейзажам Цзяннань, о том же и картина Чжоу Гао «Реальный пейзаж в городе Чжэньцзянь» (周镐) («镇江二十四实景»)¹⁰³. Пейзажную живопись Чжан Инь преследует густая и мрачная атмосфера. Это стремление несет чувство «противопоставления настоящего времени». В династии Цин были широко распространены «судебные процессы над деятелями литературы» (文字狱).

¹⁰¹ Мартынова Е. И., Шумихина Л. А. Двусторонность как сущностная характеристика процесса аккультурации (на артефактах художественной культуры и письменности Киевской Руси) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – № 2. С. 149-156.

¹⁰² Белозерова В. Г. Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01. – М., 2004. С. 37.

¹⁰³ 万力青: 并非衰落的百年 – 19世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008年, 第172页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Гуансинский педагогический университет. – 2008. С. 172.

Образованные люди, чтобы избежать преследования, не участвовали в политике, верили в буддизм. Например, Чжан Инь писал множество классических картин на буддийскую тематику. После подъема тайпинской армии, Будда рассматривается как монстр, многие из его изображений были сожжены.

«Школа Сучжоу» (苏州画派) также является влиятельной школой живописи XIX века. Для этой школы характерно интегрирование наследуемых традиций. Художники из образованных людей и профессиональные художники постепенно сливаются, что можно назвать многовариантной интеграцией. Лю Яньчун (刘彦冲) был классическим представителем этой школы живописи. Он зарабатывал на жизнь, рисуя и обучая живописи, но умер от бедности в среднем возрасте, потому что был довольно высокомерен и считал ниже своего достоинства получать прибыль от продажи картин. Его работы содержали в себе высокие чувства, а также демонстрировали профессионализм художника. Такие художники, обладающие знаниями и талантами, не имели возможности получать какие-либо пособия и могли жить только с продажи своих картин. Эти профессиональные художники «Школы Сучжоу» по-прежнему имеют высокие чувства как образованные художники живописи, а не просто рисовальщики для удовлетворения потребностей рынка. Например, пейзаж «Вода и гора в Фан Шан Цяо» Лю Яньчун («仿山樵设色山水轴» 刘彦冲)¹⁰⁴.

Самое влиятельное направление китайской живописи XIX века, особенно во второй половине XIX века – «Школа Хайшан». Есть серьезные основания считать «Школу Хайшан» главным представителем развития китайской художественной культуры этого периода. В истории китайской живописи лицом «Школы Цзин Шин» (金石派) был Чжао Чжицян и горожане-художники, как Жэнь Бонянь называли «Школу Хайшан». Хайшан – это не просто территориальное название, оно имеет «оппозиционное», «неортодоксальное» значение, который отражает некоторые взаимодействия и

¹⁰⁴ 徐绑达: 中国绘画史图录, 上海人民出版社, 1984年下册, 第894页.

Сюй Бонда. История китайской живописи. – Шанхайское народное издательство, 1984. С. 894.

сходства эстетического взгляда между художниками «Школы Цзин Шин» и новыми профессиональными художниками в Шанхае. Многие из работ «Школы Хайшан» не в полной мере соответствуют эстетическим стандартам традиционной живописи «образованных людей», отражая более народный или общественный вкус. Формирование «Школы Хайшан» – следствие увеличения городского населения, роста экономики и процветания художественного рынка в Шанхае, который постепенно заменял статус Янчжоу в XVIII веке. Художники в Янчжоу и художники в Шанхае представляют коммерческую и профессиональную общественную живопись, которая начала развиваться с XVIII века и сформировалась в XIX веке¹⁰⁵.

Эти разные направления живописи совместно образуют эстетическое «поле» культуры Китая XIX века. «Школа Хайшан» – самое представительное и известное направление. Формирование «Школы Хайшан» тесно связано с влиянием запада на художественную культуру Китая в связи с колониальным господством иностранных захватчиков в Китае после Опиумной войны. Творческое наследие XIX века «Школы Хайшан» свидетельствует об особом культурном контексте Шанхая: полуколониальном и полуфеодальном обществе Китая XIX века. «Школа Хайшан» состоит из художников с различными культурными фонами из различных мест. Известные художники этой школы: Жэнь Бонянь, Чжао Чжицзянь, Цянь Хуэйянь, Сюй Гу, Пу Хуа, Ша Фу, У Чаншо и т.д. Художники «Школы Хайшан» зарабатывали на жизнь, продавая картины при поддержке Шанхайского бизнеса и экономики, они были ориентированы на рынок живописи с учетом предпочтений и вкусов разных слоев общества в Шанхае.

По окончании опиумных войн (1840-1842 гг.) Китай вступил в полуколониальный и полуфеодальный период, который характеризовался упадком национальной власти и противоречиями внутри страны. Новые исторические события привели к переосмыслению китайской нацией прошлого

¹⁰⁵ 万力青: 并非衰落的百年 – 19世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008年, 第32页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 32.

опыта, политические и социальные изменения определили особенности культуры, повлияли на формирование иных представлений об искусстве и осознание назревшей в нем необходимости перемен. После подписания Нанкинского договора (1842 г.) Шанхай стал открытым торговым портом для иностранной торговли и во второй половине XIX века оказался, по словам Вэнь Цунжу, «настоящим форпостом капитализма в Китае»¹⁰⁶. Иностраный капитал ввозился в этот город и оседал в нем. Иностранцы захватили международные сэттльменты – обособленные кварталы в центре некоторых крупных городов Китая в XIX – начале XX веков, обладавшие правом экстерриториальности и охраняемые полицией, которые сдавались в аренду иностранным государствам; захватывали и похищали имущество и ценности, угнетали китайский народ, увеличивая тем самым бедность и обостряя конфликты. Такая ситуация не могла не оказать влияние на настроения общества, трансформацию его эстетического восприятия и вкусов, в том числе в культурных аспектах.

Таким образом, можно утверждать, что за всеми вышеуказанными изменениями стояла ослабленная коррупцией страна позднего периода правления династии Цин, и это повлекло за собой потребность в сильном мужском стиле в искусстве. Но такое стремление возникло не только как результат агрессии западной культуры, а также как следствие нестабильности политической и экономической ситуации в самом Китае¹⁰⁷.

Тогда же в стране начал развиваться капитализм, обострились классовые противоречия и межэтнические конфликты, постоянно происходили восстания народа. В период Тайпинского восстания (1850—1864 гг.) беженцы из города Цзяннань отправлялись в Шанхай. Многие из них были помещиками, купцами, просто богатыми людьми. Они уезжали, имея при себе большие суммы денег, семейные ценности, картины и редкие музейные экспонаты. В итоге Шанхай стал самым большим торговым городом в Цзяннани, в нем со временем назрел

¹⁰⁶ Вэнь Цунжу. Европейские влияния в архитектурно-градостроительном развитии Шанхая: 1840-е-1940-е гг.: автореф. дис. ... канд. Архитектуры : 05.23.20. – Санкт-Петербург, 2011. С. 10.

¹⁰⁷ Хань Бин. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ // Гуманитарный вектор. – 2012. - №3. С. 241.

демографический взрыв. Многие художники из разных городов, таких как: Цзяннань, Янчжоу, Сучжоу, Ханчжоу, Сяо Шань, Чанша, Шаосин, Цзясин – также переселялись в Шанхай. И так, большое количество талантливых живописцев сосредоточились в одном мегаполисе, что стало причиной влияния их творчества на расцвет китайской живописи XIX века.

Одновременно с этим продолжалось усиление роли Запада в трансформации китайской культуры, в связи с чем важность приобрели рыночные отношения. Экономика оказалась в руках купцов, сделав их ведущим слоем среди представителей городского населения, принимающим активное участие в развитии китайской культуры и образования. Так же, анализируя особенности новой рыночной эпохи, следует отметить то, что достигшее во второй половине XIX века своего расцвета коллекционирование привело многих художников к финансовой зависимости от коллекционеров. Такое положение позволяло чиновничеству и представителям купеческой среды оказывать влияние на живопись, основываясь на личных эстетических вкусах и предпочтениях¹⁰⁸, тем самым делая «продукцию духовного производства» объектом инвестиций. Воздействие экономической ситуации внутри страны на рынок живописи привело к необходимости считаться с художественными и эстетическими предпочтениями общества, удовлетворять требования заказчиков, в том числе иностранных, чьи потребности и вкусы привели к проникновению в китайское искусство грубой экзотики, вычурных форм и красок¹⁰⁹, что, как можно понять из вышесказанного, было совершенно не свойственно для него ранее.

Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что рынок задавал направление в искусстве, заставлял художников создавать продукт, наиболее востребованный обществом, что содействовало развитию культурной индустрии и становилось неотъемлемой частью возникающей обновленной культуры. Например, тематические работы художников были связаны с

¹⁰⁸ У Цзясюань, Фан Мэйцзюнь, Вэнь Жотин. Коллекции произведений китайского современного искусства на аукционном рынке. – Тайбэй, 2006. С. 29.

¹⁰⁹ Веймарн Б. В., Колпинский Ю. Д. Искусство Китая. Всеобщая история искусств. Том 6. – М., 1966. С. 376.

повседневностью: кроме традиционной темы «четыре благородных» (слива, орхидея, бамбук, хризантема) – художники также ввели и новые, редко встречавшиеся в работах предшественников, сюжеты.

Нужно отметить, что во 2-й половине XIX века началась модернизация китайской культуры. В итоге китайская культура прошла трансформацию: изменилось отношение к традиции, появился интерес к реализму в художественной культуре. Это выразилось в подъеме творчества среди китайских художников, что привело не только к поиску национальной идентичности, но и осмыслению западноевропейских заимствований в культуре Китая, внесших в нее нечто новое. Это замечает и китайский идеолог Кана Ювэя (1858 – 1927), по словам которого, «в соединении Китая с Западом возможно наступление новой эры для художников»¹¹⁰.

Распространение западных ценностей привело к активным процессам перерождения китайского искусства, его европеизации. В это время стали меняться образ жизни и взгляды местного населения, что проявилось в разных областях культуры, в частности, в живописи и скульптуре. Особенно это отразилось в изобразительном искусстве, которое зарождалось в Шанхае, формируя художественную культуру Китая XIX века. Повлияли на культуру Китая представители европейской, европейско-американской и японской культур. Например, для традиционной китайской живописи с ранних времен было характерно изображение «не присутствующего», иначе говоря, пустого места, в котором китайские художники видели одухотворенную пустоту. В эпоху династии Цин такие пустоты уже считались «бессмысленными кусками чистой бумаги», что свидетельствовало об утрате связи «с глубинами Дао», лежащими в основе всей китайской живописи. Теперь художники увлекались «искусством для искусства», когда, как считает Роули Дж., «технические приемы становились самоцелью»¹¹¹. Но, в то же время, многие иностранные

¹¹⁰ Хань Бин. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ // Гуманитарный вектор. – 2012. – №3. С. 242.

¹¹¹ Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В. В. Малявин. – М., 1997. С. 321.

художники жили и трудились в Шанхае, поэтому можно говорить и об обратном влиянии – китайской культуры на западную.

Очевидно, что иная, западная культура в переосмысленной и переработанной форме обусловила перерождение китайского искусства и, соответственно, трансформацию китайской традиции, поставила его на путь самосовершенствования и обретения собственной культурной идентичности на основе образцов обеих культур¹¹².

Художники «Школы Хайшан» начали применять в своем творчестве теоретические основы западного искусства, что в итоге привело к становлению нового направления в Китае XIX века – живописи с реалистической особенностью, которая стала началом и основой формирования китайской реалистической живописи в XX веке. Например, на картинах Жэнь Боняня, помимо героев устных преданий и легенд, таких как: богиня китайского пантеона Нюйва, восемь даосских святых, сказочная птица Ванму – можно увидеть и персонажей из реальной жизни, простых людей: пастухов, дровосеков, рыбаков, ткачей, нищих и пр. Художник сочетает в своем творчестве элементы китайского фольклора и античные темы, знакомые различным слоям общества того времени.

В период правления династии Цин китайские художники обращаются к сюжетам из повседневной жизни, к миру природы, однако их художественные замыслы выражаются не в сущностных формах, как это было раньше, а в чувственных качествах форм, что свидетельствует о материалистическом видении мира¹¹³. Реалистический метод в живописи начинает проявлять себя в более детальном изображении быта людей.

Благодаря Жэнь Боняню, помимо картин, посвященных ежегодным праздникам – Новому году, Дуанью (Фестивалю драконьих лодок) – в китайской живописи появляются предметы повседневности: цветы, фрукты,

¹¹² Мартынова Е. И., Шумихина Л. А. Двусторонность как сущностная характеристика процесса аккультурации (на артефактах художественной культуры и письменности Киевской Руси) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – № 2. С. 149-154.

¹¹³ Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М., 1997. С. 246.

птицы, домашние животные. Таким образом, постепенное заимствование элементов западной культуры, основанное на ценностях своей собственной – китайской, приводит к реорганизации последней, ее «зановорождению». В жанре портрета – «Людь» (人物) – проявляется обращение Жэнь Боняня к приемам европейской живописи. Следует отметить, что даже изображение художником небожителей и нечисти, как правило, имеет в своей основе прототипы. Так, керамическая статуя, которую Жэнь Бонянь создал для своего отца, представляет собой реалистический образ с соблюдением точных пропорций, что приближает ее к образцам западной скульптуры и свидетельствует об отходе от традиционных типов создания керамических скульптур того времени. Переход от плоского изображения к объемному также говорит о формировании нового направления в китайском искусстве.

Анализируя причины востребованности живописи с реалистической особенностью во второй половине XIX века, важно выделить основные: это изменившаяся социально-экономическая жизнь общества и обострившийся интерес к действительности. Реалистическая особенность в искусстве того периода является, по словам Чэнь Чжэнвэй, «объективным бесстрастным фиксатором исторических метаморфоз культуры»¹¹⁴, поддерживается обществом и получает распространение среди городского населения.

Эволюцию китайской живописи в целом можно рассматривать как движение от простого к сложному, переход от регулярности и единообразия к разнообразию высокоразвитой цивилизации¹¹⁵. Следует обратить внимание на то, что этому непосредственно способствовал процесс европеизации, итогом которого стало быстрое экономическое развитие таких городов, как Шанхай – это создало условия для новых рыночных отношений и нашло отголоски в китайской культуре.

¹¹⁴ Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Санкт-Петербург, 2006. С. 11.

¹¹⁵ Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В. В. Малявин. – М., 1997. С. 242.

В результате этих преобразований сформировалось ведущее направление китайской живописи второй половины XIX века – «Школа Хайшан». На творчество ее представителей большое влияние оказали философия и религия, благодаря чему особенности традиционной китайской живописи этой школой были сохранены, но в социально-культурном контексте XIX века приобрели свои собственные новации, что способствовало переходу китайского искусства на новый уровень. «Школа Хайшан» в формировании художественной культуры Китая XIX века имела ведущее значение – в этом качестве её творческие достижения вполне могут быть представлены как художественные тексты культуры XIX века.

Симбиоз разных культур привел к становлению «живописи сочетания традиции и новации» как нового направления в живописи Китая второй половины XIX века, что явилось итогом процесса аккультурации. Дальнейшее развитие китайской живописи, объединившей реалистическую направленность с традиционными особенностями и совершенствовавшей, в то же время, ее технические приемы привели к тому, что после 1949 года реализм стал самым популярным направлением живописи в Китае.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что хотя в последние десятилетия эпохи династии Цин изменения в китайской культуре и социуме оставили попытки уйти от традиций в искусстве – так началось обновление культуры, но попытки не вполне увенчались успехом, о чем свидетельствует выдающееся творческое наследие «Школы Хайшан». Тем не менее, в истории живописи Китая было положено начало следующему этапу, явившему новый метод – реалистический. Это стало отражением социокультурных трансформаций китайской культуры, ее документальным свидетельством¹¹⁶. На основании вышесказанного следует сделать вывод о том, что диалог китайской и западной культур определяется сложившейся в стране ситуацией, колонизацией со стороны Запада и его активным внедрением в Китай

¹¹⁶ Яковлева Н. Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Чита, 2013. С. 17.

элементов своей собственной культуры при одновременном впитывании элементов культуры Востока - все это свидетельствует об обоюдном влиянии культур.

Таким образом, эстетические представления о прекрасном, возвышенном, трагическом, комическом, безобразном, низменном в китайской живописи «Школы Хайшан» имели свою значимость в оценке культуры Китая XIX века. И в истории китайской живописи XIX века появилось много направлений, таких как «традиционные (классические направления): «Школа Лоу Дун» (娄东画派), «Школа Юйшань» (虞山画派) « Школа Умэн» (吴门画派), и новые направления: галерея «Туй Шан Ван» (土山湾画馆), Школа «Цзин Шин» (金石派), «Школа Цзинцзян» (京江画派), «Школа Сучжоу» (苏州画派), «Школа Хайшан» и т. д. Эти разные направления живописи совместно образуют эстетическое «поле» культуры Китая XIX века. Философии и религии Китая сильно влияли на эстетические взгляды китайских художников, и под совместным влиянием философии, религии и социально-культурных изменений, связанных с влиянием европейской культуры, культурное поле Китая в XIX веке обрело новую особенность, которая была выражена в творчестве «Школы Хайшан» как направленность сочетания традиции и новации, благодаря чему есть возможность рассматривать творения художников этой школы как тексты культуры Китая XIX века.

1.3 «Товарищество Передвижников» как проявление реалистической тенденции в художественной культуре России XIX века

Реализм XIX века – это «система мировоззрения в искусстве»¹¹⁷. Реализм становится зеркалом своей эпохи, в котором человек видит основные социальные, нравственные и эстетические ценности и идеалы, идеи и цели, которые характеризуют не только человека, но и общество в целом. «Реализм

¹¹⁷ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. – М., Л.: Художественная литература, 1959. С. 105.

определяется признаками обосновывающего его и осуществлённого в нём мировоззрения, признаками диалектически раскрывающейся в нём истины на данном этапе общественного бытия человечества»¹¹⁸. Реализм в искусстве выступает неким «философским концептом», где предметный мир самостоятелен – он существует отдельно от восприятия и познания человека. Реализм как художественное направление помогает понять жизнь такой, какая она есть, используя различные инструменты творчества (специфические средства искусства), и выражает «меру проникновения искусства в реальность»¹¹⁹. Он «относится к типу искусства с высокой «информативной плотностью», способного давать разностороннее, объёмное представление о действительности, о своем времени»¹²⁰.

Рассматривая российскую живопись XIX века, нельзя не заметить значимость в ней реалистической направленности. В первой половине XIX века императорская Академия художеств, стремящаяся к идеальной красоте классического искусства, ослабла, но не потеряла своего значения. Руководствуясь в изображении тематики своих творений сюжетами из Библии и древней мифологией как критериями выбора, художники императорской Академии художеств идеализируют красоту в жизни, стремятся приблизиться к стандартам классической красоты. Например, в картине К. П. Брюллова «Итальянское утро» (1823) изображена полуобнаженная девушка, которая умывается лицом к солнцу. Великий русский художник изобразил идеализированную красоту женщины¹²¹. Использование некоего идеального образа этого стандарта и метода для представления об идеальной красоте женщины или пейзажа было в XIX веке отличительной чертой императорской Академии художеств. В другом произведении К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» изображён момент наступления Судного дня, на котором

¹¹⁸ Там же, С. 8.

¹¹⁹ Ван Пин. Вклад художников-передвижников в становление реализма как новой системы мировоззрения в искусстве XIX века // Humanities vector. – 2014. – №2. С. 97.

¹²⁰ Лисаковский И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. – М.: РАГС, 2002. С. 145.

¹²¹ Бурденко Н. Н. О картинах Карла Брюллова «Итальянское утро» и «Итальянский полдень» // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2017. С. 178.

раскрываются благородные качества даже перед гибелью – взаимная поддержка и любовь. Эта «историческая живопись с особенностями романтизма»¹²² описывает историю первого века нашей эры, следуя идеалам и эстетическим принципам классицизма. Как руководитель императорской академии искусств, К. П. Брюллов является убежденным сторонником классического искусства, но реальность России первой половины XIX века сильно отличалась от идеальных образов картин. И у К. П. Брюллова под влиянием реалистической тенденции в живописи появляются иные образы. Например, в произведении «Портрет А. Н. Струговщикова» (1840 г.) изображен поэт и переводчик Александр Николаевич Струговщиков. Художник великолепно передал момент духовного созерцания героя, выражение его лица – спокойное, наполнено мечтательностью, усталостью, трагизмом. Картина нам передает истерзанность и разочарование интеллигенции этого периода после провала декабристского движения. Другая подобная работа К. П. Брюллова – «Портрет В. А. Жуковского» (1838) также считается ярким проявлением исторических черт эпохи.

Другой руководитель императорской академии искусств Ф. А. Бруни, также являвшийся убежденным сторонником академического искусства – тоже классицистическая манера живописи при сочетании её с ответами на вопросы социальной реальности. Например, в картине «Медный змий» он изображает мрачную историю из Библии: из-за непочтительности и неуважения к Богу люди подверглись ужасному возмездию. На снимке изображена страшная сцена: на земле лежат люди, которые были убиты змеями или борются со смертью. Ф. А. Бруни писал о сюжете картины: «Я пытался сделать так, чтобы с первого взгляда она внушала патетический пафос этой ужасной сцены и чтобы на ней была печать божьего наказания»¹²³. Картина была создана после поражения восстания декабристов в 1825 году. Картина Ф. А. Бруни в мифологическом сюжете изображал ответ власти на восстание декабристов. Нельзя не заметить,

¹²² Бобриков А. А. Искусство толпы. «Последний день Помпеи» Карла Брюллова и рождение массовой культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии дизайна. Серия: искусствоведение. – 2011. С. 3.

¹²³ Верещагина А. В. Федор Антонович Бруни / А. В. Верещагина – Л.: Художник РСФСР. 1985. С. 128.

что даже в работах императорской академии искусств в XIX веке проявлялись демократические настроения реалистической направленности.

Тем не менее, как пишет Н. М. Калачева, «начало XIX века в России ознаменовалось в искусстве борьбой академического направления [...] с новым осмыслением действительности»¹²⁴. Под влиянием патриотических настроений после отечественной войны 1812 года живопись начала ярко демонстрировать реалистические особенности. Например, сюжеты работ А. И. Иванова «Единоборство князя Мстислава Владимировича Удалого с косоожским князем Редедей» (1812) и «Подвиг молодого киевлянина» (1814), взятые из истории России, прославляют заслуги и смелость русского народа. Картины отражают национальные и патриотические чувства во время наполеоновского вторжения, которые были редкостью в работах академического искусства того времени. К тому же А. И. Иванов принимал участие в организации «Вольное общество любителей словесности, науки и художеств», также имел тесные связи с декабристами, поэтому его творчество было демократически настроенным»¹²⁵. А. И. Иванов не был исключением в этом отношении. Большое количество работ О. А. Кипренского было создано в период обострения национальных настроений в России после отечественной войны 1812 года. В период 1812-1823 автор изобразил группу прогрессивных русских офицеров, участвующих в отечественной войне 1812 г., и показал их героические подвиги. Например, «Портрет полковника Е. В. Давыдова». Поражение восстания декабристов – оказало большое влияние на психологию русских интеллектуалов, как на аристократов, так и на прогрессивных ученых и писателей. Например, считается, что работа О. А. Кипренского, «Автопортрет» (1828) свидетельствует о депрессивных настроениях русской интеллигенции в 20-е годы XIX века. О. А. Кипренский был свидетелем двух исторических событий в России: война в 1812 г. и восстание декабристов 1825 г., и его портретная

¹²⁴ Калачева Н. М. Русские поэты общества «Арзамас» глазами живописца О. А. Кипренского // Вестник научных конференций. – 2015. С. 48.

¹²⁵ 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000年, 第112页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. – С. 112.

живопись отражала дух времени. Н. М. Калачева считает, что О. А. Кипренский, отрицая нормативность классицизма, «открыл романтическую страницу в русской живописи»¹²⁶. Если говорить о «Портрете Пушкина» (1827), то стоит привести слова В. П. Богданова, который считает, что «картина создана на стыке романтизма и реализма»¹²⁷. По его мнению, чертами романтизма в этой работе чаще всего отмечают темное от грусти задумчивое выражение лица поэта и статуэтку музы на заднем фоне. Реализм в картине – это воспроизведение реальных черт лица Пушкина. Многие из работ О. А. Кипренского относятся к реалистической живописи. Например, у художника также есть большое количество работ, которые являются реальными портретами людей низшего сословия («простых людей») этой эпохи, таких как «Крестьянский мальчик» (1814) и «Слепой музыкант» (1809). Однако, не следует забывать, что эти реалистические портреты – не просто жизнеподобное изображение лица, но, что самое главное, – настроение, переживание, душевное состояние героев.

Русская жанровая живопись получила развитие в первой половине XIX века. В. А. Тропинин родился в семье крепостных и учился в императорской академии художеств. У него много портретов, изображающих жизнь людей низких слоёв России. Например, картина «Кружевница».

Несмотря на то, что А. Г. Венецианов был академиком императорской академии искусств, его произведения реально отражают народные обычаи России в первой половине XIX века. Например, картина «Гумно» А. Г. Венецианова, которая считается одной из первых в бытовом жанре, описывает простую крестьянскую жизнь. Персонажи, инструменты и сцены, которые он описал, были очень реальными. Сам автор говорил, что это результат его «терпеливого и непосредственного изучения реальной жизни»¹²⁸.

¹²⁶ Калачева Н. М. Русские поэты общества «Арзамас» глазами живописца О. А. Кипренского // Вестник научных конференций. – 2015. С. 49.

¹²⁷ Богданов В. П. Памятник изобразительного искусства в контексте социальной истории (На примере работ А. Г. Венецианова, О. А. Кипренского, В. А. Тропинина) // Художественное образование и наука. – 2019. С. 121.

¹²⁸ 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000年, 第119页.

По мнению В. П. Богданова, картины, как и другие памятники культуры, это неотделимая часть контекста эпохи в общественном, культурном и социальном аспекте. И сами картины представляют собой «контекст» как, например, для художественной литературы, так и в связи с политическими или иными важными событиями эпохи. В целом картины О. А. Кипренского, В. А. Тропинина, А. Г. Венецианова, могут быть «рассмотрены как важные источники, дающие представление о социальной истории 1800–1840-х годов»¹²⁹.

Иллюстрации в литературных произведениях и шаржи также являются новым способом выражения идей художников XIX века, также, как во второй половине XIX века появившийся в Китае новый тип живописи – иллюстрации в газетах: «Ден Ши Чжэ Хуа Бао».

После восстания декабристов прогрессивные и демократические идеи стремительно развивались в литературе, драматургии, театральной культуре: «Мёртвые души» и «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Длинные стихи» Н. А. Некрасова и пьесы «Гроза», «Бесприданница» и др. А. Н. Островского. И художники тоже нашли такой способ выражения своих идей. А. А. Агин был одним из выдающихся иллюстраторов того времени, который нарисовал сотню иллюстраций к роману «Мертвые души», используя сатирический приём, чтобы изобразить не только внешность, но и характер героя.

Живописец Ф. А. Федотов, рожденный офицером, смог уловить все вульгарные явления в жизни, придать резкую иронию своим произведениям, считается, что на образы его художественных творений явно повлияли произведения Н. В. Гоголя. Например, в полотне «Свежий кавалер» (1846) художник показал карикатурный образ. Картина продемонстрировала «суетную многопредметность быта чиновника, полностью выразила внутренний мир»¹³⁰. В другом произведении Ф. А. Федотова «Завтрак аристократа» (1849) художник

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. – С. 119.

¹²⁹ Богданов В. П. Памятник изобразительного искусства в контексте социальной истории (На примере работ А. Г. Венецианова, О. А. Кипренского, В. А. Тропинина) // Художественное образование и наука. – 2019. С. 118.

¹³⁰ Райгоробский Л. Д. Две даты и две судьбы в искусстве России // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2015. – №2. С. 150.

с такой же иронией раскрывает жизнь обедневшего аристократа. На картине изображен бедный аристократ, не желающий признавать реальность, а на завтрак у него только кусок черного хлеба. Услышав лай щенка и, поняв, что придет гость, он накрыл кусок черного хлеба книгами, чтобы никто не увидел его бедность. Еще одна картина «Сватовство майора» (1848) Ф. А. Федотова также затронула одну из основных проблем культуры России XIX века: аристократия и купцы объединились в погоне за богатством и честью: аристократизм духа меняют на богатство.

Таким образом, нельзя не заметить, что реализм является ориентиром и наиболее отличительной чертой русского художественного текста культуры XIX века, и в русской живописи появляется реализм как метод художественного воспроизведения жизни в разных её проявлениях: от возвышенного и прекрасного до низменного и безобразного.

В России основой формирования реализма стала материалистическая эстетика, принципы которой были разработаны в философских и литературно-критических работах В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского. В статье Н. Г. Чернышевского «Эстетическое отношение искусства к действительности», осуждается теория «чистого искусства», которая была довольно популярной в то время. «Искусство для искусства» – это теория «чистого искусства», предмет которого – поклонение идеалам красоты, которые обожествляются, а социальные жизненные вопросы видятся недостойными, ненужными для искусства и не представляют интереса. Автор статьи был совершенно не согласен с этой теорией и считал, что «прекрасное есть жизнь», а следовательно, главной задачей искусства является правдивое отражение жизни, объективная оценка явлениям и событиям в социуме, изображение сложных жизненных ситуаций. Автор выдвигает новые творческие принципы: «критический реализм», «гуманизм», «народность».

В русской литературе появилось множество мастеров слова, среди которых такие, как Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. Н. Островский и др. В их работах поднимались

различные социальные проблемы России, создавались произведения с социально-философскими смыслами и образами, значениями. Русские музыканты и композиторы второй половины XIX века – это искусство «Могучей кучки»: Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова и др., которые обратились к поиску творческих идей и сюжетов в русской истории, в народной жизни, фольклоре, русской литературе и открыли новую главу русской музыки.

Пробуждение русского общества, широкое распространение демократических настроений в художественном творчестве: литературе, музыке, драматургии, изобразительном искусстве – всё это сформировало мощную реалистическую идеологию второй половины XIX века, которая наиболее заметна в изобразительном искусстве, особенно в живописи.

Передовые художники этого времени создают «Товарищество передвижных художественных выставок» (Передвижники), концептуально направленное в духе демократических настроений на доступность создаваемых произведений живописи для простого народа. «Товарищество Передвижников» становится «идейным и творческим центром всего демократического русского искусства»¹³¹ – искусства народов России. Художники-передвижники борются за национальное, демократическое и реалистическое искусство.

И. Н. Крамской, Г. Г. Мясоедов и В. В. Стасов были руководителями идеи создания этого «Товарищества». Они придерживались эстетически-демократической точки зрения Н. Г. Чернышевского, считавшего, что «истинная, величайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством»¹³². Передвижники считали, что задачи художников не должны быть сведены к несуществующей красоте, также не должны и приукрашивать реальную жизнь. Картины должны быть воспроизведением реальной жизни. Они полагали, что

¹³¹ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок – М.: «Искусство», 1989. С. 27.

¹³² 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000年, 第176页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. С. 176.

искусство должно взять на себя ответственность воспитания людей, то есть, что художник является общественным деятелем. Поэтому они настаивали на творчестве в направлении «критического реализма».

В соответствии с такой установкой в творчестве «Товарищества Передвижников» в реалистических образах находят выражение актуальные темы, с учётом особенной национальной специфики культуры. В большинстве своем придерживавшиеся демократических настроений, художники «Товарищества Передвижников» были выдающимися мастерами и создавали гениальные творения живописи реалистической направленности, в которых выражались социальные проблемы XIX века.

Чтобы наиболее точно, всесторонне и глубоко изображать в своих произведениях современную им народную жизнь, художники-передвижники, в основном, обращались к реалистическому методу изображения, и, скорее всего, именно поэтому их основной жанр произведений был бытовой¹³³ (В. Г. Перов, И. Е. Репин, В. М. Максимов, Г. Г. Мясоедов, К. А. Савицкий, В. Е. Маковский, и др.).

В. Г. Перов был выдающимся представителем демократического искусства 60-х годов, и многие его картины свидетельствуют о реальной русской жизни после реформы 1861 года. Его работы смело изображают социальную реальность: жестокость царского правительства, лицемерие церковного персонала, снобизм купцов, тяжелое положение простого народа. Идеологические принципы демократических настроений пронизывают все его произведения. Так, в его работе «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» с помощью образа тучного монаха, который плотно обедает, сидя в густой тени в жаркий день, как считает Н. Моргунова-Рудницкая, автор показывает всю суть монашества того времени, так как напротив монаха стоят старый нищий воин-калека и бедно одетый мальчик, которые пришли за милостыней. Весь вид священнослужителя показывает насколько он недоволен тем, что кто-то

¹³³ Ван Пин. Вклад художников-передвижников в становление реализма как новой системы мировоззрения в искусстве XIX века // Humanities vector. – 2014. – №2. С. 99.

прервал его трапезу, в его взгляде на этих людей нет ни капли жалости и милосердия. Послушница, что стоит рядом со священником, отстраняет пришедших людей от стола. Весь трагизм ситуации в том, что это реальное отражение лицемерия духовенства, когда за красивыми словами и призывами к духовному аскетизму сами священнослужители проявляли активный интерес к светской и далеко не высокодуховной жизни. Автор нарочно использовал настолько яркое противопоставление образов богатого толстого и сытого священника и бедных голодных солдата и ребенка, это помогло ему усилить эффект восприятия от основного посыла картины – обличения¹³⁴. Такой подход в искусстве живописи становится особо яркой чертой её реалистической тенденции.

Жанровое изображение реальной сельской жизни после отмены крепостного права занимает значительную долю в живописи Передвижников. Например, на картине «Земство обедает» Г. Г. Мясоедова (1872) показано, как крестьяне терпеливо ждут своей очереди на прием за пределами правительственных учреждений, в то время как чиновники спокойно наслаждаются обедом. Автор наглядно показывает лицемерную сущность земской управы и раскрывает острые противоречия русской действительности и проблемы жизни крестьян. Картина «Осужденный» В. Е. Маковского, по словам Ф. С. Рогинской, воплотила подлинную трагедию – жизненную катастрофу молодого крестьянина, «силой исторических обстоятельств оторванного от земли и оказавшегося на скамье подсудимых».

В творчестве Передвижников появилось большое количество жанровых картин, изображающих жизнь города. Наиболее представительным автором в этом жанре является В. Е. Маковский. Он изображал сельскую жизнь, создавал иллюстрации к роману Н. В. Гоголя, но в его творческих замыслах доминирующее положение занимала жанровая живопись о городской жизни: обычные рабочие, мелкие работники, государственные служащие, заводские

¹³⁴ Моргунова-Рудницкая Н. Перов Василий Григорьевич (1834-1882). «Проповедь на селе». (1861) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artpoisk.info/artist/perov_vasilij_grigor_evich_1834/propoved_na_sele/.

ученики, городские жители, студенты и т. д. Они стали основными героями картин художника. По мнению Ф. С. Рогинской, «комическое выражается в работах Маковского и его творчество оставалось чуждым сатире»¹³⁵. Как в раннем творчестве, так и позднее Маковский пишет в бытовом жанре, освещая городскую мещанскую среду». Например, на картине «Ссора из-за карт» изображены горожане показывает городских людей, для которых основными заботами были мелкие проблемы. Но автор не осуждает это. И. Н. Крамской писал о нем: «Он с добродушной иронией смотрит на маленьких людей, выставляет все смешное, т. к. человек тот, с которого художник работает, делает свое дело серьезно, а художник как-то так умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует: пустяки»¹³⁶. В его других работах «В приёмной у доктора», «Получение пенсии» – тоже образы простых горожан.

Особое место у «Передвижников» занимал портрет. Его точность, детальность, глубина и социально-психологические характеристики были особенно интересны художникам того времени (И. Е. Репин, И. Н. Крамской, Н. А. Ярошенко и др.). Они создавали различные портреты для людей разных слоев общества: писателей, поэтов, литературных критиков, музыкантов, художников, актеров, врачей, коллекционеров и др. Такие, как «Портрет М. П. Мусоргского», «Портрет В. В. Стасова», «Портрет Н. И. Пирогова», «Актриса Пелагея Стрепетова», «Портрет Третьякова» Репина, «Портрет Л. Н. Толстого» и портрет «Некрасов в период “Последних песен”» Крамского, «Портрет Ф. М. Достоевского» В. Г. Перова, многие художники: И. Е. Репин, В. Г. Перов, К. Е. Маковский, Н. Н. Ге. писали портреты И. С. Тургенева. Как пишет А. С. Хворостов, «Художники как передвижники, так и не входившие в это содружество, с искренним уважением и большой симпатией относились к великому русскому литератору»¹³⁷.

¹³⁵ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 191.

¹³⁶ Крамской И. Н. Письма. Т. 2. с. 322 // Письмо А. С. Суворину от 12 февр. 1885.

¹³⁷ Хворостов А. С. «И. С. Тургенев и художники-Передвижники» в содержании подготовки студентов Орловского государственного университета // Религиозная культура как компонент содержания современного художественного образования. – 2018. С. 165.

На картине «Портрет М. П. Мусоргского» композитор М. П. Мусоргский – один из ведущих членов «Могучей кучки», внесший важный вклад в становление русской национальной музыки, изображен именно могучим судя по взгляду, деятельным и уверенным. Работы Репина в основном посвящены простым людям и выражают реальную жизнь и чувства народа. Из-за общего художественного стремления «Товарищества Передвижников» и «Могучей кучки», И. Е. Репин и М. П. Мусоргский были в хороших дружеских отношениях. Когда Репин писал этот портрет, состояние Мусоргского было очень тяжелым. Но на картине не передано его болезненное состояние. Изображенный человек смотрит вперед, как будто слушает красивую песню и, кажется, создает новое произведение. И. Е. Репин создал трогательный образ этого гениального русского композитора XIX века.

В творчестве «Портрет Л. Н. Толстого» (1873) И. Н. Крамской не только передал внешность Толстого, но и изобразил его духовное и психологическое состояние, когда ему было 45 лет и он писал роман «Анна Каренина». Работа подчеркивает особенности великого писателя в качестве аналитика и разоблачителя общественной жизни эпохи. В картине И. Е. Репина «Портрет Л. Н. Толстого» (1887) изображен другой образ великого русского писателя. Это образ мыслителя и человека деятельного. Как замечает Ф. С. Рогинская, «Толстой Репина внутренне активен. В жесте рук и их характеристике та же энергичная готовность к действию»¹³⁸. У И. Е. Репина портрет – «самый реалистичный носитель живописи»: «утверждение реального земного бытия портретируемого служило у Репина важным средством выявления его общественной значимости»¹³⁹.

В живописи Передвижников есть большое количество портретов, изображающих обычных людей. В творчестве И. Е. Репина: «Портрет Нади», «Осенний букет – портрет Веры», «На солнце – портрет Надежды», в живописи В. А. Серова: «Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем» и т.д.

¹³⁸ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. М.: Искусство. – 1989. С. 230.

¹³⁹ Там же, С. 230.

Художники поставили героинь в реальную повседневную атмосферу, раскрывая истинную любовь авторов к своим окружающим персонажам. Художники унаследовали традиции демократического искусства 60-х годов, и создали множество портретов, на которых изображены простые люди. Например, «Мина Моисеев» (1883) И. Н. Крамского, «Полесовщик» (1874) И. Н. Крамского, «Сеятель» (1888) Г. Г. Мясоедова. На картинах изображены крестьяне, которые живут на родине живописцев. Они честные, простые, добрые люди, которые трудились из поколения в поколение на русской земле, однако в русских портретах прошлых времени никогда не получали свое отображение. Художники подчеркивают их значимость, мудрость и пробуждение. Такие реалистичные темы очень часто представлены в творчестве «Товарищества Передвижников».

В пейзажных работах художники-передвижники полностью избавились от правил, когда академические художники описывали исключительно идеализированные пейзажи Италии. Передвижники обращали свой взор на красоту родной природы и с удивительной точностью и детальностью показывали ее неповторимую красоту, поэтическое обаяние и многообразие (А. К. Саврасов, И. И. Левитан, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи и др.). Их картины патриотичны в их искренности и преданности родным красотам.

А. К. Саврасов был основателем русской реалистической пейзажной живописи. На картине «Грачи прилетели» художник изображает русскую северную весну с нежными и искренними чувствами. Художник передает момент пробуждения и внутреннюю жизненную силу природы. В его другой картине «Проселок» описана проселочная тропа, с помощью которой автор показывает свою любовь к природе и родным землям.

У Ф. А. Васильева имеет большое количество работ, реально описывающих русский пейзаж. Например, «Вид на Волге» (1872), «Оттепель» (1872), «В Крымских горах» (1873), «Мокрый луг».

Произведения пейзажной живописи А. И. Куинджи воспевают волшебные пейзажи русской природы: например, «Украинская ночь» и «Ночь на Днепре».

Куинджи мог в своей картине выразить атмосферу гармонии, спокойствия и свою любовь к русской природе. Как писал В. И. Лубенский: «Он сколачивал емкий, поэтический образ действительности, который был»¹⁴⁰. По словам Минченкова, творчество Куинджи «жизненнее самой жизни»¹⁴¹. Работа А. И. Куинджи «После дождя» – это небольшой хутор на юге России, где недавно прошел дождь и природа дышит свежестью и кажется обновленной.

В 1970-х годах, с развитием искусства и более глубоким пониманием эстетической концепции Н. Г. Чернышевского, художники-передвижники перестали изображать только страдания народа и стремились описать бесконечное богатство, красоту и силу русской природы.

Пример тому – не только Куинджи, но и Шишкин. И. И. Шишкин был одним из художников-пейзажистов и во всех работах, изображая красоту леса, деревья, которого он называл «вокалистами леса». И. И. Шишкин – как «певец русского леса» и в его творчестве лес очень величественен, в нем чувствуется нерушимая жизненная сила. В книге «Далекое близкое» И. Е. Репин сравнивает Шишкина с богатырем: у художника было крепкое и сильное здоровье, он был довольно прямолинеен и прост в речи. Репин также отмечал, что люди невольно восторгались и удивлялись работам Шишкина, который «своими могучими лапами ломового и корявыми мозолистыми от работы пальцами» писал свои великолепные картины, словно взятые из сказки – настолько волшебные и изящные¹⁴².

В картинах Шишкина выражен эстетический идеал передвижников: реалистическое отображение красоты родной природы. Природа была музой Шишкина, она вдохновляла его на прекрасные образы. Например, картины «Корабельная роща», «В лесу графини Мордвиновой», «Дубовая роща», «Лесные дали», «Лесная глушь». Творчество Шишкина и других «передвижников» оказало сильное влияние на традиции русского реализма, и

¹⁴⁰ Лубенский В. И. Настоящее чудо живописи // Харьковская государственная академия дизайна и искусств (Харьков). – 2016. – №1. С. 48.

¹⁴¹ Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. – Л.: Художник РСФСР, 1964. С. 170.

¹⁴² Репин И. Е. Далёкое близкое. – М.: Захаров, 2002. С. 181.

это, в итоге, привело к тому, что реализм стал целой системой взглядов на действительность: на общество, быт, природу, на самого человека и его места в мире. Это стало толчком к переосмыслению ценностных ориентаций, убеждений, жизненных позиций и норм. Реализм XIX века в России стал символическим зеркалом, отражающим основные идеи и события этой эпохи.

В пейзажных картинах «Товарищества Передвижников» многие работы наполнены атмосферой времени и сочетают изображение красоты природы с идеологическими настроениями. Например, картина «Владимирка» И. И. Левитана. Картина наполнена особым смыслом, лирикой и грустью. На сегодняшний момент она считается одной из лучших картин пейзажного жанра этого автора. За кадром остается то, что картина была написана с целью оставить память о каторжанах, отправленных в Сибирь. Для пейзажиста Левитана эта картина – исключение. На картине довольно мрачный пейзаж: дорога в голой степи, которая уходит куда-то в даль и нет ничего яркого или красивого. Все образы на картине вызывают только тоску и грусть: небо темное и сумрачное, дорога извилиста и кажется бесконечной, степь безлика и бесцветна, лишь одинокая фигура женщины идущей куда-то, а на самом горизонте виднеется темная полоса леса. Единственное светлое пятно на картине – это белеющая в самой дали церковь, до которой, кажется, не дойти. Образ одинокой женщины на дороге – символ матерей, сестер и жен, которые проводили своих родных в ссылку и ждут их возвращения. Дорога – символ того долгого и тяжелого пути, по которому прошли сотни людей. Дорога как символ множества судеб вызывает тоску и безысходность. Но как бы ни был мрачен и тяжел этот образ, картина пропитана чувством любви к родной земле; к людям, что идут таким путем; сочувствием к тем, кому пришлось столкнуться с горем и невзгодами; участием к женщинам, которые продолжают ждать своих самых близких людей. Левитан, по мнению Ф. С.

Рогинской, придавал пейзажной живописи более реалистичный смысл и философско-гуманистическую коннотацию¹⁴³.

Среди картин «Товарищества Передвижников» историческая живопись относительно слаба, потому что в исторической теме трудно прямо отразить реальную жизнь. Но историческая живопись является очень важной темой в искусстве. Исторические картины могут быть связаны с реальной жизнью, чтобы воплощать реалистически-эстетический взгляд Передвижников, в который особый вклад внес В. И. Суриков. Это согласуется с эстетически-демократической точкой зрения Передвижников и с тенденцией критического реализма в русской литературе XIX века: «картины его воскрешают события далекого прошлого. Но сколько живых ассоциаций вызывают они с событиями современности»¹⁴⁴. Для Сурикова в его творчестве важной стороной было то, чтобы он мог выразить свои идеи и принципы через изображения исторических событий: важность и необходимость гражданского подвига, величие и значимость борьбы народа за правду, отстаивание своих прав и свобод, стремление к изменениям. Например, картина «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова изображает одну из исторических сцен, связанных с церковным расколом в 17-м веке. Для боярыни богатство и аристократический статус оказались несоизмеримы с сохранением традиций старой веры, и она идет по пути самопожертвования. Изображая в картине трагедию боярыни, автор свидетельствует о трагедии веры русского, глубоко верующего народа. Это напоминает нам революционеров XIX века, которые проявили благородные качества и бескомпромиссный дух, чтобы придерживаться своих идеалов и бороться с царской тиранией. Они скорее умрут, чем отрекутся от своих идей.

Художники-передвижники включили в свои работы национальные исторические темы, и изменили традиционное представление о том, что темы исторической живописи – это сюжеты из Библии и мифологии. Например, «Иоанн Грозный у тела убитого им сына» В. Г. Шварца, «Княжна Тараканова»

¹⁴³ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 312.

¹⁴⁴ Там же, С. 257.

К. Д. Флавицкого, «Княжна Прасковья Григорьевна Юсупова перед пострижением» Н. В. Неврева. Анализируя эти работы нельзя не заметить то, что художники-передвижники описывают исторические личности или события для того, чтобы символизировать трагедию, противостояния прогрессивных и консервативных сил России XIX века.

Именно реализм стал отличительной чертой и литературы в России XIX века. Анализирую разные темы живописи Товарищества Передвижников, в том числе, портреты, пейзажи, картины бытового и исторического жанров, нельзя не заметить, что в контексте реалистической тенденции художественной культуры России XIX века, в творчестве «Товарищества Передвижников» эти тенденции выражены под влиянием демократических настроений в обществе, требующих выражения реальных актуальных тем с реалистической направленностью образов.

Благодаря творчеству художников «Товарищества Передвижников», именно реализм стал отличительной чертой русской живописи как художественных текстов культуры XIX века. Анализируя творчество императорской Академии художеств, ориентированное на классическое искусство и идеалы красоты (К. П. Брюллова, Ф. А. Бруни), мы отметили, что и в их работах появились тенденции к реализму. А в наследии творчества других художников в первой половине XIX века, такие как А. И. Иванов, О. А. Кипренский, В. А. Тропинин, А. Г. Венецианов, А. А. Агин, Ф. А. Федотов, демонстрируется то, что реализм является ориентиром и наиболее отличительной чертой в целом для русской живописи в первой половине XIX века.

1.4 Художественные образы живописи передвижников как симбиоз религиозно-философских исканий и революционно-демократических настроений

Духовная и социальная устойчивость русской нации на протяжении тысячелетия обеспечивалась православием. Православие (Библейские мотивы) было важнейшей составляющей русской национальной культуры и к ней часто обращались за вдохновением и идеями творческие люди.

Академическая программа и основные заказы художникам, в том числе Передвижникам, в XIX веке содержали именно библейскую тематику. М. В. Москалюк отмечает, что хотя работы художников-передвижников часто становились молитвенными, но на деле «ждать от художников-передвижников особой богодухотворенности, присущей лучшим образцам русской иконописи и фрескам предшествующих веков, не корректно»¹⁴⁵. Хочется возразить автору, что судить о состоянии души художника в момент создания произведения по наличию в картине реалистических образов, вероятно, не следует. Убедимся в этом на картине творчества И. Е. Репина на темы религиозно-философские.

Тема воскрешения является вечной философской темой жизни и смерти. В картине И. Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира» за основу взят довольно известный библейский сюжет¹⁴⁶. Но образ Христа на картине Репина, отнюдь, не библейский. Стоящий возле умершей девушки Христос представляется в образе скорее реального человека – целителя, чем небесного божества, который хорошо знает свое дело. Тем не менее, создается ощущение, что человек, изображенный на картине, способен на куда большие чудеса: настолько велик образ этого реального человека. Основной же особенностью данной работы является вовсе не эпизод чуда воскрешения, а то, насколько все обыденно и натурально это выглядит, словно и не чудо вовсе запечатлено на полотне, а реальная сцена: детали, четкость и естественность изображенных персонажей. В. А. Зорин считает, что «художник по-новому решил старый академический

¹⁴⁵ Москалюк М. В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозные аспекты: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.04. – М., 2006. С. 19.

¹⁴⁶ Зорин В. А. История создания программной работы И. Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира» к 166-й годовщине со дня рождения Ильи Ефимовича Репина // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. – 2010. – № 1. С. 150.

сюжет»¹⁴⁷. Для нашего исследования важнейшим является вопрос, в чем же состоит эта новизна? На наш взгляд, образ И. Христа не просто жизнеподобен (как на иконах 17 века С. Ушакова), а реалистичен, он не дистанцирован от воспринимающего изображенное на картине, а приближен к нему, Христос с миром реальным, он не трансцендентен, он здесь, с нами.

Религиозная тематика живописи второй половины XIX века, в том числе и передвижников, помогла изменить восприятие привычных устойчивых образов, отступая от известных старых канонов (Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, В. И. Суриков, В. Д. Поленов). В творчестве передвижников довольно часто можно встретить обращение к библейским источникам, в которых они находили созвучие проблемам современности, животрепещущим вопросам и основополагающим задачам общественного развития. В своих работах они стремились через библейские же сюжеты найти основу собственных нравственных ориентиров, поставить вопрос о смысле жизни. Например, на картине «Тайная вечеря» (1863) Н. Н. Ге стремится трактовать «евангельское событие как реально-историческое и он верит в историческую реальность существования Христа»¹⁴⁸. Можно сказать, что образ Христа у Ге не божественный, так как в нем нет религиозной символики, принятой в иконописании. Автор старается показать «живого, страдающего человека», далекого от привычного идеально-божественного воплощения, он теперь человек, страдающий за идею, за народ и на благо этого самого народа. Иуда у Ге тоже отличен от привычного образа предателя, на картине показан нравственный антипод и идейный противник Христа. Как писал Г. К. Вагнер, «В картине Н. Н. Ге снова затрагивает проблему Добра и Зла смысл абсолютной истинности Добра и Человеколюбия [...] стимул для размышлений над проблемами Истины, Добра и Зла был дан»¹⁴⁹. Учитывая последующую картину «Совесь. Иуда» (1891), в картине «Тайная Вечеря» Н. Н. Ге «уповал

¹⁴⁷ Там же, С. 150.

¹⁴⁸ Рогинская Ф. С. Товарищество Передвижных художественных выставок. – М.: Искусство. – 1989. С. 124.

¹⁴⁹ Г. К. Вагнер. В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина 19 – начало 20 в. – М.: Искусство. – 1993. С. 37-39.

на абсолютность этического начала через этически возвышенный образ Христа»¹⁵⁰. Отношения Христа и Иуды на картине Ге не столь однозначны как в библейском сюжете. Художник изображает их противостояние как борьбу двух концепций, двух идейных носителей разных общественных сил. Художник отступает от библейского сюжета и его работа обрывается новыми смыслами и деталями, делает образы близкими современному человеку. Следует заметить, что влияние революционно-демократических настроений уже имело место в творчестве художника, в том числе – и в образах «Тайной вечери»: образ Христа Н. Н. Ге пишет с портрета Герцена, а в образе Апостола Петра – любимого ученика Христа изображает себя самого, что скорее всего, может свидетельствовать о том, что художник стоит перед выбором: ведь Христос против насилия, но революция – это насилие.

На другой картине Н. Н. Ге «Что есть истина» изображен Пилат, встречающий Иисуса, Пилат едва заметно улыбается Христу, заранее зная, какая участь ему уготована. Иисус же смотрит на мужчину спокойно, в его образе нет ни осуждения, ни какого-либо упрека. Пилат выглядит уверенным и надменным, он не сомневается в правильности своего решения. Образ Пилата яркое на картине: его одеяния выполнены в светлых тонах, на него падает яркий теплый свет. Тем заметнее его отличие от Христа. Иисус стоит в тени, одетый в темные изношенные одежды, он хмуро смотрит на префекта. Такой выбор цветов и расположения героев на картине как бы говорит зрителю, что Пилат слишком ослеплен в своей уверенности, а потому не может рассмотреть истину, которая перед ним. И. В. Шахова отмечает, что евангельский сюжет рассматривается «как реально произошедшее событие, интерпретируется с нравственной точки зрения. Выявляется, что трагический накал в евангельских историях был созвучен событиям, происходящим в российском

¹⁵⁰ Там же, С. 38.

обществе»¹⁵¹. Образное изображение христианского предания свидетельствует о символичности и «знаковости» самого вопроса об истине для XIX века.

Образное изображение христианского предания свидетельствует о «знаковости», даже символичности самого вопроса об Истине для 19 века, что связано не только с решением социальных, но и экзистенциальных проблем, что приводит впоследствии к поиску ответа на этот вопрос в русской религиозной философии Серебряного века. «Истина в истолковании образа Христа, согласного на самопожертвование, взявшего на себя ответственность за греховность человека. Истинность такого нравственного подвига абсолютна и поэтому воспринимается интуитивно»¹⁵².

Картина «Христос в Гефсиманском саду» Н. Н. Ге также ориентирована на то, чтобы заставить людей задуматься о смысле своей жизни, совести, нравственности. На картине изображен Иисус в последние часы до распятия. Он уверен, что его страдания не будут напрасны, истинная вера проявляется через смерть и боль. На его лице мы не видим отчаянья, только задумчивость и спокойствие. Он готов пожертвовать собой, чтобы спасти все человечество и взять на себя все грехи. Н. Н. Ге выразил в своем произведении глубокий нравственный смысл, христианского вероучения. Как пишет И. В. Шахова, «художник стремится попасть в русло демократического художественного движения»¹⁵³. Позднее Ге написал серию картин о страданиях Христа, но не как сына божьего, а как человека («Христос и Никодим», «Суд Синедриона», «Голгофа», «Распятие»). В этих картинах автор пытается выразить свой протест насилию, лицемерию, самому злу и унижениям.

По Ф. С. Рогинской, картина «Христос в пустыне» И. Н. Крамского в иносказательной форме «воплощает мечту и глубокие философские раздумья

¹⁵¹ Шахова И. В. Социально-исторический контекст евангельских сюжетов в русской живописи второй половины XIX века // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2016. – № 2. – С. 343.

¹⁵² Г. К. Вагнер. В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина 19 – начало 20 в. – М.: Искусство, 1993. С. 35.

¹⁵³ Шахова И. В. Социально-исторический контекст евангельских сюжетов в русской живописи второй половины XIX века // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2016. – № 2. С. 348.

художника»¹⁵⁴. Автор считает, что в картине задета тема судеб интеллигенции. Многие современники художника были из разночинной интеллигенции, для которых были очень важны принципы гуманизма и долг перед собственным народом. Пейзаж выполнен реалистично и детально, а чтобы было все как можно точнее, художник ездил в Бахчисарай и Чуфут-Кале, потому что считал природу данных мест наиболее подходящей под пейзаж Палестины, которую он старался показать своему зрителю¹⁵⁵. Крамской говорил, что выбор героя имеет символическое, даже иероглифическое значение. «Это не Христос, это есть выражение моих личных мыслей. Какой момент? Переходный?»¹⁵⁶. Крамской сам писал: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека... Когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево... Расширяя дальше мысль ... я, по собственному опыту... могу догадываться о той страшной драме, какая и разыгрывалась во время исторических кризисов»¹⁵⁷. Крамской также отмечал в одном из своих писем, что видит этот образ политическим деятелем, который хочет бороться за социальную справедливость: «Пусть бы Христос делал чудеса, воскрешал мертвых, летал по воздуху, его бы оставили в покое; никто из власть имущих... не стал бы ни нападать, ни защищать. Но совсем другой разговор, когда находится такой чудак, который будит заснувшую совесть»¹⁵⁸. Таким образом, перед зрителем предстает образ разночинца-демократа, написанного в тот момент, когда решается его судьба и показан его выбор стать жертвой ради особой цели. Данная тема была довольно популярна в тот момент. По словам Стасова, «картина олицетворяла в облике Христа борца за освобождение человечества, с его трагической судьбой», это было новое слово в изобразительном искусстве

¹⁵⁴ Рогинская Ф. С. Товарищество Передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 68.

¹⁵⁵ «Евангельский рассказ, какова бы ни была его историческая достоверность, есть памятник действительно пережитого человечеством психологического процесса», – писал 27 декабря 1873 г.

Крамской А. Д. Чиркину (в связи со статьей А. С. Шкляревского, посвященной этой картине, в «Киевлянин» за 1873.; см.: Крамской И. Н. Письма. Т. 1, С. 219.).

¹⁵⁶ Там же. Т. 2. С. 142.

¹⁵⁷ Там же. Т. 2. С. 140-141.

¹⁵⁸ И. Н. Крамской. Письма. Т. 1. с. 220. Письмо А. Д. Чиркину от 27 дек. 1873.

XIX века в России¹⁵⁹. В творчестве Крамского часто поднимались темы о выборе жизненного пути, совести, бескорыстной помощи людям. Одна из таких тем и поднимается в работе «Христос в пустыне». Образ этот довольно осовременен. После Александра Иванова (картина «Явление Христа народу») данный образ стал довольно часто использоваться в творчестве многих художников, особенно, если автор стремился затронуть моральные и этические вопросы современности. Поэтому, чтобы сделать Иисуса по-настоящему живым, они старались показать его как можно более приземленным. Крамской решил создать свой образ Христа – итог многих лет размышлений о проблемах современного общества, о борьбе за гуманистические идеалы.

Картина И. Н. Крамского «Иродиада» (1884-1886), в основе которой лежит другой библейский сюжет, побуждает к переосмыслению нравственности мысли и поведения человека, что было особенно актуально в конце XIX века. Система традиционных ценностей разрушалась под влиянием революционно-демократических настроений. «Иродиада» Крамского стала картиной, которая заставляет задуматься о необходимости выбора, что стоит перед каждым человеком в этой «разорванности» бытия своего пути в жизни, подталкивает переосмыслить основные философские вопросы: «С кем ты? Каковы твои идеалы? В чем смысл твоей жизни?».

Творчеству В. Д. Поленова тоже свойственны религиозные искания. В. Д. Поленов тоже писал картины на библейскую тематику: «Христос и грешница» («Кто без греха?»), «На Тивериадском озере» (1888). Картина «Христос и грешница» была написана на основе этюдов, которые Поленов писал, когда бывал на ближнем востоке и в Греции. За сюжет автор взял библейскую легенду о грешнице и Христе. В легенде говорилось, что к Христу однажды привели женщину, пойманную «во грехе» (прелюбодеяние). И мужчины пришли к Иисусу, чтобы тот сказал им как лучше поступить, так как Моисей учил забивать камнями таких грешников. И Христос сказал им: «Кто из Вас без греха, первый брось в нее камень» (Иоанн, 8,7) сказанное Христом – есть не что

¹⁵⁹ И. Н. Крамской. Письма. Т. 1. с. 221. Письмо А. Д. Чиркину от 27 дек. 1873.

иное, как испытание совестью¹⁶⁰. Люди стали расходиться так и не бросив ни разу камень в женщину. Остались только Иисус и грешница. Христос отпустил женщину домой со словами, чтобы она больше не грешила, а он ее не осудит, так как никто не осудил ее. Такая попытка разрешения конфликтов и нравственных проблем с помощью христианской этики часто встречается в Библии. Отсюда вытекают такие простые библейские истины как: «всепрощение – путь к Богу», «добро всегда побеждает зло» и т. д. «Христос и его проповедь одно есть: любовь и прощение»¹⁶¹. Но в картине Поленова образ Христа не является каноничным. Основной упор автор делает на человеческие качества. Иисус – это не Бог и не Сын Божий, а мудрец, мыслитель, философ и странник. Но такой подход сделал образ более живым и реалистичным. Иисус Поленова – это простой человек, он одет в самую обычную одежду, и, уставший после долгого пути. «Христос – простой, добрый, всепрощающий человек. Его грешница – тоже простая, одетая в рубище женщина»¹⁶². На картинах Поленова Иисус теряет свои божественные очертания, перестает быть идеалом, обретает наиболее приземленные черты. В. М. Васнецов в письме к Поленову высоко отозвался о картине: «ни одна картина не вызвала в наше время таких серьезных рассуждений»¹⁶³.

Религиозная идея в пейзажной живописи «Товарищества Передвижников» содержит в себе успокоение, мотивы утешения, поиски светлого начала. Интересна символика дороги (тропы) в русском пейзаже. Дорога в христианском мировоззрении символически и поэтически сопоставляется с земным, жизненным путем человека, с раздумьем о его судьбе и выборе на этом пути. Дорога, которую он выбрал и по которой он идет, может многое рассказать о человеке, о его свободе, устремлениях, целях, желании познать непознанное, а также может рассказать об ограниченности

¹⁶⁰ Толковая Библия. Кн. 3. СПб, 1911. С. 392.

¹⁶¹ Вагнер Г. К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников, середина XIX – нач. XX в. – М.: Искусство, 1993. С. 63.

¹⁶² Там же. С. 62.

¹⁶³ Вагнер Г. К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников, середина XIX – нач. XX в. – М.: Искусство, 1993. С. 73.

человеческих возможностей и о хрупкости человеческого бытия. В русской живописи есть и то, и другое. Например, в пейзажной картине «Вечерний звон» Левитана И. И. тонкая дорожка символизирует путь, с которого начинается духовное возрождение. В картине «Владимирка» И. И. Левитана бесконечно растянулась дорога, убегая за горизонт, по этой дороге каторжан отправляли в Сибирь на каторгу. Эта дорога увидела множество горьких судеб, вызывающая горькие чувства безысходности и тоски.

Картина «Над вечным покоем» содержит религиозно-философский смысл о «нетленной красоте и величии природы и зыбкости, кратковременности человеческого бытия»¹⁶⁴. На картине «Вечерний звон» изображен древнерусский уголок, где слышно, как звонят колокола церкви, стоящей на противоположном берегу реки. Цвета окружающей природы на картине неяркие, а церковь написана светлыми и чистыми красками. Церковь как символ чистоты и добра в условиях столь сложной и трудной жизни.

Подводя итог сказанному о религиозно-философских исканиях «Передвижников» отметим, что живопись на библейские сюжеты, выполненная художниками-передвижниками по академическим программам уже не имела традиционной христианской символики: сюжеты христианского вероучения получают новую интерпретацию XIX века. Все эмоции и действия образов в картинах очень реальные, обыденность и естественность являются их главными особенностями.

В жанровой живописи Передвижников имеется большое количество произведений, в духе антиклерикальных настроений, свидетельствующих об отсутствии религиозно-культурного воспитания как у простого народа, так и у служителей Церкви («Протодиакон» И. Е. Репина, «Сельский крестный ход на Пасхе» В. Г. Перова и др.), говорящих как тексты культуры о социокультурных проблемах России. Например, в портрете «Протодиакон» И. Репин создал образ яркого типажа духовенства – наглого, жадного и грубого как представителя православной церкви XIX века с помощью внешнего описания:

¹⁶⁴ Ф. С. Рогинская. Товарищество Передвижных художественных выставок. – М.: Искусство. – 1989. С 313.

поднятые брови, жадные бесчувственные глаза, покрасневший нос, в левой же руке он держит украшенный камнями огромный посох. В картине «Сельский крестный ход на Пасхе» В. Г. Перова, написанной во времена социальных реформ, преобразований и отмены крепостного права, крестный ход показан на фоне убогой Пасхи. Детализированное и содержательное объяснение такому изображению сюжета картины находим в статье Игоря Ерохова «Сельский крестный ход на Пасхе» – это ироническая оценка пасхального праздника¹⁶⁵: дьячок пьян, а образ иконы – неприглядный. В. Перов изобразил в картине, что в ситуации самого великого христианского праздника порок и грех особенно явны. Что означало упадок нравов. По мнению М. В. Москалюк, внимание к таким сюжетам и документально-иллюстративным пособиям проснулось в обществе по той причине, что в России в конце XIX века начался «переход от духовной религиозности к обрядоверию»¹⁶⁶. Происходит утрата сакрального смысла в культурно-обрядовой составляющей части церковной службы.

И. Е. Репин создал много произведений о народниках 70-х, которые готовы умереть за свои идеи и верят в близость революции. В XIX веке народники противостояли властям и подвергались репрессиям. На фоне этих реальных событий И. Репин создал живопись «революционной» серии, из которой самыми представительными работами являются «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди». Ф. С. Рогинская пишет об этой серии: «Произведения этой серии отличаются особой экспрессией, драматизмом, резкими контрастами и противопоставлениями»¹⁶⁷. В картине «Не ждали» изображено событие, знакомое демократическим кругам зрителей: возвращение революционера из далёкой ссылки в семью. Герой имеет изможденное лицо, ходит в отрепьях, но у него твёрдая сила воли. Портреты поэтов Т. Шевченко и Н. Некрасова на стене – свидетельство сочувствия автора картины

¹⁶⁵ Ерохов И. В. Перов. «Сельский крестный ход на Пасху»: что на самом деле изображено на картине? [Электронный ресурс] – режим доступа: <https://story.d3.ru/perov-selskii-krestnyi-khod-na-paskhu-cto-na-samom-dele-izobrazheno-na-kartine-847110/?sorting=rating> (дата обращения – 02 ноября 2017 года).

¹⁶⁶ Москалюк М. В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозные аспекты: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.04. – М., 2006. С. 19.

¹⁶⁷ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. М.: Искусство. – 1989. С. 229.

демократическому движению. Почти каждый русский человек знает эту картину, в трактовке образа героя «Не ждали» как бы отразилась судьба народничества. «Чем ожесточеннее становилась судьба народничества, тем яснее обнаруживался кризис народнического движения»¹⁶⁸. В. В. Стасов высоко оценил эти три произведения, описывающие нравственные качества революционеров: «Это история, это реальная жизнь, это сегодняшнее настоящее искусство»¹⁶⁹. «Здесь выражены трагические типы и сцены нынешней жизни, как еще никто у нас их не выражал»¹⁷⁰.

Под влиянием демократических настроений в обществе художники-передвижники создали много произведений о нравственных качествах революционеров, и их судьбах. Художники стремились в картинах трактовать евангельские события как реально-исторические для того, чтобы идея картин приобретала более широкое и современное звучание в нравственно-духовном отношении. Введение новых для живописи сюжетов с религиозным уклоном, говорит о постановке в XIX веке мировоззренческих проблем в искусстве. Образ Христа обращен к русской интеллигенции, стоящей перед выбором: идти путем политического деятеля и борца за социальную справедливость или путем простого, страдающего человека – носителя идей, направленных на благо народа. Как пишет М. В. Маскалюк, одним из основных качеств русского реализма XIX века является то, что человек совершает мучительные, но осознанные шаги в поисках духовного смысла существования¹⁷¹.

Ведущей в выражении смыслов и тенденций в развитии культуры Китая в XIX веке становится «Школа Хайшан», культуры России – «Товарищество Передвижников». Под влиянием философии, религий Китая и социально-культурных изменений, связанных с влиянием европейской культуры,

¹⁶⁸ Там же. С. 229.

¹⁶⁹ 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000年, 第189页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства. – 2000. С. 189.

¹⁷⁰ Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. – М.: 1960. С. 175-176.

¹⁷¹ Маскалюк М. В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозные аспекты: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.04. – М., 2006. С. 20.

художественный текст культуры Китая XIX века обрел новую особенность, которая была выражена в творчестве «Школы Хайшан» как направленность сочетания традиции и новации. «Школа Хайшан» – самое представительное и известное направление китайской живописи XIX века, в которой выражаются реальные проблемы этого периода. В ситуации распространения революционно-демократических настроений в России XIX века художники «Товарищества Передвижников» создали много произведений на тему об этих настроениях и стремились трактовать библейские темы как реально-исторические для того, чтобы идеи картин приобретали более широкое и современное звучание. В художественных текстах «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» ощутим культурный контекст, специфика проблем эпохи, которые переживает и оценивает сам автор, что позволяет рассматривать их творческое наследие как художественные тексты культуры XIX века.

Глава 2 Специфика изображения социальных проблем XIX века в художественных текстах «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников»

2.1 Символ как смыслопорождающая характеристика образа культуры в художественных текстах «Школы Хайшан»

Художественное произведение – это ничто иное как носитель и хранитель эстетической информации, а также образная система. Художественный текст — это «совокупность эстетических знаков»¹⁷², целью которых является воздействие на чувства воспринимающего. «Переживание, предшествующее рациональному постижению художественного текста, представляет собой непосредственное и индивидуальное восприятие образов и символов в соответствии с жизненным опытом интерпретатора, включение их в собственное «смысловое поле», понимание и интерпретация переживаемого «текста-образа» путем перевода его из застывшего и объективированного продукта в духовную активность, из которой он и произошел»¹⁷³. Можно сказать, что текст выполняет свою культуротворческую функцию через художественный образ. «Художественный образ» как категория остается никой константой, категориальной рамкой, дающей возможность анализировать художественное творчество, художественную культуру и процессы, происходящие в креативной культуре»¹⁷⁴. Понятие художественного образа выступает своеобразным представителем для онтологической картины мира, ведь культура – это, прежде всего, «порождающий образ», из которого возникают все другие образы природы, общества и человека. Как пишет Н. Л. Малинина, «художественный образ как целостная модель жизни порождается социальной реальностью»¹⁷⁵.

¹⁷² Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. – М., 1956. С. 58.

¹⁷³ Фазылзянова Г. И. Специфика культурологической интерпретации художественного текста // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – №2. С. 30.

¹⁷⁴ Малинина Н. Л. Творчество В. Кандинского-разрыв между свободой и аффирмативностью // Общество, философия, история, культура. – 2018. – №1. С. 25.

¹⁷⁵ Там же. С. 26.

«Образы вещей (созерцания), поскольку они служат средством представления через понятия, – суть символы, а познание через них называется символическим или образным (*speciosa*)¹⁷⁶. Произведения живописи «Школы Хайшан» как художественные тексты культуры содержат информацию о социальных проблемах Китая XIX века, которые выражены в образах-символах. По определению М. М. Бахтина, образы-символы – это образы, которые в виде символов входят текст культуры. «Художественный образ, основанный на символах и символическом осмыслении картины мира, способен «достучаться» до самых глубин внутреннего «Я». Символы, на основе которых создают те или иные художественные образы – это своеобразные «скважины», через которые духовная энергия словно «переливается» от создателя такого образа к его созерцателю»¹⁷⁷.

По мнению П. Рикёра, символ имеет двойную интернациональность¹⁷⁸, и содержит большое количество потенциального значения, которое мы не можем ясно понять, полагаясь на разум. С помощью символа мы касаемся того, что не дано непосредственно нашему сознанию. Образы-символы – это образы, физически не связанные с объектами, которые они обозначают. Их значения устанавливаются преимущественно по условному согласию. В связи с этим они приобретают статус условного обозначения и всеобщего правила. Образы-символы – это что-то конкретное (предмет, образ), то, что имеет свой личный смысл и, вместе с тем, отражает нечто общее (понятие, идею, гипотезу, концепцию).

В связи с большим значением для художественных текстов культуры, образов и символов, важно обратиться к работе искусствоведа, философа и культуролога Э. Панофски¹⁷⁹. Э. Панофски исходит из представления о символе как общей философско-культурологической категории, включающей в себя

¹⁷⁶ Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 6. – М.: Мысль, 1966. С. 428.

¹⁷⁷ Крыкбаева Сара Мукашевна. Роль символа в художественном образе изобразительном искусстве // Постулат. – 2017. – №5. С. 5.

¹⁷⁸ 里克尔: 恶的象征, 公车译. 上海: 上海人民出版社, 2005, 第 15-16 页.

П. Рикер. Символика зла (перевод Гун Чжэ). – Шанхай, 2005. С. 15-16.

¹⁷⁹ Панофски Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса. – СПб., 1999.

образ, знак, изображение, а также – явления и формы культуры. Предмет обосновывается Э. Панофски как наука, об образных, рациональных и символических смыслах художественного текста. Иконологическая методология предполагающая, по мнению Панофски, три стадии проникновения в содержание художественного произведения, позволяет на первой стадии постичь эмоциональный мир художественного текста культуры, это формальный, внешний анализ образного мира произведения и интерпретация поверхностного знакомства с произведением искусства; на второй – выяснить значения образов и символов, сюжета произведения, что предполагает знание литературных источников, библейских легенд, античных мифов и т. д.¹⁸⁰. На третьей стадии иконологическая интерпретация позволяет проникнуть в глубинную сущность произведения, созданного в определенную эпоху культуры. Согласно исследованиям Э. Панофски, великие произведения общезначимы, они всегда созвучны своему времени, осмысление художественной символики в произведениях рассматривается как «символы времени». Итогом предложенной интерпретации художественного произведения Э. Панофски стал «выход» за границы искусствоведческо-эстетического анализа. Применим этот методологический подход и к анализу художественного текста культуры Китая XIX века. К примеру, образ Чжун Куя, который закрывает лицо веером, а вокруг него стоят призраки на картине «Чжун Куй»(1883) Чжао Чжицяня. Данный образ является очень ярким и подчеркивает смысл строк, написанных на картине: «чиновники не стоят и полцены» – это символ некомпетентности, постоянного бездействия чиновников XIX века.

В произведениях живописи «Школы Хайшан» с помощью традиционных образов-символов интерпретируются социальные проблемы о правительстве и чиновниках: Бог Чжун Куя с злым взглядом в картине Чжао Чжицяня «Чжун Куй» (1864) может рассматриваться как символ самодержавия, безжалостность правительства и чиновников; образы Чжун Куя и ребенка со

¹⁸⁰ Шумихина Л. А. Метафизика символов русской культуры. – Екатеринбург, 2009. С. 14.

сломанным фонарем в картине «Большой урожай» («无谷风灯») Жэнь Боняня – символ лицемерия и коррупции правительства и чиновников. По мнению китайского исследователя Лю Цзяньпина, новый образ «добрый бог Чжун Куя с тяжелым злым взглядом» на картине Чжао Чжицяня символизирует «самодержавие, тёмную политику власти и совершенную бесполезность чиновничества для народа»¹⁸¹. В китайской народной легенде Чжун Куй является «богом, который может прогонять бесов, заклинать злых духов»¹⁸². В Древнем Китае картины с изображением Чжун Куя часто вешали в комнатах для того, чтобы он ограждал от нечистой силы и избавлял от бед. Как отмечено в исследовании Ян На, портретная живопись «Чжун Куй» в традиционном китайском творчестве имеет долгую историю, она включена в коллекции портретов династии Тан. На картинах «Чжун Куй», в основном, изображен бессмертный Чжун Куй, убивающий призраков в китайской фольклоре. «После долгих исторических изменений изменилось и его символическое значение»¹⁸³. В творчестве «Школы Хайшан» образы Чжун Куя имеют богатое и многочисленное символическое значение. Например, картина, уже упомянутая картина «Чжун Куй» (1864) Чжао Чжицяня, была эксцентричной и выражала тёмную политику власти, безжалостность правительства и чиновников. Эта работа была написана после двух опиумных войн, когда китайский народ оказался в нищете, правительство династии Цин скомпрометировало агрессоров, уступило территорию и выплатило деньги, продало китайский суверенитет и подавило народное недовольство. Таким образом, если ранее Чжун Куй являлся эстетическим идеалом, то в XIX веке он становится концентрированным выражением основных социальных проблем и социальных противоречий Китая, «превращая настоящую жизнь в символические

¹⁸¹ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年, 第7页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзинь, 2002. С. 7.

¹⁸² 蒋乃涵: 钟馗故事的文本演变及其文化内涵 (博士论文), 天津: 南开大学, 2014. 第28页.

Цзян Найхан. «Изменения образа Чжун Куй и его культурного значения»: монография. дис. ... доктора. – Тяньцзинь: Нанкайский университет, 2014. С. 28.

¹⁸³ 杨娜: 任伯年钟馗人物画研究 (硕士学位论文), 陕西师范大学, 2017年5月, 第5页.

Ян На. Исследование о портретах Чжун Куй Жэнь Боняня: магистерская диссертация. – Шансинский педагогический университет, 2017. С. 5.

образы»¹⁸⁴, иной Чжун Куй у разных авторов является выражением отношения художников к существующему бытию. Например, в картине «Большой урожай» («无谷风灯») Жэнь Боняня изображены Чжун Куй и ребенок со сломанным фонарем, который задул ветер. Эта работа высмеивает видимость благополучия, которую создает правительство (династия Цин), «хвастаясь богатым урожаем в период глубокой нищеты и голода в стране»¹⁸⁵. Картина выразила именно это противоречие: правительство было некомпетентным, чиновники стремились лишь к собственному обогащению, забывая о своем долге, а жизнь простого народа продолжала становиться все хуже. Как пишет китайский исследователь Янь Шишэн, «коррупция в чиновничестве – это непримиримая болезнь феодального общества в Китае, которая стала более заметной в конце династии Цин. Взятничество, хвастовство – это очень распространенные явления в чиновничестве»¹⁸⁶.

М. М. Бахтин писал: «Образы утверждения человека в мире» в виде символов входят в текст культуры. Эти образы разные в науке искусстве, философии и других формах культуры, так как у них разная смысловая нагрузка¹⁸⁷. Любое искусство символично, однако, живопись по принципам синтеза материальной формы и эмоционального содержания представляет собой один из самых сложных видов художественного творчества в системе изобразительных искусств. Визуальная образность искусства живописи конструируется на основе символов. Художественный текст культуры – «это

¹⁸⁴ 108. 比德蔓著(德), 刘玉红等译: 世界文化象征词典, 漓江出版社, 2001年, 第26页.

Бидерман (Германия), Лю Юйхун (переводчик). Словарь символов мировой культуры – Издательство: Лицзян, 2001. С. 26.

¹⁸⁵ 龚产兴: 任伯年的“雪中送炭图”, 故宫博物院院刊, 1981年04期, 第17页.

Гонг Чансин. Анализ картины «Прислать угля в зимнюю стужу» Жэнь Боняня // Журнал дворца Гугун. – 1981. – №4. С. 17.

¹⁸⁶ 杨实生: 清流与晚清政治变革(博士学位论文), 湖南大学, 2011, 第38页.

Ян Шишэн. “Чистое течение” и политические реформы в поздней династии Цин.: монография. дис. ... доктора. – Хунанский университет, 2011. С. 38.

¹⁸⁷ Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. С. 241.

нелинейная последовательность символов, образующая целостные высказывания субъекта о культуре»¹⁸⁸.

При анализе проблем культуры посредством ее художественного текста имеет немаловажный смысл сочинение Э. Кассирера «Философия символических форм»¹⁸⁹, в котором автор одним из первых осознал еще в начале XX века значимость символического мировосприятия человека. Семиотический смысл и ценность методологии Э. Кассирера состоит в обосновании идеи, что мир постигается посредством «ценности человеческого духа», то есть не только при помощи разума и логики, но и чувствами, представлениями со всеми его мотивациями и функциями. По Кассиреру, именно «целостность духа» дает нам представление о мире реальном и создает культуру. «Идеальную связь в этой системе различных форм проявления «целостности человеческого духа» (мифология, религия, искусство, наука и т.д.) осуществляет, по мнению Кассирера, символ»¹⁹⁰. Как пишет Л. А. Шумихина, «первый из принципов символической методологии исследования культуры – создание целостного образа мира посредством различных форм культуры»¹⁹¹. «Символ – это выражение синтеза в многообразном как единство смысла и чувственности, и в этом качестве символ является необходимым атрибутом сознания человека»¹⁹².

В интерпретации художественного изображения социальных проблем бедности и страдания, обнищания низших слоёв, художники «Школы Хайшан» используют образы-символы: возвышенный мальчик в картине «Прислать угля в зимнюю стужу» Жэнь Боняня. Картина, созданная в 1883 году, рассказывает о маленьком ребенке, одетого в теплую тяжелую одежду, который стоит у забора и пытается согреться, укрывшись от ветра, прижимая руки к лицу и

¹⁸⁸ Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели): диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2017. С. 27.

¹⁸⁹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания – СПб., 2002.

¹⁹⁰ Шумихина Л. А. Метафизика символов русской культуры. – Екатеринбург, 2009. С. 7.

¹⁹¹ Там же. С. 9.

¹⁹² Шумихина Л. А. Символическая методология исследования культуры: подходы и принципы // Актуальные проблемы современной культурологии. – Екатеринбург, 2008. С. 16.

стараясь согреть замерзший нос¹⁹³. Погода снежная, суровая, нагоняющая тоску и тревогу. Образ возвышенного ребенка – символ китайского народа низких слоёв контрастирует с непогодой и неуправляемой грозной стихией, которая символизирует плохую социальную среду. Эта картина является не столько отражением чувств и переживаний автора, сколько означает трагическую ситуацию китайской культуры в 1970-х и 1980-х годах. Жэнь Бонянь специально выбрал эти образы для серии картин «Прислать угля в зимнюю стужу», что позволило ему показать социальную проблему как бедность и страдания народа.

Подобным же образом, изображены социальные проблемы в образах-символах «Школы Хайшан» буржуазной эксплуатации Китая XIX века: жизнь городской буржуазии в картине Жэнь Боняня «Мужчина, играющий с птицей» «玩鸟人», большое влияние и политические и экономические привилегии иностранных бизнесменов в картине «Собрание иностранных бизнесменов» («西商集议») и т.д. В картине Жэнь Боняня «Мужчина, играющий с птицей» («玩鸟人») представлена богатая и непринужденная жизнь городской буржуазии¹⁹⁴, отражающая духовный стиль городской эксплуататорской буржуазии того времени, подчеркивающая материальные богатства и духовную пустоту купцов. Картина «Собрание иностранных бизнесменов» («西商集议») изображает то, что во второй половине XIX века иностранные бизнесмены в Шанхае имели большое влияние, политические и экономические привилегии¹⁹⁵, а их должности и статус зачастую были довольно высокими, и она свидетельствует угнетение и эксплуатацию экономики Китая иностранным капитализмом.

¹⁹³ 龚产兴: 任伯年的“雪中送炭图”, 故宫博物院院刊, 1981年04期, 第16-17页.

Гонг Чансин. Анализ картины «Прислать угля в зимнюю стужу» Жэнь Боняня // Журнал дворца Гугун. – 1981. – №4. С. 16-17.

¹⁹⁴ 张晓聪: 任伯年的人物探究, 河北大学(硕士学位论文), 2015年6月, 第8页.

Чжан Сяоун. Исследование портретов Жэнь Боняня : магистерская диссертация. – Хэбэйский университет, 2015. С. 8.

¹⁹⁵ 万力青: 并非衰落的百年 – 19世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008年, 第235页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Издательство: Гуансинский педагогический университет. – 2008. С. 235.

На картине «Разрушенное логово дракона» («龙穴已破») изображено строительство железной дороги на горе Цзюлуншан неподалеку от Юндинмэнь в Пекине¹⁹⁶: три огромных змея вылетели из горной пещеры, и рабочие, увидев мифических существ в ужасе разбегаются. Сюжет картины основан на том, что китайцы не понимают западные современные технологии, вызывающие у них панику, с другой стороны, можно удостовериться, что иностранные агрессоры захватили землю в Китае и построили железную дорогу, чтобы разделить свои сферы влияния. В образе змей картина символизирует рост влияния иностранной буржуазии и буржуазной эксплуатации в Китае.

Символ имеет высокую «конденсационную» способность, так как может сохранить большое количество культурной информации в сжатом виде. Как пишет Н. З. Коковина, Вяч. Иванов упоминал, что символ содержит много истинных и фундаментальных существ, которые были забыты человечеством, и он является хранителем человеческой и культурной памяти¹⁹⁷. В понимании Флоренского, «символы – это отверстия, пробитые в нашей субъективности, связывающие нас с целокупной реальностью. Реальность действительна, а не иллюзорна, но она вязка, и потому требует с нашей стороны усилий, чтобы с ней были налажены новые связи, чтобы в ней были прорыты новые протоки – символы»¹⁹⁸. Несмотря на то, что П. А. Флоренский – русский религиозный философ и сказанное им касается, в первую очередь, древнерусской иконы и иконописания, такая оценка роли символа в культуре универсальна и может быть применена в качестве важнейшей установки и в интерпретации китайской живописи. Например, в произведениях живописи «Школы Хайшан» изображалась проблема непрерывных войн и связанных с ними вопросов с помощью традиционных символов: бутовые камни – символ периода хаоса и непрерывных войн. Например, картина У Чаншо «Бутовые камни и сосны» («

¹⁹⁶ 李营菊: «点石斋画报»对晚清社会的图像叙事研究(硕士学位论文), 西南大学, 2016年4月, 第47页.

Ли Инцзю. «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» и исследование об обществе династии позднего Цин : магистерская диссертация. – Юго-Западный университет, 2016. С. 47.

¹⁹⁷ Коковина. Н. З. Категория памяти в русской литературе 19 века. – Курск: изд. Курского университета, 2003. С. 69.

¹⁹⁸ Флоренский П. А. У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики) // Соч.: В 2 Т. – М., 1990. С. 344.

乱石松树图») была написана во время японо-китайской войны. Образы бутовых камней и сосен символизируют этот период хаоса – непрерывные войны и крепость духа китайского народа. 1894 году – японо-китайская война¹⁹⁹. Столкнувшись с японской империалистической агрессией, правительство Цин совершенно не хотело и не могло сопротивляться, и Китай проиграл войну. Художник У Чаншо участвовал в этой войне, и был ранен. Эта работа является отражением военных лет и подлинным изображением империалистической агрессии опустошенного Китая.

В интерпретации социальных проблем иностранной агрессии в Китае, слабости и некомпетентности китайского правительства, лояльно относившегося к иностранным агрессорам, художники «Школы Хайшан» используют традиционные образы-символы, исторические образы-символы, и образы-символы.

Образы сосны, бамбука и сливы, известные как «три друга в зимнее время», являются популярной темой в китайской живописи и литературе. Эти три вида растений, посаженные в горшок или нарисованные вместе, символизировали сильные качества характера: негибаемость, упорство, трудолюбие, устремленность²⁰⁰. Картина «Три друга в зимнее время» (сосна, бамбук и слива) Чжу Сюй («岁寒三友» 朱熊) была написана в 1847 году²⁰¹ при императоре Даогуан, когда Китай только пережил опиумную войну, и правительство Цин подписало с Британией «Нанкинский договор». «Шанхай был вынужден открыть, Великобритании, Франции, США и другим странам путь к китайской экономике и создать концессии в Шанхае»²⁰², «с 1843 по 1902 год западные агрессоры и Япония открыли почти 30 концессий в Китае. В

¹⁹⁹ 戚其章: 中日战争(1), 北京: 中华书局, 1989, 第 33 页.

Ци Цичан. Китайско-японская война (1). – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1989. С. 33.

²⁰⁰ 玉山: “岁寒三友”迎新春, 中国花卉园艺 2018 年第四期, 第 62 页.

Юйшань. «Три друга в зимнее время» приветствуют китайский новый год // Журнал китайского цветоводства. – 2018. – №4. С. 62.

²⁰¹ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002 年, 第 17 页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзинь, 2002. С. 17.

²⁰² 李长莉: 晚清上海社会的变迁 – 生活与伦理的近代化, 天津: 天津人民出版社, 2002 年版, 第 17 页.

Ли Чанли. Смена Шанхайского общества в эпоху поздней Цин – модернизация жизни и этики. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство, 2002. С. 17.

истории Китая это называют «государством, которое расположилось в другом государстве»²⁰³. Агрессоры создали административные, налоговые, полицейские и судебные органы в сэтльментах, чтобы установить колониальное господство. Это серьезно подрывает суверенитет Китая. Существование концессий является «убедительным доказательством того, что правящий класс продает свой национальный суверенитет в обмен на свою политическую власть»²⁰⁴. Агрессоры создали концессии в Китае для коммерческого и миссионерского удобства, чтобы получить больше пользы в Китае. Работа «Три друга в зимнее время» стала прекрасным символом того времени, показывая, что даже в столь сложный период не стоит отчаиваться и поддаваться страху, следует выстоять и пережить этот неблагоприятный период, дождаться лучшего времени и начать все с самого начала. Здесь в единстве образа трех растений заключена идея долготерпения как возвышенного состояния духа народа, противостоящая агрессии и насилию. Таким образом художественные тексты культуры «Школы Хайшан» даже в политико-экономически униженной стране продолжали подпитывать культуру Китая ее традиционными ценностными ориентирами.

Неуклюжие, неподвижные с большими головам дети на картине Ху Сингуй («婴戏图» 胡锡珪) (1881) – символ спада государственной власти. До XIX века на картинах жанра «Дети играют» изображалась беззаботная и веселая игра детей, символизирующая невинность и непосредственность детей, показывающая основную задачу общества: стремление к счастью и благополучию, чем больше детей, тем счастливее жизнь. Во время правления императоров Юнчжэн(1678-1735) и Цяньлун (1736-1795) династии Цин дети на картинах изображались наивными, непосредственными, счастливыми. Подобные образы показывали страну в периоды мира и процветания,

²⁰³ 费成康. 中国租界史, 上海:上海社会科学出版社, 1991年版, 第10页.

Фэй Чэнкан. История китайского сэтльмента. – Шанхай, 1991. С. 10.

²⁰⁴ 郜卫博: 晚清社会文化及风俗之变迁(博士论文), 中共中央党校, 2015, 第80页.

Као Вэйбо. Изменения в социальной культуре и обычаях в поздней династии Цин : монография. дис. ... доктора. – Университет Коммунистической партии Китая, 2015. С. 80.

спокойствия и вольготной жизни. В 1840 году разразилась китайско-английская опиумная война. Это положило «начало новейшей истории Китая, начало полукOLONИАЛЬНОГО полу-феодального общества и старой демократической революции»²⁰⁵. После Опиумной войны из-за необходимости выплатить компенсацию другим странам, финансовое бремя правительства Цин было очень тяжелым, власть правительства Цин резко упала. В конце XIX века социальные беспорядки, война и экономические проблемы ослабили страну, поэтому дети на картинах стали изображаться иначе: неуклюжие, неподвижные, часто карикатурно искаженные.

Исторический образ Су Ши (поэт династии Сун) – символ китайского народа, потерявшего свою родину в картине «Су Ши пасёт овец» («苏轼牧羊») Жэнь Боняня. В картине изображается трагедия жителей города, в который вторглись иностранные войска²⁰⁶. С помощью исторического образа автор пытается выразить свою мысль: «Хотя мы живем в Шанхае, но словно находимся в чужой стране»²⁰⁷. Эта работа является реальным отражением тяжелого положения страны в 1980-х годах: государство утратило свой суверенитет, а правительство стало инструментом господства агрессора. Народ теряет свою родину. В это время империалистические страны не были удовлетворены экспортом товаров в Китай, они требовали прямого контроля над китайской территорией, что стало бы наилучшим гарантом в экспорте капитала. Таким образом, они поддерживали и контролировали правительство династии Цин и разделяли сферы влияния. Территориальная целостность и суверенитет Китая были серьезно подорваны. Северо-восток и часть Шаньдуна Китая стали подвергаться колониальному господству. В последние пять лет XIX века Китай столкнулся с беспрецедентным этническим кризисом.

²⁰⁵ Там же. С. 1

²⁰⁶ 张晓聪: 任伯年的人物探究, 河北大学 (硕士学位论文), 2015 年 6 月, 第 11 页.

Чжан Сяоцун. Исследование портретов Жэнь Боняня : магистерская диссертация. – Хэбэйский университет, 2015. С. 11.

²⁰⁷ 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史 广西师范大学出版社, 2008 年, 第 217 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Издательство: Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 217.

Традиционный образ «Чжун Куй» с синими глазами и красным носом – символ иностранного захватчика, осуждал зверства агрессора в картине Цянь Хуэйяня «Чжун Куй». После второй Опиумной войны Нидерланды, Италия, Венгрия, Австро-Венгрия и другие страны прибыли в Китай, чтобы воспользоваться всеми полномочиями неравных договоров и принять участие в разграблении Китая. Таким образом, конвенционные пошлины, право консульской юрисдикции, режим наибольшего благоприятствования – это три важных символа полуколониальной зависимости Китая, а также результаты неравных договоров, которые Британия навязала в конце войны, явно проявились в художественной интерпретации смыслов традиционных символов. В картине «Чжун Куй» Чжао Чжицяня (1870) не было ничего величественного и внушающего ужас, образ был сатирой на правительство, которое заискивало перед иностранными агрессорами.

Как пишет Л. А. Шумихина, «символ обладает универсальной значимостью, но одновременно он наделен изменчивостью в разных формах, включая смыслы чувственных представлений»²⁰⁸. Символическое значение образа Чжун Куя изменяется в разных картинах. По Кассиреру, «символическая вселенная мира культуры» существует благодаря именно сочетанию качеств универсальности и изменчивости символа²⁰⁹. Символ реализуется в своей инвариантной сущности, он пронизывает толщу культуры, символ и культурный контекст влияют друг на друга, и символ трансформирует культурный контекст и сам трансформируется под его влиянием. «Его инвариантная сущность реализуется в вариантах. Именно в тех изменениях, которым подвергается «вечный смысл» в данном культурном контексте, контекст этот ярче всего выявляет свою изменяемость»²¹⁰. Приведем пример. Популярный образ в живописи «Школы Хайшан» – кошка. Как пишет Ли Сянтао, из-за неразрывных отношений между человеком и животным, многие

²⁰⁸ Шумихина Л. А. Символическая методология исследования культуры: подходы и принципы // Актуальные проблемы современной культурологии. – Екатеринбург, 2008. С. 16.

²⁰⁹ Там же.

²¹⁰ Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. С. 241.

животные обрели символические значения и стали носителями китайской культуры. Им были даны уникальные культурные коннотации. Среди них кошка с ее специфическим значением как культурного символа, появилась в литературе, живописи, музыке и так далее²¹¹. В традиционной китайской живописи кошка приобретает положительные черты, она становится символом удачи и привлечения богатства. Начиная с конца династии Хань, в Китае распространилось поверье, что после смерти животного, которое умерло от старости, оно становится призраком (物老成精). Также считалось, что золото и серебро могут обратиться нечистой силой. Особенно в период династии Мин и Цин под влиянием социально-экономического процветания господствовало убеждение, что золото и серебро превращаются в нечисть. В романах династии Мин и Цин серебро изменяется чаще всего и наиболее распространенной другой его формой является белая мышь»²¹². И поскольку серебро и золото превращаются в белых мышей, то они становятся легкой добычей для кошек. Следовательно — кошка в дом приносит богатство, потому что ловит мышей. Поэтому в живописи «Школы Хайшан» появляется большое количество кошек, что отображает довольно сильное стремление людей того времени к богатству и процветанию.

В картине Жэнь Боняня «Три кошки и глициния китайская» («三猫紫藤图») символическое значение кошки сильно изменилось. Эта картина демонстрирует сильную национальную волю, стремление избавиться от иностранных захватчиков²¹³. Если «собака» это символ доверия и верности, то кошка зачастую олицетворяет противоположное — предательство. Образ кошки в Китае чаще всего используется не в качестве положительного, а скорее отрицательного персонажа. «Кошка — это нечто зловещее, мистическое и

²¹¹ 李湘涛: 中国的猫文化, 科技智囊, 2015 年第十期, 79-80 页.

Ли Сянтао. Китайская культура кошек // Наука и мудрость. – 2015 – №10. С. 79-80.

²¹² 王立: 明清小说中的金银变化母题与货币制度, 浙江大学学报, 2000 年 04 版.

Ван Ли. Изменения золота, серебра и денежная система в романе Династии Мин и Цин // Известия Чжэцзянского университета. – 2000. – №4.

²¹³ 214. 王彦霖: 任伯年花鸟画中的吉祥物研究 (硕士学位论文), 西南大学 2006 年 4 月, 第 16 页.

Ван Яньлинь. Исследование талисмана в картинах «Цветов и птиц» Жэнь Боняня : магистерская диссертация – Юго-Западный университет, 2006. С. 16.

необъяснимое, а значит хитрое»²¹⁴. Кошка (猫) и варвар (蛮) омофоны. В живописи «Школы Хайшан» с помощью кошек часто изображали иностранных варваров. Как известно, в произведениях «Школы Хайшан», особенно в работах Жэнь Боняня раскрываются серьезные социально-политические конфликты и этнические противоречия того времени²¹⁵. Нами уже отмечалось, что символ изменен в разных контекстах. Интересно это показать на примере картин Жэнь Боняня. Как уже было сказано ранее, в его творческом наследии осталось большое количество картин на тему «Чжун Куй», написанных по поводу социальных проблем, роль «Чжун Куя» в которых – уничтожить зло, нечистых, чертей. В те времена китайцы называли иностранцев «заморскими чертями». По популярной картине «Чжун Куй» можно понять психологию китайского народа, который стремился избавиться от иностранных захватчиков.

В интерпретации борьбы интеллигенции за решение социальных проблем и их заботы о судьбе страны и народа в Китае тоже имели место произведения живописи. «Школа Хайшан» использует более традиционные образы-символы, исторические образы-символы, реалистические образы-символы.

Традиционный образ Чжун Куя в картине «Пьяный Чжун Куй» («醉魁星图») – символизирует то, что Китай должен провести радикальные политические реформы²¹⁶. В картине автор выразил сочувствие и жалость к другу, который решил испытать себя на экзамене «Кэцзюй».

В конце 19 века в Китае появляются настроения политического характера: за отмену абсолютной монархии и отстаивание конституционной монархии. Началось активное открытие школ, изучение западной социополитики и естественных наук, движение за отмену старого системного экзамена «Кэцзюй»,

²¹⁴ 胡露凡, 杨丽新: 中俄文化中猫的象征意义对比研究, 北方文学, 2018年29期, 159页.

Ху Луфан, Ян Лисинь. Сравнительное изучение символического значения кошек в китайской и русской культурах // Журнал северной литературы. – 2018. – №29. С. 159.

²¹⁵ 张朝晖: 清末海派绘画的世俗性研究(下), 美术作品赏析, 1996年第2期, 第119-120页.

Чжан Чжаохуэй. Светские исследования о «Школе Хайшан» в эпоху позднего Цин (часть II) // Оценка произведений живописи. – 1996. – № 2. С. 119-120.

²¹⁶ 万力青: 并非衰落的百年 – 19世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008年, 第204页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Издательство: Гуансинский педагогический университет. – 2008. С. 204.

который не мог адаптироваться к тенденциям этой эпохи: «Учиться у иностранца, чтобы использовать его знания против него же» и двух политических реформ: фракция движения "Ян-У", «Сто дней реформ» в поздней династии Цин.

Исторический образа поэта Ли Хэ на картине «Сочинять стихи, сидя верхом на осле» («驴背寻诗图») Жэнь Бонянь – символ внутренней тоски и заботы интеллигенции о судьбе страны и народа, и желания борьбы за освобождение. Картина была написана в 1881 году, когда китайская политическая власть была под контролем иностранных агрессивных сил. «Печаль поэта и верность его осла» вместе передают глубинный смысл картины. В картине «Сочинять стихи, сидя верхом на осле» Жэнь Бонянь обращается к поэтическим образам Древнего Китая Ли Хэ (династии Тан), в которых отражалась печаль о власти государства в чужих руках и эксплуатации народа. Большинство стихотворений Ли Хэ говорит о печали рождения «под несчастливой звездой», стремлении к мечте и идеалам, в его стихах рассказывается о многих социальных проблемах: власть государства в чужих руках; упадок могущества государства; жестокая эксплуатация народа. Ли Хэ покинул мир в самом расцвете леи из-за продолжительной депрессии. Все эти проблемы появились и во второй половине XIX века. С помощью исторического образа поэта Ли Хэ художник Жэнь Бонянь выражает внутреннюю тоску и заботу о судьбе страны и народа, желание борьбы ради свободы.

Реалистический образ президента Америки – образца демократии на картине «Портрет “Гэлан”» («格兰脱像») – символ возрождения авторитарного правительства Китая. В картинах «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» представлены монархические демократии западных стран. На картине «Портрет “Гэлан”» («格兰脱像») изображен президент Америки как образец демократии, которого

автор использует с целью показать существование другого вида власти отличного от двухтысячелетнего авторитарного правительства Китая²¹⁷.

На картине «Горный проход и холодная луна» Ни Тянь («关山月冷» 倪田)²¹⁸ изображены несколько гусей, летающих высоко в небе, а внизу стоит старый усталый верблюд, который уже никуда не стремится и ничего не хочет. Данные образы-символы хорошо передают горе автора: потеря возможностей, бессилие, понимание, что страна уже в том положении, когда сложно что-то поменять к лучшему.

В изображении массовых восстаний против иностранных агрессоров и правительства художники «Школы Хайшан» используют более традиционные образы-символы. Образы слив, цветущих зимой и золотых рыб – символ решимости борьбы китайского народа за свои права и свободы в картине Сюй Гу «Сливы и золотые рыбки» («梅花金鱼»), картина демонстрировала желание изменить эту жизнь к лучшему, стремление к свободе. Сливы, цветущие зимой — символ борьбы, противостояния, в то время как маленькие золотые рыбки — это свобода, безмятежность и счастье.

Образ богини Нюйва – символ решимости бороться с агрессией: изменить ситуацию и спасти народ от трагедии, подобно богине Нюйве в картине Жэнь Боняня «Богиня Нюйва создает камни для починки небосвода» («女娲补天»). Образ Нюйвы считается одной из великих богинь в китайских легендах. Починкой небосвода богиня избавила мир от потопа. Образ богини Нюйвы в картине, наполнен оптимизмом, вселяющим надежду на победу агрессии и возрождения собственной культурной идентичности, собственной культуры.

Образ мужчины с твердым и спокойным взглядом, устремленный вперед – символ решимости китайского народа восстать против захватчиков и феодальных правителей на картине Жэнь Боняня «Портрет Чжоу Сянь». На

²¹⁷ 裴丹青: 从“点石斋画报”看晚清社会文化的变迁(硕士学位论文), 河南大学, 2005年, 第45页.

Пэй Данцин. Изменения в социальной культуре в поздней династии Цин : магистерская диссертация. – Хэнаньский университет. 2005. С. 45.

²¹⁸ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年, 第231页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзинь, 2002. С. 231.

другой картине «Портрет Чжоу Сянь» Жэнь Боняня изобразил мужчину в небольшой шляпе и красивой одежде, в правой руке у него посох, твердый и спокойный взгляд устремлен вперед. Он степенно идет по пустынной улице. На картине образ Чжоу Сянь, который держит посох в правой руке — это символ твердой уверенности противостоять иностранным агрессорам. Спокойное выражение лица и твердые шаги также показывают его отношение к вторжению в Китай иностранных захватчиков.

Символы – «хранители культурной памяти»²¹⁹ и выступают как отчетливый механизм коллективной памяти. Нравственные качества образов сливы, золотой рыбки, богини Нюйвы и их символические значения сохранились в памяти китайского народа как коллективная память. Символ имеет функцию культурной памяти. Культурная память, хотя и переживает изменения времени, но посредством символа может воспроизводиться вновь. Эта память приобретает новое практическое значение в различных контекстах. Например, образ «Богини Нюйвы» как Богини китайских легенд и создательницы человечества символизирует в традиционной новогодней картине смелую Богиню, сохранившую человечество, и имеет глубокое символическое значение решимости и смелости китайского народа восстать против захватчиков и феодальных правителей в картине Жэнь Боняня.

В интерпретации такой социальной проблемы как положение женщины в Китае, «Школа Хайшан» тоже использует образы-символы. Образы «Школы Хайшана» в картинах «Портрет красавицы» («仕女») Жэнь Сюн, «Портрет красивой женщины» (придворная) Жэнь Сюн («美人图»), «Куртизанка в городе Тяньань» («汤阳妓») символизируют низкий социальный статус женщин как объекта наблюдения и развлечения.

Таким образом, проанализировав творческое наследие «Школы Хайшан» как художественный текст культуры мы заметили то, что в интерпретации социальных проблем о противоречиях, бедности и страдании, обнищании

²¹⁹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. С. 243.

народа низших слоёв, буржуазной эксплуатации, непрерывных войнах и связанных с ними вопросах, иностранной агрессии в Китае, слабости и некомпетентности китайского правительства, лояльно относившегося к иностранным агрессорам, борьбе интеллигенции за решение социальных проблем, и их заботах о судьбе страны и народа, массовых восстаниях против иностранных агрессоров и правительства, о женщине, «Школа Хайшан» использует традиционные образы-символы: Чжун Куя, сосны, бамбука и сливы («три друга в зимнее время»), кошки, слив, цветущих зимой и золотых рыб, богини Нюйвы, бутовых камней и сосен, рыбака; исторические образы-символы: Су Ши, поэта Ли Хэ, Янь Цзылина; образы-символы: детей, гусей, президента Америки, Чжоу Сяня, красавиц, мужчины, играющий с птицей, иностранных бизнесменов, и т.д. Эти образы-символы в произведении живописи мы не сможем ясно понять, полагаясь только на разум. Необходимо хорошо знать историю и коннотацию культуры Китая для того, чтобы раскрывать символические значения этих образов-символов в художественных текстах культуры «Школы Хайшан».

2.2 Реалистические образы социальных проблем в художественных текстах культуры «Товарищества Передвижников»

Ю. Б. Боров замечает, что «художественный образ – «это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое»²²⁰. Художник как бы сталкивает явления друг с другом и высекает искры, освещающие жизнь новым светом. Реалистический образ, с первого взгляда, указывает только на то, что он должен показать заранее. Реалистический образ отличается от образа-символа тем, что первый просто обозначает объект, однако сам не имеет личного содержания, не несет какой-либо дополнительной смысловой информации, которую можно интерпретировать, тогда как образ-

²²⁰ Боров Ю. Б. Эстетика [Электронный ресурс]. – М.: Высшая школа, 2002. – Режим доступа: https://studopedia.ru/6_165685_hudozhestvenniy-obraz-i-ego-harakteristiki-po-yub-borevu.html.

символ обобщенно, абстрактно отражает предметы и их свойства, через свой особенный смысл дает смысловую характеристику и оценочное отношение автора к изображаемому.

Н. Л. Малинина отмечает, что «в эстетике XVIII – XIX вв. образ стал рассматриваться не как «образ божий», а как образ реальности как картина истины. <...> прекрасное в искусстве – это истина, одетая в образ, <...> искусство создает образ природы». По мнению Н. Г. Чернышевского, «предмет познания искусства – сама жизнь, в образах искусства воссоздаются существенные ее стороны, и это позволяет ему выступать рядом с наукой, объясняя закономерность жизни, наконец, искусство делает это в особой – конкретно-чувственной – то есть образной форме. Искусство есть воспроизведение действительности. В образах искусства воспроизводятся и познаются объективные закономерности жизни»²²¹.

По Н. Л. Малининой, Н. А. Добролюбов писал о таланте художника как об «инстинктивном чувстве добра и правды, что с одной стороны, выявляло специфику искусства, его отличие от науки и идеологии, а с другой – сохраняло представление об образности в искусстве как конкретно-чувственном, единичном представлении общего, рационального, идеального, истины и добра. <...> Трактовка искусства как образного познания действительности получила развитие в русской эстетике второй половины XIX – начала XX вв.»²²².

Произведения живописи «Товарищества Передвижников» как художественные тексты культуры содержат информацию, выраженную в реалистических образах. Реалистичность изображения социальных проблем России не только выявляла эти проблемы, но способствовала их разоблачению. В интерпретации деятельности правительства и чиновников художники-передвижники используют реалистические образы и исторические реалистические образы. В картине И. Е. Репина «Торжественное заседание государственного совета» изображено очередное заседание Государственного

²²¹ Малинина Н. Л. Диалектика художественного образа. – Владивосток, 1989. С. 21-22.

²²² Там же . С. 25-27.

совета в великолепной обстановке богатого и красивого зала, где заседающие – это самые влиятельные люди страны. Художник решил показать на этой картине ритуал награждения. Но учитывая то, какая была ситуация на тот момент в стране, где после отмены крепостного права начался резкий спад сельского хозяйства при довольно небольшом подъеме промышленности, а меры, предпринятые государством в аграрной сфере оказались неэффективными, голод и нищета повсюду, ритуал награждения выглядит неуместным. Некоторые из чиновников притворяются, а некоторые – «высокомерны». «Безжалостность и лицемерие царского правительства» отражены в этой работе²²³; Чиновник спокойно наслаждается обедом в картине Г. Г. Мясоедова «Земство обедает». Крестьяне терпеливо ждут своей очереди на прием за пределами правительственного учреждения, в то время как чиновники спокойно наслаждаются обедом. Автор наглядно раскрывает холодное бессердечие чиновников, бесправие крестьян и острые противоречия русской действительности. Ф. С. Рогинская писала, что в этой картине «прямо и резко показано бесправие пореформенного крестьянства, хотя и прикрытое либерально-благообразной формой. Мясоедов наглядно показывает лицемерную сущность земской реформы 1864 года. Художник сумел раскрыть в ней острые противоречия пореформенной русской действительности»²²⁴; Исторический образ Ивана Грозного в картине И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», в интерпретации искусствоведов связывается с жестокостью царского правительства XIX века. Художниками-передвижниками создается также несколько значимых исторических картин, имеющих прямое отношение к происходящим в России того времени событиям социального значения, в том числе – «Иван Грозный и сын его Иван». Первого марта в 1881 году был убит Александр II народолюбцами, последовали жестокие репрессии. Чтобы изобразить нынешнюю трагедию художник обращается к истории прошлого. В

²²³ 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000年, 第191页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. С. 191.

²²⁴ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 82-83.

1882 году Репин пишет картину на тему Ивана IV, которая могла стать отражением современных проблем общества. Как пишет Ф. С. Рогинская, «Репин умел передать ощущение преемственности современности и истории. Замысел картины «Иван Грозный и сын его Иван» возник в связи с убийством Александра II народолюбцами»²²⁵. Образ героя на картине «Сын дьячка» В. Г. Перова – представитель новоиспечённых чиновников, с помощью этого реалистического образа автор критически оценивает российское сословие чиновников. Автор изобразил образ мужчины, который стоит ещё босиком и весь оборванный, но уже начал зазнаваться и ощущать силу нового звания. Его родители без ума от счастья, что сын пошел по правильному пути и уже представляют, что его ждет новая роскошная жизнь. В. В. Стасов говорит: «нахальное и тупое выражениепряного юноши, начинающего уже зазнаваться со своим коллежским регистраторством (даром, что сам он еще босиком и весь рванный, но уже и теперь много обещает – из него выйдет потом изрядный помещик и даватель – столп порядка»²²⁶.

В интерпретации художественного изображения социальных проблем, обнищания народа, страданий и горя художники-передвижники прямо и реалистично выражают эти проблемы в реальных образных представлениях: «Нищая» И. Е. Репина, «Больной муж», «Бедный ужин», «Без кормильца» В. М. Максимова, «Крестьянский обед» К. В. Лемоха, «Торг. Сцена из крепостного быта» Н. В. Неврева, «Неутешное горе» И. Н. Крамского, «Проводы покойника» В. Г. Перова и т.д.

На картине «Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого» Н. В. Неврева прямо осуждаются грехи крепостной системы: в реалистических образах изображена сцена купли-продажи крепостных. Хотя эта работа была закончена после отмены крепостного права, она продолжала оставаться актуальной в то время, так как купля-продажа крепостных продолжалась в течение длительного времени даже после его отмены. Разоблачая варварство

²²⁵ Там же. С. 231.

²²⁶ В. В. Стасов. Избр. Соч., т. 1. М. – Л., 1937, С. 88.

крепостной системы, автор Н. В. Неврев раскрывает лицемерие, так называемого, «цивилизованного общества». Анализ этой картины Стасов завершает приговором тому общественному явлению, которое изобразил художник: «Посмотришь единую секунду на эту картину, и русская история теснится тебе в душу; долгие столетия и бесчисленные поколения, замученные, неотмщенные и поруганные, проносятся перед воображением»²²⁷. Картина «Осужденный» В. Е. Маковского воплотила «подлинную трагедию – жизненную катастрофу реалистического образа молодого крестьянина, силой исторических обстоятельств оторванного от земли и оказавшегося на скамье подсудимых»²²⁸.

На картине «Неутешное горе» И. Н. Крамского изображается тоже реальный образ убитой горем, потерявшей своих детей. Как писал В. В. Стасов: «Еще никогда и нигде этот капитальный наш художник не достигал такой глубины и правдивости чувства: эти заплаканные глаза, эта полунаклоненная голова, эта рука, прижавшая мокрый от слез платок к груди много прибавляют к трагическому впечатлению»²²⁹.

На картине «Больной муж» В. М. Максимова изображена молящаяся женщина. Она обращается к ликам на иконах и ее образ, вся ее фигура, выражают крайнее горе и отчаяние. Ее голова смиренно опущена, и она надеется спасти своего мужа от болезни. Никто не может помочь ей, у них нет денег, чтобы заплатить врачу за лечение. Муж – единственный кормилец семьи, заболел.

В реалистических образах «Товарищества Передвижников» изображена проблема буржуазной эксплуатации, тяжелого труда рабочих и детского труда «Тройка», «Приезд гувернантки в купеческий дом» В. Г. Перова, «Ремонтные работы, на железной дороге» К. А. Савицкого, «Углекопы. Смена» Н. А. Касаткина. На полотне Н. А. Касаткина – реалистические образы углекопов, которые пострадали в шахте, а также детей, дешевый труд которых было

²²⁷ В. В. Стасов. Собрание. Сочинений. 1847-1886. Т. 1, отд. 1. – СПб., 1894. С. 575.

²²⁸ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 229.

²²⁹ Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. – М.: Детгиз, 1960. С. 174.

выгодно использовать. По покрасневшим глазам углекопов и их изношенному оборудованию становится понятно, насколько тяжелы их условия труда.

В творческом наследии «Товарищества Передвижников» изображалась проблема войн и связанных с ними вопросов жизни человека. Например, «Наполеон I в России, 1812 год» – это известная серия картин В. В. Верещагина. Хотя В. В. Верещагин не был членом «Товарищества Передвижников», мы сочли возможным, тем не менее, обращаться к интерпретации его произведений, в особенности, на тему войны. В своих двадцати последовательных работах он рассказывает о войне 1812 года, о наполеоновском нашествии, о восстании русского народа и распаде французской армии²³⁰. В. В. Верещагин – художник-баталист, и многие из его работ воплощают дух гуманизма, противостоящий агрессии, войне, военным преступлениям, смерти, жестоким казням. В работе: «Нападают врасплох» (1871), изображены реалистические образы – русские солдаты, которые были атакованы без предупреждения, но выжившие солдаты продолжают сопротивление. Художником акцент делается на том, что большинство солдат на войне – русские крестьяне, которые и были крупнейшими жертвами войн. Картины Балканской серии были написаны В. В. Верещагиным после того, как он стал свидетелем русско-турецкой войны. В картинах документируется жизнь русской армии, рассказывается о реальных событиях до и после войны, раскрывается бесполезность высокопоставленных царских чиновников²³¹. В картине «Смертельно раненный» Верещагина изображен реальный образ раненого солдата, который закрывает зияющую в груди у самого сердца рану обеими руками. Эта картина выражает весь ужас надвигающейся смерти и вызывает у зрителя стремление к прекращению всех конфликтов и войн. Как писал В. В. Стасов, «картины Верещагина – это совершенно новое изучение истории <...> картины Верещагина захватывают

²³⁰ Садовень В. В. Русские художники баталисты XVIII-XIX веков. [Электронный ресурс] – М., 1955. 371 с. Режим доступа: http://artpoisk.info/article/v_v_vereschagin_iz_knigi_russkie_hudozhniki-batalisty_hviii-xix_vekov/page/18/

²³¹ 奚静之: 俄罗斯苏联美术史,天津人民美术出版社,2000年,第240页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. С. 240.

тебя всего и с непобедимой силой, потому что они правдивы. Реализм всегда правдив и понятен, а картины реальны до последней крайности»²³². Картина «Побежденные. Панихида» (1879) в реалистических образах показывает битву под Телишем, которую свидетельствовал Верещагин. Тела убитых уже видны до горизонта, повсюду запах смерти и печали.

На картине «Победители» (1878-1879) были изображены реальные образы трупов бесчисленных солдат. Это великая жертва, которую русские солдаты заплатили за победу в русско-турецкой войне. В. В. Верещагин изображает ужасы войны, картины Верещагина о войне, смерти и жестокостях правдивы и реалистичны.

Социальные проблемы, состоящие в том, что развитие капитализма в России привело к духовно-нравственным трансформациям личности, упадку аристократического класса в России, идеологическому хаосу и слепому поклонению западной культуре Передвижниками конкретно и в реалистических образах.

Образ подгулявшего мужа, полного равнодушия к одиночеству и страданиям жены в картине В. Е. Маковского «На бульваре» свидетельствует о том, что развитие капитализма привело к духовно-нравственным трансформациям русского человека. В картине показана проблема общества, когда искушение городской жизни заставляет молодых людей постепенно меняться не в лучшую сторону. Образ подгулявшего мужа, подмастерья или фабричного рабочего на картине полон равнодушия к одиночеству и страданиям жены, которая приехала с грудным ребенком в город навестить его. «Зритель чувствует, что глубокая трещина уже образовалась в их отношениях. Он понимает, что расхождение их во многом предопределено теми условиями, которые отрывают кормильца семьи от земли, ведут на заработки в город»²³³. Эта картина напоминает о проблематике романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история» в котором автор критически относится к влиянию

²³² Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. – Т. 2. Живопись. Скульптура. Музыка. – М.: Искусство, 1952. С. 107.

²³³ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 192.

капиталистических ценностей на изменение образа жизни России, на культуру аристократических поместий. Образы жадных старших членов семьи и обиженных, ущемленных в своих правах младшего брата и его молодой жены в картине «Семейный раздел» В. М. Максимова тоже свидетельствуют об этой проблеме.

Образ пожилой женщины-помещицы в картине «Всё в прошлом» В. М. Максимова показывает упадок аристократического класса в России. На картине изображена женщина-помещица, которая по-прежнему имеет ту же самооценку и гордость, что и в прошлом. Она стареет, как и старая, шаткая, разбитая усадьба позади нее. Образ пожилой дамы – это «уходящее» помещичьего сословия. В литературных произведениях этого периода также отражен упадок русского аристократического класса. Например, роман «Господа Головлёвы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. В романе рассказывается о процессе разращения трех поколений русских помещиков, раскрывается историческая судьба русского сословия дворянства, обусловленная существованием крепостного права. В советский период роман И. А. Гончарова «Обломов» истолковывался в том же ключе, что и роман Салтыкова-Щедрина.

В интерпретации борьбы интеллигенции за решение социальных проблем в России тоже имели место в произведениях живописи. Реалистический образ революционера-демократа в картине «Арест пропагандиста» И. Е. Репина и образ революционера, который «остаётся стойким в своих убеждениях даже перед лицом смерти»²³⁴ в картине «Отказ от исповеди» И. Е. Репина, свидетельствуют о борьбе интеллигенции за решение социальных проблем в России XIX века. Картина «Арест пропагандиста» – это момент разоблачения человека, занимающегося незаконной деятельностью: революционной пропагандой. Образ молодой мужчины на картине спокоен, его не страшит дальнейшая судьба, он не склоняет головы и не пытается сбежать. В работе выражена проблема выбора русской интеллигенции XIX века: посвятить свою жизнь народу и его счастью, не взирая на то, что, как декабристам, возможно,

²³⁴ Там же. С. 229.

придется заплатить своей жизнью, личным благополучием или не внимать этим идеям и остановиться на собственных интересах в жизни.

На картине «Узник» В. Е. Маковского тоже изображен человек, который вынужден отбывать наказание за свои революционно-демократические идеалы, его взгляды не могут быть приняты властью. Он непреклонный и целеустремленный, даже приговор к смертной казни не может поколебать его уверенность.

Художники-передвижники более прямо изображают драматические судьбы женщин в реалистических образах в картинах «Утопленница» и «Последний кабак у заставы» В. Г. Перова, «Неравный брак» В. В. Пукирева, «Пьяный муж» К. В. Лемоха, «Поденщицы на чугунолитейном заводе» и «Прачки» А. Е. Архипова, и т.д. Картина «Утопленница» заставляет задуматься над причиной произошедшего и почувствовать сострадание к трагедии этого образа женщин. Художник стремится показать всю несправедливость жизни и трагическую судьбу женщины, где женщины оказываются в таком положении, когда единственным выходом является самоубийство. Ф. С. Рогинская писала: «Трагический эпизод, связанный с исканиями модели в период работы над картиной «Утопленница», изложен в рассказе «На натуре» (заметки художника). Даже если предположить наличие в обоих рассказах художественного домысла, описанное в них настойчивое стремление к открытию типического в жизненно конкретном не вызывает сомнений»²³⁵.

Картина «Неравный брак» В. В. Пукирева – очередная драматическая судьба девушки из разорившейся семьи. В. В. Стасов высоко оценивает эту картину за выраженное в ней обличение бесправия и трагедии женщины. Он пишет: «Старый генерал, полуразрушенная мумия со звездами на груди и, вероятно, мешками золота в шкатулках, венчается с молодой девушкой, у которой глаза опухли и покраснели от слез – это проданная заботливой матушкой или тетушкой жертва. Это несчастная проданная девочка <...> сама

²³⁵ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство. 1989. С. 54

не отвертывается от противного старого жениха <...> руки у нее точно мертвые, они готовы упасть»²³⁶.

Портрет И. Н. Крамского «Неизвестная» изображает реальный образ благородной, молодой гордой женщины, которая полна независимости и внутренней силы. Однако в условиях русской действительности, трагических коллизий XIX века, она вызывает у нас ассоциации с Анной Карениной из романа Л. Н. Толстого. Эта женщина богатая, знатная, красивая, но одинокая, жаждущая любви и понимания, а потому – «неизвестная», «закрытая». Л. Н. Толстой тоже поднимает эту тему в своем романе. И не он один. Данная тема была довольно популярна в XIX веке, в особенности, в России из-за несовершенства некоторых правовых актов о супружестве. Эту тему освещают многие авторы: А. П. Чехов в «Даме с собачкой», А. И. Куприн в «Яме» и другие. Героиня Куприна княгиня Вера Николаевна очень одинокая женщина, несмотря на то, что любима, в отличие от героини романа Л. Н. Толстого Анны. Воспитанные в строгих традициях супружеской верности и преданности, они обе очень несчастны. В итоге смерть забирает и Анну, и любящего Веру Николаевну, молодого человека.

Анализируя художественные тексты культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как «модели реальности»²³⁷ нельзя не заметить то, что в Китае и России XIX века существовали такие общие социальные проблемы как: лицемерие властей, жестокость правительства и чиновников, острые противоречия в отношениях и интересах крестьян и помещиков. На примере картин «Большой урожай» («无谷风灯») Жэнь Боняня, «Чжун Куй» (1864) Чжао Чжицяня, «Иван Грозный и сын его Иван» И. Е. Репина, «Торжественное заседание государственного совета» И. Е. Репина, «Земство обедает» Г. Г. Мясоедова и т.д. в общности этих социальных проблем можно убедиться. Трагедия и бедность народа низших слоёв в картине

²³⁶ Стасов В. В. Избр. Соч., т. 1. – Москва; Ленинград : Искусство. 1937. С. 114.

²³⁷ Лотман И. М. Стати о типологии культуры // Семиосфера. – Санкт-Петербург «Искусство-СПб», 2001. С. 429.

«Голодный» («饥看天图») Жэнь Боняня, «Нищая» И. Е. Репина, «Больной муж», «Бедный ужин», «Без кормильца» В. М. Васнецова, «Крестьянский обед» К. В. Лемоха; вынужденная миграция крестьян в поисках приемлемых условий жизни из-за войны или бедности в живописи «Фу Цзя Фань Чжэ» («浮家泛宅») и «Смерть переселенца в пути» С. В. Иванова; буржуазная эксплуатация изображена в работе «Мужчина, играющий с птицей» («玩鸟人») Жэнь Боняня, «Собрание иностранных бизнесменов» («西商集议»), «Тройка» В. Г. Перова, «Углекопы. Смена» Н. А. Касаткина; трагедии войны в картинах «Поступить на службу в армию в Шаньхайгуань» («山海关从军图») Жэнь Боняня, «Бутовые камни и сосны» («乱石松树图») У Чаншо, «Наполеон I в России, 1812 год», и «Победители», «Апофеоз войны» В. В. Верещагина²³⁸ и т.д.

В XIX веке в Китае происходили крупные общественные потрясения, в результате чего и появляются новые социальные проблемы, отличающиеся от российских. В России же в это время началось распространение революционно-демократических идей, в связи со стремительным развитием капитализма и усилением эксплуатации. Внешние войны привели в России к возникновению новых социальных проблем. И хотя в отражении социальных проблем в художественных текстах культуры XIX века у российских и китайских художников было немало общего, необходимо обратить внимание на особенные социальные проблемы, отраженные в художественных текстах культуры, с учётом их своеобразия в Китае и России.

В абсолютном большинстве работ «Школы Хайшан» при рассмотрении их как моделей реальности предметом художественного осмысления является иностранная агрессия: «Чжун Куй» Цянь Хуэйяня, «Три друга в зимнее время» (сосна, бамбук и слива) Чжу Сюй («岁寒三友» 朱熊), «Переговоры о мире и подписание договора» («和议画押»), «Объясните сомнения между народом и

²³⁸ Несмотря на то, что В. В. Верещагин не был членом «Товарищества Передвижников», мы сочли возможным, тем не менее, обращаться к интерпретации его произведений, в особенности, на тему войны.

церковью» («民教释疑»)²³⁹ У Юйжуна и т.д. Иностранные захватчики манипулируют китайской экономикой и политикой посредством войн и неравных договоров, расширяя свою сферу влияния в Китае путем строительства железных дорог, церквей и создания концессий. Народ терял свою родину. Слабость и некомпетентность китайского правительства, относившегося к иностранным агрессорам как к компромиссу для того, чтобы сохранить свое господство, было отличительной чертой, отличающей Китай от России того времени. Большинство картин «Школы Хайшан» выражают основные настроения людей того времени – беспомощность и гнев. Эти настроения изображены в картине Жэнь Боняня «Су Ши пасёт овец» (Су Ши – поэт династии Сун) («苏轼牧羊»). XIX век был очень печальным веком в китайской истории, а колониализм был его отличительной чертой в сравнении с Россией.

Борьба интеллигенции за решение социальных проблем является важной темой и в творческом наследии «Товарищества Передвижников». В произведениях «Товарищества передвижников» часто демонстрируется революционный дух того времени. В XIX веке русские народники противостояли царскому режиму в разных формах, не исключая террористические действия, за что подвергались преследованиям властей. На фоне этих событий И. Е. Репин пишет свою «революционную» серию картин: «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Не ожидали». И. Е. Репин был в то время подвержен революционно-демократическим настроениям. Поэтому не удивительно, что авторская интерпретирующая модель совпадает с оценочными суждениями советского периода: «В. В. Стасова привлекли картины Репина, отличавшиеся глубоким содержанием, пронизанные духом протеста против варварских порядков пореформенной эпохи и утверждением

²³⁹ 吴友如: 吴友如画宝 (下册), 北京, 1983 年, 第 117 页.

У Юйжун. Альбом картин У Юйжуна (третья часть). – Пекин, 1983. С. 117.

красоты, силы, ума революционного подвига»²⁴⁰. Проблема демократического движения тоже была близка Н. А. Ярошенко: «Студент», «Курсистка» и др.

Идеологический хаос из-за заимствования революционных идей западной культуры – важная социальная проблема России XIX века. «Портрет Ф. М. Достоевского» был написан В. Г. Перовым в 1872 году, когда Достоевский писал роман «Бесы». Взгляд писателя – тревожный и нервный, чем автор показал, что Достоевский очень остро переживает существующие проблемы общества. По мнению Достоевского, идеологический хаос и социальные потрясения, возникшие в России в 1860-е и 1870-е годы, коренятся в либерализме и нигилизме, что было присуще западу 40-х годов и безразлично России. Но влияние западных революционных настроений на культуру России продолжалось, настраивая на насильственный переворот власти. Достоевский воплощает свои социально-политические идеи против революции в романе «Бесы». В письме от 9 октября 1870 года Майкову, он пишет о теме этого романа: «Дорогой друг, ты должен заметить, что те, кто лишается своего народа и своей родословной, теряет веру, которая передается из поколения в поколение, и теряет Бога. Это тема моего романа»²⁴¹. И вот это противостояние революционным идеям в России и явил «Портрет Ф. М. Достоевского», написанный Перовым, который в этом произведении посредством тревоги в выражении лица Достоевского выразил в тексте (портрет), контекст культуры – назревающий переворот в России.

Таким образом, проанализировав творческое наследие «Товарищества Передвижников» как художественный текст культуры мы заметили то, что в интерпретации сатиры на правительство и чиновников, социальных проблем противоречий, бедности и страданий, обнищании народа низших слоёв, буржуазной эксплуатации, непрерывных войн и связанных с ними вопросов, духовно-нравственных трансформаций личности, борьбы интеллигенции за решение социальных проблем, художники-передвижники прямо и реалистично

²⁴⁰ Лебедев А. К. Стасов и русские художники. – М., 1961. С. 50.

²⁴¹ 刘文飞: 俄国文学史, 北京大学出版, 2010, 第 76 页.

Лю Вэньфей. История русской литературы. – Пекин, 2010. С. 76.

используют реалистические образы. Произведения живописи «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как модели реальности свидетельствуют об общих социальных проблемах Китая и России XIX века, таких как самодержавие, лицемерие властей, жестокость правительства и чиновников, острые противоречия в отношениях и интересах бедного народа и правительства, вынужденная миграция крестьян в поисках пригодных условий для жизни из-за войны или бедности, буржуазная эксплуатация и т. д. В творческом наследии «Школы Хайшан» акцентируется внимание на агрессии иностранных захватчиков в Китае, а во многих произведениях «Товарищества Передвижников» – на революционно-демократических настроениях в России.

2.3 Изменения интерпретаций художественных текстов «Товарищества Передвижников» и «Школы Хайшан» (XIX- XX- XXI вв.)

Произведение живописи как художественный текст культуры связывает субъекты общества с его культурой, намекает на их личностность, вводит их в широкий контекст человеческих свершений, оценивает прошлое и настоящее и, что особенно важно, свидетельствует об особенностях социальных, этических, религиозных, эстетических, экзистенциальных проблем эпохи. Художественный текст всегда сосуществует с определенным культурным контекстом, в рамках которого интерпретируется текст. Через художественный текст можно осмыслить культурный контекст, который переживает сам автор, и открыть автора. Интерпретация художественного текста — это истолкование, которое должно найти правильный язык, «помочь тексту заговорить», несмотря нередко на обратный временной интервал между автором и воспринимающим. В произведениях живописи «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как художественных текстах культуры сохраняются контексты культуры XIX века, то есть проблемы и состояния прошлого, в том числе – и реальность социальных проблем Китая и России XIX века. Консервация контекста в художественном тексте означает сохранение

культурной памяти, так как художественный текст обладает способностью сохранять прошлые состояния и создает те черты реальности, которые, по мнению создателя художественного текста, являются важными.

В концепции Н. А. Симбирцевой, интерпретация представляет собой один из универсальных способов «работать» с явлениями и текстами культуры. Она является способом, с помощью которого «поясняются и анализируются слова, вещи, события в их исторической и культурной данности. <...> Культуролог интерпретирует реальность через смыслы и ценности, важные для человека и общества»²⁴². По мнению Ю. М. Лотмана, невозможно однозначно оценить только текст или только созданную при его помощи интерпретирующую модель реальности. «Текст будет выступать как конкретная инкарнация абстрактной модели. Однако по отношению к соотносимому с ним реальному миру он сам будет выступать в качестве некоей модели, причем подобной двойной интерпретации будет поддаваться как весь текст в целом, так и каждый из него элементов и уровней»²⁴³.

Художественный текст как модель реальности интерпретирует прошлое. Художники «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» создают эту художественную модель реальности, в которой можно интерпретировать социальные проблемы Китая и России XIX века. Художники «Школы Хайшан» играли большую роль в китайской художественной культуре обозначенного периода, создавая, как уже сказано, в эстетическом поле культуры Китая художественную основу для сочетания ценных особенностей западной культуры и традиций ушедшей эпохи. «Школа Хайшан», объединяя традицию с западным заимствованием, выводит китайскую живопись на новый уровень²⁴⁴. В результате художники стали интересоваться социальными проблемами и жизнью простых людей. Как уже говорилось, Китай в это время – это

²⁴² Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели): диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2017. С. 66.

²⁴³ Лотман И. М. Стати о типологии культуры. // Семиосфера. Санкт-Петербург «Искусство-СПБ», 2001. С. 429-430.

²⁴⁴ 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008 年, 第 132 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Издательство: Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 132.

полуколониально-полуфеодальный мир, социальные противоречия которого во многом обусловлены иностранной агрессией в Китае. Это обстоятельство сильно повлияло на тематику картин «Школы Хайшан». Полотна мастеров живописи «Школы Хайшан» отныне были наполнены печалью, горем, идеями социального возмущения и борьбы. Большинство художников «Школы Хайшан» родились в семьях низших слоев, они хорошо знали жизнь простых людей и причины их страданий. Поэтому в творчестве «Школы Хайшан» есть множество работ, поднимающих социальные темы о некомпетентности, совершенной бесполезности для народа чиновничества, правительства и т.д. Реакция китайских художников на социальные проблемы в стране сравнима с реакцией русских художников «Товарищества Передвижников». Под влиянием эстетических взглядов и демократических настроений Н. Г. Чернышевского художники-передвижники стали изображать реальную жизнь с позиции революционно-демократических идей и оценок. В соответствии с такой установкой в творчестве «Товарищества Передвижников» находят выражение острые социальные проблемы. В первой половине XIX века крепостничество, хотя и изжило себя, но продолжало существовать. Царское самодержавие, коррумпированность, бедность крестьян – эти проблемы и оказываются в центре внимания «Товарищества передвижников», работы которых звучат тревожно и призывно.

Произведения живописи «Школы Хайшан» как модели реальности интерпретируют влияние философии и религии на китайскую живопись. Хотя это не имело никакого отношения к социальным проблемам, тем не менее, стоит здесь о них сказать как об уникальных интерпретирующих моделях. Например, в особенности, пейзаж жанра «Горы-воды» «Школы Хайшан», имеет очевидную специфику: «единство человека и неба», «эскапизм», что тесно связано с даосизмом, и т.д. Об этом мы уже говорили в предыдущей главе. Под влиянием философии и религиозного даосизма в творческом наследии «Школы Хайшан» есть большое количество картин на тему «желания долголетия и здоровья», «желание успешного карьерного роста», «желание

Богатства», стремление «родить сыновей одного за другим», и к «передаче из поколения в поколение» (世代绵延). Например, картины «Персики бессмертия богини Сиванму» (даосизм) Чжоу Сиан («桃实图» 周闲)²⁴⁵, «Обезьяны отдают персики» Жэнь Боняня («猿猴献桃»), «Сосна и журавли» («松鹤图») Сюй Гу символизируют долголетия и здоровья. На картине «Пожаловать титул» («封侯图») Жэнь Боняня, изображена обезьяна, которая сидит на красном кленовом дереве, где 枫 (кленовый) и 封 (пожаловать должность) — омофоны, что символизирует «награждение чином»²⁴⁶. Рассмотрим такие иероглифы как “猴” (обезьяна) и “侯”(Хоу – маркиз) и увидим, что они очень похожи по форме, в то же время, они омофоны. «Хоу» был одним из титулов Древнего Китая, являлся вторым наследственным титулом знати из пяти высших классов. Наследственность в образах китайской живописи часто передавалась через обезьяну-мать, несущую на спине своего ребенка, что говорило о передаче титула из поколения в поколение (辈辈封侯), где «спина» 背 и «поколение» 辈 омофоны, которые тоже имеют место в китайской живописи. Среди работ «Школы Хайшан» часто встречаются произведения на данные темы.

Популярные образы белой цапли, гибискуса (芙蓉), тыквы, символизируют богатство, из-за того, что иероглифы «цапля» (鹭) и «жалованье» (禄) – омофоны, гибискус (芙蓉) и богатство (富) – омофоны, «葫芦» (тыква) и «福祿» (богатство и благополучие) омофоны²⁴⁷. Например, на картине «Слава и богатство на любом пути» («一路荣华») Жэнь Боняня белая цапля пролетает над ветвью гибискуса. Многие произведения в живописи Жэнь Боняня используют гибискус как символ богатства и роскоши, например: «Пять

²⁴⁵ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年, 第32页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзинь, 2002. С. 32.

²⁴⁶ 王彦霖: 任伯年花鸟画中的吉祥物研究 (硕士学位论文), 西南大学 2006年4月, 第12页.

Ван Яньлинь. Исследование талисмана в картинах «Цветов и птиц» Жэнь Боняня : магистерская диссертация – Юго-Западный университет, 2006. С. 12.

²⁴⁷ 高雪: 中国文化的符号与象征的研究 (硕士学位论文), 山东大学, 2010年, 第25页.

Гао Сюэ. Изучение образов и символов китайской культуры : магистерская диссертация. – Шаньдунский университет, 2010. С. 25.

благополучий» («五瑞图») и «Богатство на всем пути» («一路富贵») и так далее. В работе «Богатство на всем пути» изображен гибискус, гнущийся от ветра, окруженный водным газоном, в котором плавают лепестки, а в небе летит белая цапля — картина отражает надежду на лучшее, на богатый дом и счастье. Картина «Виноград и тыква горлянка» У Чаншо («葡萄葫芦»吴昌硕)²⁴⁸ — свидетельствует о желании «нажить богатства».

Конфуцианство стремится к умеренной мирской материальной жизни в надежде на равновесие и гармонию в духовном и материальном аспектах. Под влиянием китайской философии нравственные человеческие качества и поведения тоже имеют мирское своеобразие: уважение к старшим, почтение к родителям, верность, гордость, стойкость, преданность и т.д. Например, в работе «Сливы и красавица» («梅花仕女»胡锡) с помощью образа сливы показана высокая нравственность девушки: гордая, добропорядочная, сохранившая душевную чистоту. Картина «Кампис китайский» Жэнь Бонянь («凌霄图») – символ сильной и твёрдой нравственной личности. Картина «Лю Хай обманывает золотую жабу» Ван Итин («刘海戏金蟾» 王一亭) посвящена почитанию старших, особенно родителей. Лю Хай стал бессмертным, потому что уважал свою мать, и картина показывает восхищение подобной преданности и нравственности. Уважение к старшим, почтение к родителям в китайской культуре является важным знаком человеческой нравственности. Почтение к родителям – это традиционная добродетель китайской нации.

Такого же рода интерпретирующие модели мы находим и у передвижников на тему религиозно-философских идей. В русской культуре в совершенствовании духовности человека, его нравственности и стремлений огромное значение имело христианское вероучение. Православие развило в русском человеке трансцендентное мировоззрение, дало особые духовные ориентиры для понимания истины, добра, и красоты духовной. Основное

²⁴⁸刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年, 第251页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзин, 2002. С. 251.

внимание уделяется душе, а не материальном миру. Например, в картине «Голгофа» Н. Н. Ге, выражает отчаянное положение Сына Божьего, который предчувствует мучительную смерть человека, которую должен испытать. Автор пытается передать все свое возмущение несправедливой казнью Христа. Своей жертвой Христос искупал грехи рода людского и даровал человечеству шанс на спасение. Образ Иисуса Христа у Н. Н. Ге – это символ самоотречения и самопожертвования во имя спасения человечества. Но Ге этим образом также свидетельствует и о своей поддержке революционно-демократических настроений и самоотверженности революционеров. На другой картине «Распятие» (1892) Н. Н. Ге показаны полное отчаяние и безысходность последних минут жизни Христа, которые, ко всему прочему, невыносимо мучительны. Картина воплощает идею спасения и усовершенствования общества через образ самоотверженности и высокой нравственности Христа.

В нашем исследовании особый интерес представляет проблема интерпретации художественного текста, то есть верная интерпретация воспринимающим идеи автора – создателя художественного произведения (в нашем случае – произведения живописи).

По мнению М. М. Бахтина, «художественное произведение потенциально неисчерпаемо, оно всегда опосредовано двумя контекстами: один принадлежит «целому» культуры (национальной, общечеловеческой), другой представляет духовную целостность творца, его мировидение, представление о смысле жизни»²⁴⁹.

Основатель феноменологии Эд. Гуссерль отмечал, что в процессе понимания текста, интерпретатор может воссоздать первоначальные смыслы и значения автора²⁵⁰. Но смысл художественного текста сложнее, чем его выражение в тексте²⁵¹. По замечанию Н. А. Симбирцевой, «смысл текста

²⁴⁹ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 43.

²⁵⁰ 胡塞尔: 欧洲科学的危机与超越论的现象学, 王炳文译, 商务印书馆, 2017年, 第455页.

Эд. Гуссерль. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» (перевод Ван Бинвэна). – Коммерческая пресса, 2017. С. 455.

²⁵¹ 罗伯特·索克拉夫斯基: 现象学导论, 高秉江, 张建华译, 武汉大学出版社 2009年版, 第164页.

культуры всегда глубже, чем то значение, в котором он выражен»²⁵². Получается, что основная задача воспринимающего – это не просто понять очевидный смысл художественного текста, но и суметь разобраться и проникнуть в его содержание, раскрыть глубинные значения.

Текст культуры – основное понятие герменевтики в ключе его интерпретации и понимания. Но художественные тексты часто принадлежат другой эпохе, отличающейся от эпохи интерпретатора. Поэтому первоочередной задачей интерпретатора текстов является не понимание древних текстов в соответствии с нынешними ценностями и представлениями о мире, а «переосмысление оригинальных отношений между автором и его интерпретаторами»²⁵³. Правильное понимание художественного текста – это воспроизведение и осмысление намерений автора текста. Интерпретатор должен понять смысл художественного текста, который на самом деле подразумевает следующее: во-первых, смысл художественного текста существует в самом произведении, во-вторых, смысл художественного текста существует до понимания, в-третьих, важность художественного текста меняется с течением времени, но смысл текста неизменен. Ссылаясь на мнение Г. Гадамера, Г. В. Фазылзянова пишет, что только с помощью «прошлого» можно понять «настоящее», но, в то же время, нельзя забывать, что и «прошлое» более детально можно рассмотреть через призму «настоящего»²⁵⁴. Интерпретация художественного текста — это истолкование, которое должно найти правильный язык, «помочь тексту заговорить»²⁵⁵, поэтому понимание

Robert Sokolowski, Introduction to phenomenology (перевод Гао Бингцзян и Чжан Цзяньхуа). – Издательство Уханьского Университета, 2009. С. 164.

²⁵² Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели): диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2017. С. 30.

²⁵³ 施莱尔马赫: 诠释学讲演 [A]. 洪汉鼎译. 理解与解释 – 诠释学景点文选[C], 北京: 东方出版社, 2001, 第 55-56 页.

Хун Наньдин. О Герменевтике Ф. Шлейермахера // Понимание и герменевтика – классические работы о герменевтике» (перевод Хун Хайдина). – Пекин, 2001. С. 55-56.

²⁵⁴ Фазылзянова Г. И. Понимание художественного текста как креативно-онтологический феномен : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2009. С. 20-21.

²⁵⁵ 伽达默尔: 真理与方法, 上海译文出版社, 1999 版, 第 380 页.
Х.-Г. Гадамер. Истина и метод. – Шанхай, 1999. С. 380.

художественного текста не является актом копирования смысла автора, а всегда является творческим актом.

П. Рикёр в работе «Модель текста» обращает внимание на то, что текст выходит за рамки психологических намерений его авторов²⁵⁶. Можно сказать, что после того, как художественный текст сформирован, он не зависит от контекста, в котором он был первоначально создан. Художественный текст всегда открыт для воспринимающего, и различных его интерпретаций. Поскольку художественный текст выходит за рамки авторского образа культуры, его бытие может длиться тысячи лет в поисках своих читателей. Классическое произведение в новом чтении – это новый взгляд, новые смыслы, которые продолжают появляться до бесконечности и делают текст вечным. Как писал Х. Г. Гадамер, «текст – это не готовые изделия, а полуфабрикат, это этап понимания процесса генерации»²⁵⁷. П. Рикёр настаивает на такой характеристике интерпретации: художественный текст является связующим звеном между автором и интерпретатором, и интерпретация должна рассматривать текст как центр интерпретации, то есть текстоцентризм²⁵⁸. Он считает, что художественный текст имеет особенности: вечность, простота и неопределенность. Уникальность художественного текста в том, что хотя текст сформирован в конкретной ситуации культуры, его смысл не заканчивается в это время. Подлинный художественный текст всегда имеет открытую природу.

Существующие различия между концепциями текста у Ж. Дерриды и М. Фуко отражают два пути между текстом и миром в постмодернистской интерпретации. Ж. Деррида считал, что в интерпретации художественного текста, больше не нужно обращаться к автору, его намерению, контексту и

²⁵⁶ Ricoeur, P. The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text. *New Literary History*, 5(1), 1973, С. 95.

²⁵⁷ Gadamer, H.-G., *Hermeneutik II, Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. С. 341.

²⁵⁸ 利科尔: 解释学与人文科学, 陶远华译, 河北人民出版社, 1987 版, 第 148 页.

П. Рикёр. Интерпретация и научные исследования (перевод Тао Юаньхуа). – Хэбэйское народное издательство, 1987. С. 148.

объекту, чтобы определить смысл. «Нет ничего, кроме текста»²⁵⁹ – его классический тезис.

Идея Р. Барта о «Смерти автора» пролила свет на новые проблемы художественного текста культуры. Во-первых, теория Барта ослабила авторский авторитет в понимании художественного текста и его интерпретации и позволила увидеть множественность и открытость смысла текста, и понять то, почему как только художественный текст переходит в определенный контекст, он создает новый смысл в другом контексте. Художественный текст – это также чередование различных дискурсивных систем, а не чисто персонализированный продукт одного автора, художественный текст всегда находится в состоянии незавершенного открытого диалога, что и было обосновано в теории полифонии и диалогизма Бахтина. Р. Барт пренебрегал важной позицией и функцией автора – его уникальной ролью в процессе интерпретации художественного текста. В результате автор больше не имел авторитетного статуса, но художественный текст может содержать много смыслов при этом обязательно один из них предоставлен автором. Автор предлагает замысел как один из смыслов художественного текста, который скорее всего связан с образом культуры-контекста, в координатах которой и создается художественное произведение.

Таким образом, хотя интерпретация смысла художественного текста культуры – это бесконечный процесс, который постоянно генерирует, замысел автора художественного произведения, безусловно, имеет ведущее значение, несмотря на то, что воспринимающий живет уже в ином историческом контексте, с иными представлениями, эмоциями, идеями и, воспринимая художественный текст, имеет при интерпретации историко-культурные ограничения. Каждая интерпретация – это лишь часть бесконечной интерпретации, которая никогда не может исчерпать смысл художественного

²⁵⁹ Jacques Derrida. *Of Grammatology* [M]. Trans. Gayatri C. Spivak, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997: 128.

текста. А получить единственную, объективную, правильную и окончательную интерпретацию практически невозможно.

По мнению Г. И. Фазылзяновой, сущностная характеристика художественного текста – «способность разворачивать новые смыслы в меняющемся контексте»²⁶⁰, контекст изменяется, и интерпретация произведения может претерпевать изменения. Художественный текст переходит в определенный контекст, он создает новый смысл в другом контексте. Контексты, включающие в себя историко-культурный и психологический контекст, фон автора и читателя, имеют косвенную роль в формировании интерпретации смысла художественного текста. Контекст культуры меняется, таким образом, интерпретация текста тоже изменяется.

У Эко предложил концепцию «открытого произведения». Открытое произведение относится к художественному произведению, форма которого завершена, но одновременно открыта и может рассматриваться и интерпретироваться тысячами вариантов²⁶¹. Каждая интерпретация ставит художественный текст в совершенно новую ситуацию, то есть, восприятие и понимание читателя изменяются в то время, когда социально-исторический контекст меняется. Интересным примером в этом отношении на наш взгляд, является различная интерпретация творчества «Товарищества Передвижников», в особенности, произведений, свидетельствующих о социальных проблемах России. Например, сравнивая интерпретации картин «Товарищества Передвижников» социального содержания В. В. Стасовым, участвовавшим даже в создании этого объединения, с интерпретации советского периода, например Ф. С. Рогинской, нельзя не заметить переосмысления интерпретациями. Почему же один и тот же художественный текст может быть интерпретирован по-разному? В работе «Теория интерпретации» У. Эко отмечает, что разные интерпретации продлевают жизнь художественного

²⁶⁰ Фазылзянова Г. И. Понимание художественного текста как креативно-онтологический феномен : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2009. – С. 29.

²⁶¹ [意] 安伯托·艾柯著, 刘儒庭译: 开放的作品, 新星出版社, 2010年版, 第4页.

У. Эко. Открытое произведение (перевод Лю Жути) – Издательство: Синьсинь, 2010. С. 4.

текста. Но интерпретация не может быть произвольна, потому что она должна быть ориентирована на жизнеспособность произведения. «В интерпретации нет единственно верного объяснения, но есть истолкование, которое должно соответствовать самому тексту»²⁶².

Добавим к сказанному У. Эко, что очень важен контекст в условиях которого интерпретируется текст. Приведем пример различных интерпретаций из творческого наследия И. Е. Репина. «Бурлаки на Волге» в 1930-е годы, когда усилились национальные патриотические настроения, эта картина стала восприниматься как понимание национального духа, «гимна внутренней красоты русского народа»²⁶³. Такая интерпретация картины не имела никакого отношения к социальным проблемам. Позднее картина трактовалась уже как произведение о социальных противоречиях, угнетении народа, темном правлении правительства. Как пишет И. Н. Пружан – автор публикации советского периода, «Репин поднял наболевший вопрос об угнетении народных масс <...>. Художник вызывает у зрителя чувство возмущения, негодования и одновременно веру в громадную силу и стойкость русского народа»²⁶⁴. В китайском учебнике для начальной школы появился анализ этой работы, где учтены оба варианта интерпретации об угнетении народа, темном правительственном правлении, и об отражении сильных духовных качеств русского народа. Очевидно, что автор учебника учёл оба варианта интерпретаций, имевшие место в разные периоды истории культуры России. Репин сам замечал, «должен сознаться откровенно, что меня несколько не занимал вопрос быта и социального строя, договоров бурлаков с хозяевами»²⁶⁵. В. В. Стасов же отмечал, что «не для того, чтобы разжалобить и вырвать гражданские вздохи, писал свою картину г. Репин: его поразили виденные типы и характеры. <...>. В этой ватаге бурлаков сошлись самые разнородные

²⁶² Там же. С. 4-6.

²⁶³ Воробьева. А. М. Динамика исследовательских оценок картины «Бурлаки на Волге» в условиях идеологической самоцензуры // Известия: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Россия. – 2015. С. 162.

²⁶⁴ Пружан И. Н. Бурлаки на Волге. Картина И. Е. Репина. – Л. : Гос. Русский музей, 1950. С. 12.

²⁶⁵ Репин И. Е. Далекое и близкое (Автобиография) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/personal/repin01.htm>.

типы»²⁶⁶. А в настоящее время человек, оценивающий эту картину, понимает истинную духовную силу русского народа.

О картине В. Г. Перова «Проводы покойника» в разных периодах тоже существуют разные интерпретации. В XIX веке картину рассматривали как изображение «безотрадной смерти»²⁶⁷. В. В. Стасов пишет: «Глубина чувства, щемящая нота – одинаковы. <...> они все скомкались в одну группу, и живые, и мертвый, им так тесно на нижнем конце гроба. <...> холод, пустыри, засыпанная снегом глушь, забвение и навеки безвестность, словно которая-то из миллионов птичек замерзла на дороге, и никто о ней не знает и не будет никогда знать, никому ни жизнь, ни смерть ее не были интересны – вот содержание этой картины». А в советский период интерпретация картины сосредоточивается на социальной проблематике: «драматических ситуациях бесправной, подневольной жизни»²⁶⁸ русской обычной крестьянской семьи. По мнению Ф. С. Рогинской, картина по своему сюжету близка поэме Некрасова «Мороз, красный нос», поэт и художник изображают русскую драматическую деревенскую жизнь после крестьянской реформы. Под влиянием тенденциозной интерпретации советского периода китайский исследователь Си Цзинчжи тоже пишет, что впервые в русской живописи художник изобразил тяжелую горькую жизнь русского крестьянства и выразил столь глубокое сочувствие²⁶⁹. По нашему мнению, изображенная драматическая ситуация потери близкого человека касается не только крестьянской семьи XIX века, но во все времена любой семьи и любого человека. Картина В. Г. Перова – это воспроизведение проблемы, прежде всего, экзистенциальной, и В. В. Стасов именно в таком ключе характеризовал это произведение.

Картина Н. А. Ярошенко «Заключенный» в разные периоды тоже имела разные интерпретации. В XIX веке В. В. Стасов писал: «не имеет претензии ни

²⁶⁶ Стасов В. В. Избранные сочинения : в 3 т. – Т. 1. Живопись. Скульптура. Музыка [Электронный ресурс]. – М. : Искусство, 1952. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1873_kartina_repina.shtml.

²⁶⁷ Стасов В. В. Изобразительные статьи о русской живописи. – М. 1960. С. 67.

²⁶⁸ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 54.

²⁶⁹ 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000年, 第171页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. С. 171.

на какую героичность и величие, вся ее забота – быть как можно меньше похожей на театральную тираду или на оперную арию. Когда глядишь на эту картину, забываешь всевозможные «высокие стили». Серость, сырость, грусть, смертельное одиночество за тяжелой однотипной дверью, которая ведет в столь же однотипную и серую комнату, такую же как множество других, в них люди вынуждены проводить дни, месяцы, а иногда годы²⁷⁰. В советский период акцент в интерпретации делается на «высокой нравственности передовой интеллигенции и их трагической судьбе», на осуждении царской власти. Ф. С. Рогинская пишет: «Картина сразу же завоевала любовь и признание демократической общественности. Волновала уже сама тема – тема политических преследований передовой интеллигенции»²⁷¹, в чем, полагаем Ф. С. Рогинская была права, так как интеллигенции тогда были присущи демократические идеи.

Картина И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» также имела разные интерпретации. В XIX веке – это «громадная картина с целым народонаселением». По мнению В. В. Стасова, эта картина – «достойный товарищ «Бурлакам»: та же сила, тот же огонь, та же правда, та же глубокая национальность. <...> Этих людей двигало благочестие, глубокая вера и религиозное чувство. Вся эта масса людей,двигающаяся прямо на зрителя громадной разрастающейся процессией – это одно из лучших торжеств современного искусства»²⁷². Но в советский период появилась другая интерпретация: художник с помощью религиозных обрядов и обычаев, через народный крестный ход изображает народ различных социальных слоев и статусов в России того времени, рисует классовое расслоение в период перехода к капитализму²⁷³. В современной России можно наблюдать возвращение к авторской интерпретации и интерпретации В. В. Стасова.

²⁷⁰ Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. – М., 1960. С. 130-131.

²⁷¹ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Искусство, 1989. С. 196.

²⁷² Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. – М., 1960. С. 159-161.

²⁷³ 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000年, 第186页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. С. 186.

Поскольку В. В. Стасов был тонко чувствующим критиком, его интерпретации часто очень точно выражали замысел автора.

Итак, творческое наследие «Товарищества Передвижников» как художественные тексты культуры в разные исторические периоды имеет разные интерпретации. Как нами отмечено, в советский период интерпретации намеренно сосредоточены на социальных противоречиях, крестьянах, их бедности, классовом расслоении, угнетении народа, темном правлении правительства, трагических судьбах интеллигенции, и т. д., а в XIX веке эти же тексты художественной культуры интерпретировались, порой, прямо противоположно: национальный дух, внутренняя сила русского народа, «безотрадная смерть», глубокая вера народа и т.д. В современной ситуации, интерпретации художественных текстов культуры возвращаются, к авторской интерпретации «модели реальности» (Ю. М. Лотман), что особенно ценно.

В XXI веке появились новые интерпретации китайских традиционных тем в произведении живописи «Школы Хайшан». В китайской живописи существует особая тема: «Красавица», и в живописи «Школы Хайшан» много произведений на эту тему. Например, «Весеннее утро в женской опочивальне» Ни Тяня («闺窗春晓» 倪田), «Портрет красавицы» («仕女») Жэнь Сюнь, «Портрет красивой женщины» (придворная) Жэнь Сюнь («美人图») ²⁷⁴. По мнению китайского исследователя Сюэ Тао, портреты «Красавицы» воплощают тот же эстетический идеал женской красоты XIX века ²⁷⁵. Китайский эстетик Ли Юй отмечал, что «художественные образы женщин, изображенных художником, отражают эстетические потребности этого общества»²⁷⁶. «Печальная» красота женских образов XIX века: женщина слабая, одинокая, грустная – является главной особенностью эстетического

²⁷⁴ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзинь, 2002.

²⁷⁵ 薛涛: 论清代仕女画中的审美文化意蕴(硕士学位论文), 陕西师范大学, 2001, 第23页.

Сюэ Тао. Об эстетическом и культурном смысле в картинах красавиц династии Цинь: магистерская диссертация. – Шаньсийский педагогический университет. – 2001. С. 23.

²⁷⁶ 杜书瀛: 李渔美学思想研究, 中国社会科学出版社, 1998年, 第22-25页.

Ду Шуин. Исследование о эстетической мысли Ли Лю. – Издательство: Китайская общественная наука, 1998. С. 22-25.

представления о красоте в Китае этого периода. Портреты на тему «Красавицы» свидетельствуют о ситуации в Китае XIX века: слабость и печаль. Например, художник Ни Тянь в картине «Весеннее утро в женской опочивальне» («闺窗春晓») изображает красивую хрупкую женщину мрачной нежной и тихой. Она измождённая, слабая, и на её лице бесконечная печаль. В Китае XIX века, где царил патриархат, «идеальная красавица» становилась скорее частью интерьера, как письменные принадлежности, цин, шахматы, книги или картины, которые украшали довольно скудные интерьеры образованных людей²⁷⁷. По мнению Ли Синьпай, портреты «Красавицы» отражают низкий социальный статус женщины в XIX веке. В таком обществе женщина не могла быть воспринята серьезнее, чем «объект наблюдения»²⁷⁸, так как не обладала правами наравне с мужчинами. Женщины постоянно находятся на периферии общества мужского превосходства, этики и нравственности, что делает женщин страшно зависимыми от мужчин. Симпатии к живописи на женскую тему также показывают, что феодальное общество того времени относилось к женщинам снисходительно, отражая их низкий социальный статус. На многих портретах «Красавиц» «Школы Хайшан» изображались китайские куртизанки: У Юйжун «Лиан Сян» («莲香»), «Красавица», «Пипа» («琵琶»), «Куртизанка в городе Тяньань» («汤阳妓») ²⁷⁹ и т. д. Картины изображают идеальной красоты китайских женщин XIX века. В XXI в. появились другие акценты в интерпретации картин на тему «Красавицы»: свидетельства низкого социального статуса женщин и процветания борделей в XIX веке. Как пишет Ван Фэнмин, «куртизанка в качестве объектов творчества стала популярной социальной тенденцией среди

²⁷⁷ 郑皓怡: 从仕女画看明清主流女性审美, 文化学刊 (Culture Journal), 2018 年第 4 期, 第 227 页.

Чжэн Хаоин. Основной эстетический взгляд на женщину в династии Мин и Цин в живописи «Красавиц» // Журнал по культуре. – 2018. – №4 . С. 227.

²⁷⁸ 李信斐: 明清文人仕女画的女性形象及审美文化解读[J], 文教资料, 2011, 第 82-83 页.

Ли Синьфэй. Интерпретация женского образа и эстетической культуры в живописи «Красавиц» династий Мин и Цин // Журнал литературы и образования. – 2011. – С. 82-83.

²⁷⁹ 吴友如: 吴友如画宝 (上册), 北京, 1983 年, 第 203-205 页.

У Юйжун. Альбом картин У Юйжуна (первая часть). – Пекин, 1983. С. 203-205.

художественной интеллигенции в династии Цин»²⁸⁰, которая поддерживала процветание борделей. «После 1842 года, эта индустрия начала быстро развиваться»²⁸¹, по всей стране открылось множество публичных домов, особенно в таких городах как: Шанхай, Янчжоу, Сучжоу, Цзяннань. Как пишет Кун Циндун, жена и наложница в китайском феодальном обществе были рабынями мужчин, брак был договорным: «родители решили, а сваха познакомила». Такое неравенство между мужчинами и женщинами приводило к тому, что браки по любви стали большой редкостью, и бордели компенсировали недостающие семейные функции²⁸². Бордели XIX века – это продукт развития товарной экономики в стране и влияния не только Запада, но и древней китайской традиции. В то же время, ситуация свидетельствовала о низком социальном статусе женщины и падении нравов китайской культуры XIX века, что было серьезной социальной проблемой.

Образ рыбы является популярной темой в китайской живописи, он символизирует надежды на жизнь в достатке, «изобилие каждый год» (年年有余)²⁸³. В китайской живописи существует особая тема: «Золотая рыбка» («金鱼图»), и в живописи «Школы Хайшан» много произведений на эту тему. Например, картины Сюй Гу «Рыбки играют» («春波鱼戏图») ²⁸⁴, «Сливы и золотые рыбки» («梅花金鱼图»). В XXI веке появились другие акценты в интерпретации картин на тему «Золотой рыбки»: «во многих картинах Сюй Гу на тему «Золотой рыбки» выражалось сильное недовольство сложившейся

²⁸⁰ 王凤敏: 清代仕女画的艺术特征与文化内涵, 今日财富, 2017年第7期, 第132页.

Ван Фэньминь. Художественные особенности и культурные коннотации портретов «Красавиц» в династии Цин // Журнал сегодняшнее богатство. – 2017. – №7. С. 132.

²⁸¹ 王书奴: 中国娼妓史, 上海: 上海三联书店, 1988年版, 第296页.

Ван Шуну. «История о китайской куртизанки». – Изд.: Шанхайский магазин «Сэнлянь», 1988. С. 296.

²⁸² 孔庆东: 中国青楼文化, 中关村, 2000. 第12页.

Кун Циндун. Культура китайских борделей. – Пекин, 2000. С. 12.

²⁸³ 高雪: 中国文化的符号与象征的研究 (硕士学位论文), 山东大学, 2010年, 第25页.

Гао Сюэ. Изучение образов и символов китайской культуры : магистерская диссертация. – Шаньдунский университет, 2010. С. 25.

²⁸⁴ 万力青: 并非衰落的百年 – 19世纪中国绘画史 广西师范大学出版社, 2008年, 第225页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Издательство: Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 225.

ситуацией в стране»²⁸⁵. Например, в картине «Сливы и золотые рыбки» («梅花金鱼») изображено желание изменить эту жизнь к лучшему, стремление к свободе, решимость китайского народа бороться за свои права и свободы, желание защитить мечты и надежды²⁸⁶.

«Рыбак» («渔父图») – еще одна популярная тема китайской живописи. Образ рыбака, далекого от политики, власти, стремления к несметным богатствам – символ «единства природы и человека». Подобный символ часто используется художниками в китайской живописи. Он демонстрирует следование обычному жизненному пути и отказ от амбиций. «Рыбак как воплощение образа отшельника»²⁸⁷ всегда был любим художниками разных времен, так как образ рыбака кроме «единства природы и человека» символизирует нечто возвышенное: стремление к знаниям и высокодуховному развитию. С помощью образа рыбака в пейзажной живописи, автор, в основном, выражает «стремление к жизни отшельника, например, как Чжуан-цзы (основоположник философии даосизма)»²⁸⁸. Стремление к спокойной и поэтической жизни должно быть у человека «культурным выбором и духовной потребностью»²⁸⁹. Поэтому стремление «жить отшельником» считается позитивным в китайской культуре. Такое стремление оценивается как нечто возвышенное. Но во время династии Цин образ рыбака перестал быть символом отшельника, он обрел новое символическое значение и стал «более приземленным»²⁹⁰. В XXI веке появились другие акценты в интерпретации

²⁸⁵ 朱佑华: 海派画家虚谷金鱼题材绘画研究 (硕士论文), 武汉理工大学, 2013 年, 第 22-24 页.

Чжу Юхуа. Исследование живописи о золотой рыбе Сюй Гу «Школы Хайшан»: магистерская диссертация. – Уханьский технологический университет, 2013. С. 22-24.

²⁸⁶ Там же. С. 6-24.

²⁸⁷ 陈琳: 游走于“隐”与“乐”之间 – 吴伟“溪山渔艇图”研究 (硕士学位论文), 华东师范大学, 2015 年 4 月, 第 1 页.

Чэнь Линь. Бродя между «скрытым» и «счастьем» – У Вэй «Гора, река и рыбацья лодка»: магистерская диссертация – Восточно-китайский педагогический университет, 2015. С. 1.

²⁸⁸ 胡光华: 吴镇及其“渔父”渔隐山水画研究, 东方博物, 2006 年第 5 期.

Ху Гуанхуа. Исследования по художнику У Чжэнь и его пейзажной живописи образа рыбака // Журнал Восточных обширных познаний. – 2006. – № 5.

²⁸⁹ 徐清泉: 中国传统人文精神论要, 上海社会科学院出版社, 2003 年版, 第 146 页.

Сюй Цинцюань. Традиционный китайский гуманистический дух. – Изд: Шанхайская академия общественных наук, 2003. С. 146.

²⁹⁰ 张繁文: 绘画史上的渔夫情节, 美术与设计, 2015 年第 5 期.

Чжан Фанвэнь. Образ рыбака в истории живописи // Журнал искусства и дизайна. – 2015. – №5.

картин «Школы Хайшан» на тему «Рыбак». XIX век является важным поворотным моментом в истории развития феодализма в Китае. Бурно развивается экономика торговли, города становятся более процветающими, в результате появляется новая городская эстетика. Таким образом, к девятнадцатому веку тема «Рыбак» стала социальной, то есть эта тема фактически являлась художественным способом выражения социальных проблем. К примеру, в работах Жэнь Боняня: «Рыбак» («渔父图»), «Рыбалка – Янь Цзылин» («严子陵垂钓»), эти две работы не только изображают мир, который ищет художник, но, что более важно, «выражают основные эмоции людей того времени: беспомощность и гнев». Полуколонизированный Китай находился на грани разорения, потеряв все основные силы и возможности. Правительство Китая больше не могло быть самостоятельным и стало полностью подконтрольно британскому правительству. Автор бессилён и не может противиться, а также повлиять на сложившуюся ситуацию. «Отчаяние и безнадежность — вот что выражено в тех картинах»²⁹¹. Рыбак как символ свободы, связи с природой в прежние времена, стал теперь образом, который помогал выразить чувства несправедливости и угнетённости. Интеллигенция часто использовала данную тему, чтобы показать свое недовольство ситуацией в стране.

В китайской живописи существует популярная тема: «Сосна и журавли» («松鹤图») и в живописи «Школы Хайшан» много произведений на эту тему. Картина на тему «Сосна и журавли» имеет символическое значение «укрепления здоровья и долголетия» в китайской живописи. Журавлей принято сравнивать с бессмертными, ведь они – птицы долголетия и символизируют здоровье и долголетие. С древности в китайской культуре принято считать, что «сосны и журавли продлевают жизнь» (松鹤延年). В XXI веке появились другие акценты в интерпретации картин на тему «Сосна и журавли»: сосна,

²⁹¹ 郑雨婷: 任伯年渔父形象的研究 (硕士论文), 福建师范大学, 2005 年. 第 21-22, 59 页.

Чжэн Юйтин. Исследование образа рыбака в живописи Жэнь Боняня : магистерская диссертация. – Фуцзяньский педагогический университет, 2005. С. 21-22, 59.

которая изображает силу и твердость, в эпоху слабости и обострения социальных проблем в стране часто становится символом твердого характера китайского народа. Картина символизирует стремление к политической стабильности и твердый характер и непокорность китайского народа перед захватчиками.

С древних времен пионы являются самыми популярными цветами в китайской живописи, в том числе, «Школы Хайшан»: картины «Пион древовидный» («牡丹») ²⁹² Чжао Чжицяня, «Пион древовидный и две курицы» («牡丹双鸡») Жэнь Боняня ²⁹³, «Весенний ветер, богатство и благородство» («春风富贵») автора Ша Фу ²⁹⁴, символизируют богатство и благополучие. На картине «Большое богатство» («大富贵图») Жэнь Боняня изображен цветущий пион с зеленым листом и белым, розовым и синим лепестком, что символизирует большое богатство. Цветки пиона выглядят очень пышными, роскошными и изящными, что означает «богатство и элегантность» ²⁹⁵. Пионы занимают очень важное место в сердцах не только обеспеченных людей – знаменитостей, императоров и дворян, но используются и в народном творчестве, в их повседневной жизни, «войдя глубоко в культуру, передаваясь из поколения в поколение» ²⁹⁶. Развитие социума обусловлено стремлением к материальному и духовному богатству, и в качестве движущей силы используются семейная жизнь и бизнес, которые должны быть всегда на высоком уровне. Стремление к лучшему – это врожденная человеческая черта. На протяжении тысяч лет люди из поколения в поколение ищут путь к хорошей

²⁹² 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史 广西师范大学出版社, 2008 年, 第 205 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Издательство: Гуансинский педагогический университет, 2008. С. 205.

²⁹³ 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002 年, 第 151 页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзинь, 2002. С. 151.

²⁹⁴ Там же. С. 205.

²⁹⁵ 魏巍: 中国牡丹文化的综合研究(硕士学位论文), 河南大学, 2009 年 5 月, 第 13 页.

Вэй Вэй. Комплексное исследование культуры китайского пиона : магистерская диссертация. – Хэнанский университет, 2009. С. 13.

²⁹⁶ 李嘉玉, 何丽霞: 试论梅文化与牡丹文化形成的历史背景及文化象征意义, 北京林业大学学报, 2011 年 1 月, 第 94 页.

Ли Цзяю, Хэ Лисянь. Об историческом фоне и культурно-символическом значении формирования культуры цветов сливы и пионной культур // Журнал Пекинского лесотехнического университета. – 2011. – С. 94.

жизни. Пион как символ богатства тесно связан с аристократией и достатком. Где пионы – там и роскошная жизнь. Если говорить о пионе «у простого народа, то он представляет собой стремление к лучшему уровню жизни»²⁹⁷. В XXI веке появились другие акценты в интерпретации картин на тему «Пион»: картина «Богатство и долголетие» («富贵寿考图») Жэнь Боняня имеет глубокую культурную коннотацию: эта культурная символика образа пиона получила новое значение – благословение процветания и могущества страны. В середине XIX века, как уже говорилось, Китай утратил свой государственный суверенитет, в стране бесчинствовали иностранные захватчики, национальное процветание и богатство стали мечтой и добрым пожеланием.

Как нами отмечено, в XXI веке интерпретации китайских традиционных тем, таких как «Красавица», «Золотая рыбка», «Рыбак», «Сосна и журавли», «Пион» намеренно сосредотачиваются на низком социальном статусе женщины, падении нравов китайской культуры в XIX веке, сильном недовольстве сложившейся ситуацией в стране, беспомощности и гневе перед агрессорами, стремлении к свободе, и решимость китайского народа бороться за свои права и свободы, стремлении к длительному периоду политической стабильности и благословию процветания и могущества страны и т.д. А в китайской традиционной культуре картины на эти темы интерпретировались по иному: эстетический идеал женской красоты, надежды на богатство, жизнь в достатке и долголетие, стремление к жизни отшельника и высокодуховному развитию и т.д.

Таким образом, произведения живописи «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как интерпретирующие модели реальности свидетельствуют об социальных проблемах Китая и России XIX века. Кроме того, творческое наследие «Школы Хайшан» выражает влияние философии и религий на китайскую живопись, и такого же рода мировоззренческие

²⁹⁷ 刘晓梅: 首都博物馆藏“牡丹图”评述, 首都博物馆论存 2014, 第 347 页.

Лю Сяомэй. Комментарий к картине «Пион» // Журнал столичного музея. – 2014. С. 347.

особенности и у передвижников на тему религиозно-философских идей. На основе проведенного исследования очевидна способность авторского текста «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» разворачивать новые смыслы в меняющемся контексте и обратное влияние изменяющейся реальности нового контекста на интерпретацию произведения живописи как художественного текста культуры. Причины разных интерпретаций имеют социальный и идеологический характер.

Проанализировав творческое наследие «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как художественные тексты культуры нельзя не заметить то, что в интерпретации социальных проблем XIX века, способы выражения (представления) двух направлений имеют существенные различия: «Школа Хайшан» использует более традиционные образы-символы, исторические образы-символы, образы-символы. Художники-передвижники прямо и реалистично выражают социальные проблемы в реалистических образах, и исторических образных представлениях. Под длительным влиянием конфуцианства, особенно мысли и идеи «быть верным государю и защищать старые устои (этику, мораль)», художники «Школы Хайшан» не осмеливались так глубоко и прямо критиковать реальное общество того времени, как русские живописцы «Товарищества Передвижников». К тому же революционно-демократические настроения в стране влияют на оценочно-мировоззренческие установки передвижников. На основе проведенного исследования очевидна способность художественного текста «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как интерпретирующей модели реальности разворачивать новые смыслы в меняющемся контексте, в особенности социального содержания.

Заключение

В результате проведенного диссертационного исследования выявлено своеобразие основных социальных проблем, как китайской, так и российской культур XIX века, запечатленных в творческом наследии «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников». Избранная семиотическая методология позволила обосновать значимость «Школы Хайшан» в эстетическом «поле» культуры Китая XIX века и «Товарищества Передвижников» в социально-культурной жизни России. Эти обоснования содержат доказательства:

В результате исследования творчества «Школы Хайшан» сделан вывод о совокупном влиянии философии, религии и социальной ситуации в Китае на формирование смыслового содержания текстов культуры китайской живописи. Под влиянием конфуцианства и религий в произведениях «Школы Хайшан» сохраняются особенности и духовно-нравственные ориентиры традиционной китайской живописи: «символизм изображения», «эскапизм», «гармоничность восприятия и изображения мироздания», «единство неба и человека», «единство природы и человека», «становление средством для совершенствования и развития морального характера и моральной целостности личности». Творческое наследие «Школы Хайшан» свидетельствует о том, что в XIX веке под влиянием социально-политических событий (вступление в полуколониальный и полуфеодальный период и начало европеизации китайской культуры) культура Китая претерпела сильные изменения. Произведения живописи «Школы Хайшан» того периода стали «обрастать» новыми образами и приобретать собственные особенности интерпретации нового времени: наравне с заимствованием основ западного искусства их творчество стало отражать эпизоды реальной китайской жизни, а главной интерпретационной установкой в изображении становится образ-символ, содержащий оценочное суждение по поводу изображаемого.

При рассмотрении текстов культуры «Товарищества Передвижников» отмечается значение реалистической тенденции в художественной культуре России XIX века: актуальность, злободневность, реалистичность, влияние

революционно-демократических идей. На конкретных артефактах доказывается, что даже в изображении библейских сюжетов проявляются новые образы, новая интерпретация. Утрачивается старая символика и заменяется новой: образ Христа перестает быть сакральным и становится частью современного мира, обращенного, в основном, к интеллигенции, которая находится перед тяжелым выбором в тот период, заметно и стремление трактовать евангельские события как реально-исторические (Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, В. Д. Polenov).

Особенное внимание в диссертации уделено ключевому понятию: «интерпретирующая модель реальности» (Ю. М. Лотман). Революционно-демократические настроения произведений живописи передвижников (И. Е. Репин, В. Г. Перов, Н. В. Неврев, И. Н. Крамской) как текстов культуры свидетельствуют о значимости этих настроений в России XIX века как тенденции обострения социальных проблем. В исследовании отмечается, что православие в огромной степени повлияло на формирование духовных ориентиров русского человека. Настоящий православный человек должен быть столь же самоотвержен как Иисус, способен на самопожертвование во имя общего блага. Обо этом свидетельствуют образы революционеров: они готовы умереть за свои идеалы и счастье народа, изображенные в творчестве передвижников. Влияние демократических настроений и духа православия рождает такие художественные тексты культуры, которые свидетельствуют о готовности самопожертвования русским человеком («Христос в пустыне», «Иродиада» И. Н. Крамского, «Христос в Гефсиманском саду» Н. Н. Ге). В исследовании обращается внимание на произведения живописи «Школы Хайшан» в ключе влияния философии (Конфуцианство) и религии (религиозный Даосизм и Буддизм), что формировало мировоззренческую установку китайского народа на значимость материальных интересов в реальной жизни.

В Китае мировоззрение веками формировалось под эгидой конфуцианства и даосизма, отсюда и внимание к реальному миру, а не загробной жизни, практицизм в повседневной культуре, стремление к умеренности, поиск

равновесия и гармонии в духовном и материальном. Религиозный даосизм имел большое влияние на протяжении веков, а учения Дао – это «нравственное совершенство и бессмертие» (得道成仙), «спасение мира и людей» (济世救人). В то время как мировые религии (христианство, буддизм, ислам) направлены на лучшее существование в «загробном мире» через жертвы и тяготы в реальном, сосредоточены на душе, отвергают все мирское, в даосизме акцент делается на жизни как таковой: важны и тело, и мирская жизнь, и нравственное совершенство. Поэтому практицизм и «поклонение власти» продолжают выражать мировоззрение китайского народа и по сей день. Об этом свидетельствует большое количество картин «Школы Хайшан» следующей тематики: «желания долголетия и здоровья», «желание успешного карьерного роста», «желание Богатства», стремление «родить сыновей одного за другим», к «передаче из поколения в поколение». В итоге в исследовании делаются выводы: во-первых, по сравнению с культурами других народов, в XIX веке китайская культура является более секуляризированной. Как считают Лю Сичэн и Ван Вэньбао: «Китайцы придавали большое значение «стремлению к земному счастью», и рождаемости – «много детей» и т. д.²⁹⁸

При интерпретации социальных проблем в исследовании прослеживается стилистическое отличие двух направлений: художники-передвижники, придерживающиеся в своем творчестве реализма под влиянием патриотических и демократических настроений, изображали современную им народную жизнь резко, точно, глубоко и очень детально в реалистических образах. Под длительным влиянием конфуцианства, особенно мысли и идеи «быть верным государю и защищать старые устои (этику, мораль)», художники «Школы Хайшан» не осмеливались так глубоко и прямо критиковать реальное общество того времени, как русские передвижники. «Школа Хайшан» использует образы-символы, исторические образы-символы, особенно – традиционные образы-

²⁹⁸ 刘锡诚, 王文宝主编: 中国象征词典, 天津教育出版社, 1991年, 第11页.

Лю Сичэн, Ван Вэньбао. Словарь китайских символов. – Тяньцзиньское издательство по образованию, 1991. С. 11.

символы: животные, растения, и некоторые фольклорные персонажи и существа. Использование древней символики издревле является отличительной чертой традиционной китайской культуры. Как пишут Лю Сичэн и Ван Вэньбао, по сравнению с другими народами, китайский народ имеет особый образ мышления, «символизм является важной характеристикой и отличительной чертой этого особого образа мышления». Этот же «особый образ мышления», символический и иносказательный, в Китае принято использовать и в межличностных отношениях.

На вопросы символики в «Школе Хайшан» особое внимание обращено в Главе 3.2. На наш взгляд, символическая культура и мышление китайцев происходит от эстетической концепции конфуцианства «Би дэнь шун'», которая сильно влияла на китайскую художественную культуру. Её основная идея заключается в том, что природные объекты могут сравниться с эстетическими субъектами в моральных качествах. Поэтому символика цветов и деревьев означает моральные качества благородного человека. Идея «нравственной метафоры» существует в истории развития китайской художественной культуры давно. Поэтому издревле китайский художественный текст культуры имеет особенность – «символизм изображения», в том числе, – и в творчестве «Школы Хайшан». Образ-символ часто используется в различных формах китайского искусства, чтобы выразить определенный скрытый смысл, а также обозначить идеалы, пожелания, мечты и стремления отдельных людей и народа в целом. В традиционной китайской культуре образ-символ – широко используемое художественное средство выражения, является результатом богатого воображения человека в отношении социальных связей и близости человека и природы. Исследователи проблемы символа в китайской культуре Лю Сичэн и Ван Вэньбао сказали: «образ-символ в Китае повсюду». В проведенном исследовании правомерность этого утверждения подтверждается артефактами творчества «Школы Хайшан». Следующим, логически оправданным шагом исследования является сравнение социальных проблем Китая и России XIX века.

В художественных текстах культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» как моделях реальности изображаются общие для Китая и России XIX века социальные проблемы: лицемерие и абсолютизм властей, жестокость правительства и чиновников, острые противоречия в интересах народа и власти, бедность народа низших слоёв, вынужденная миграция крестьян в поисках “лучшей” жизни из-за войны или бедности, капиталистическая эксплуатация (Китай – из-за иностранного капитализма), трагедии войны. Особенное в социальных проблемах Китая: агрессия и интервенция иностранных захватчиков, слабость и некомпетентность китайского правительства во внешних отношениях (иностранцы контролируют правительство Китая неравными договорами), такого рода проблемы являются главным противоречием Китая в эту эпоху.

В результате произведенного исследования культуры России XIX века на основании художественных текстов сделан вывод, что главным в России были внутренние противоречия. Развитие капитализма привело к духовно-нравственным трансформациям русского человека и принятию революционных идей запада, а в Китае медленно развивался капитализм под гнётом двойного притеснения: иностранный капитализм и феодальные отношения. По разному интерпретируется в живописи Китая и России и “женская” проблема, художники «Школы Хайшан» обратили внимание на проблему бесправного положения женщины (разные портреты на тему «Красавицы» («仕女图»)), а художники-передвижники выявили драматические судьбы женщин («Утопленница» и «Последний каба́к у заставы» В. Г. Перова, «Неравный брак» В. В. Пукирева). Процветание культуры борделей – это серьезные проблемы в Китае XIX века: отсюда и большое количество картин на тему “куртизанки”.

Особенное внимание в диссертации уделено проблеме интерпретации художественных текстов культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников» в разные периоды исторического развития. Способность авторского текста художественного произведения разворачивать новые смыслы

в меняющемся контексте и обратное влияние изменяющейся реальности на интерпретацию художественного текста в новом контексте получает в исследовании обоснование на примере интерпретаций творческого наследия «Товарищества Передвижников» в трёх временных периодах: XIX век – советский период – современность. С точки зрения автора данного исследования эти разные интерпретации имеют разный идеологический характер из-за изменяющегося социального контекста. Сравнивая интерпретации картин «Товарищества Передвижников», в особенности социального содержания В. В. Стасовым, участвовавшим даже в создании этого объединения, с интерпретацией советского периода, например, оценочными суждениями Ф. С. Рогинской, нельзя не заметить переосмысления интерпретаций. Если в XIX веке при восприятии картин передвижников современники видели национальный дух, внутреннюю силу, бедность русского народа, а также глубокую веру, то в советский период интерпретации картин весьма идеологичны и сосредоточены на «темном правлении царского правительства», классовом расслоении, социальных противоречиях, драматических ситуациях русской обыденности, их бедности. В настоящее время, в соответствии с проведенным в исследовании анализом, интерпретации XIX века возвращаются. В XXI веке интерпретации китайских традиционных тем, таких как: «Красавица», «Золотая рыбка», «Рыбак», «Сосна и журавли», «Пион» в художественных текстах культуры «Школы Хайшан» намеренно сосредоточиваются на низком социальном статусе женщины, падении нравов китайской культуры в XIX веке, сильном недовольстве сложившейся ситуацией в стране, беспомощности и гневе перед агрессорами, стремлении к свободе и решимости китайского народа бороться за свои права и свободы, стремлении к установлению политической стабильности, процветанию и могуществу страны. Между тем, в китайской традиционной культуре картины на эти темы интерпретировались по иному: эстетический идеал женской красоты, надежда на богатство, жизнь в достатке и долголетию. Таким образом, и в Китае, и в России в XXI веке меняется интерпретация многих произведений живописи как

художественных текстов культуры XIX века в связи с изменением социальных ситуаций в культурах. Подводя итоги, следует отметить, что обращение к произведениям живописи как художественным текстам культуры позволило несколько в ином ракурсе взглянуть на значимость бесценного творческого наследия и «Школы Хайша» и «Товарищества Передвижников».

Перспективы дальнейшей разработки темы исследования заключаются в следующем: во-первых, расширить проблематику исследования своеобразия культуры Китая и России XXI века, анализируя экзистенциальные проблемы в художественных текстах культуры «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников»; во-вторых, исследовать специфику изображения социальных проблем Китая и России XXI века в произведениях живописи как художественных текстах культуры.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С. С. Поэтика Ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. Coda, 1977. – 343 с.
2. Аристотель. Поэтика. [Электронный ресурс] / Аристотель – Режим доступа: <https://libking.ru/books/antique-/antique-ant/129884-aristotel-poetika.html>.
3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин – Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/probltext.html>.
4. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
5. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 241 с.
6. Богданов В. П. Памятник изобразительного искусства в контексте социальной истории (На примере работ А. Г. Венецианова, О. А. Кипренского, В. А. Тропинина) / В. П. Богданов // Художественное образование и наука. – 2019. – С.118-125.
7. Боров Ю. Б. Эстетика. Том.1 / Ю. Б. Боров. – М.: Русич, 1997. – 576 с.
8. Боров Ю. Б. Эстетика: учебное пособие / Ю. Б. Боров. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.
9. Белозерова В. Г. Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01 / Белозерова Вера Георгиевна. – М., 2004. – 49 с.
10. Брагинский В. И. Традиционная эстетика Востока – бытие – культура. Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока / В. И. Брагинский. – М., 1995 – 285 с.
11. Богданов В. П. Памятник изобразительного искусства в контексте социальной истории (На примере работ А. Г. Венецианова, О. А. Кипренского, В. А. Тропинина) / В. П. Богданов // Художественное образование и наука. – 2019. – С. 118-125.
12. Бобриков А. А. Искусство толпы. “Последний день Помпеи” Карла

Брюллова и рождение массовой культуры / А. А. Бобриков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии дизайна. Серия: искусствоведение. – 2011. – С. 3-5.

13. Бурденко Н. Н. О картинах Карла Брюллова «Итальянское утро» и «Итальянский полдень» / Н. Н. Бурденко // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2017. – С. 175-183.

14. Выготский Л. С. Избранные психологические исследования / Л. С. Выготский – М., 1956 – 520 с.

15. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – М.: Академический Проект, 2009. – 451 с.

16. Вагнер Г. К. В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников Середина 19 – начало 20 в. / Г. К. Вагнер. – М.: Искусство, 1993. – 173 с.

17. Ван Пин. Вклад художников-передвижников в становление реализма как новой системы мировоззрения в искусстве XIX века / Ван Пин // Humanities vector. – 2014. – № 2. – С. 97-101.

18. Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. Сост. Н. А. Ярославцева / В. М. Васнецов. – М.: Искусство, 1987. – 496 с.

19. Верещагина А. В. Федор Антонович Бруни / А. В. Верещагина – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 255 с.

20. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись / Н. А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 250 с.

21. Выготский Л. С. Избранные психологические исследования: Мышление и речь / Л. С. Выготский. – М.: АПН РСФСР, 1956. – 519 с.

22. Веймарн Б. В., Колпинский Ю. Д. Искусство Китая. Всеобщая история искусств. Том 6 / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинский. – М., 1966. – 763 с.

23. Воробьева. А. М. Динамика исследовательских оценок картины «Бурлаки на Волге» в условиях идеологической самоцензуры / А. М. Воробьева // Известия: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н.

Ельцина. – 2015. – С. 160-164.

24. Вэнь Цзянь, Горобец Л. А. Даосизм в современном Китае / Вэнь Цзянь, Горобец Л. А. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2002. – 208 с.

25. Вэнь Цунжу. Европейские влияния в архитектурно-градостроительном развитии Шанхая: 1840-е-1940-е гг.: автореф. дис. ... канд. Архитектуры: 05.23.20 / Вэнь Цунжу. – Санкт-Петербург, 2011. – 18 с.

26. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М., Л.: Художественная литература, 1959. – 532 с.

27. Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848-1861) / Б. Ф. Егоров. – Л.: Искусство, 1982. – 269 с.

28. Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Природа эстетических модификаций / А. Ф. Еремеев. – Свердловск, 1975. – 271 с.

29. Ерохов И. В. Перов. «Сельский крестный ход на Пасху»: что на самом деле изображено на картине? [Электронный ресурс] / И. В. Ерохов – режим доступа: <https://story.d3.ru/perov-selskii-krestnyi-khod-na-paskhu-cto-na-samom-dele-izobrazheno-na-kartine-847110/?sorting=rating>.

30. Завадская Е. В. Китайские социальные утопии / Е. В. Завадская. – М., 1987. – 319 с.

31. Завьялова Н. А. Преемственность культуры Китая сквозь призму артефактов и языка / Н. А. Завьялова // Человек и культура. – 2017. – №4. – С.13 - 24.

32. Завьялова Н. А. «Рецептивная эстетика» Японии и Китая в артефактах, словах и символах / Н. А. Завьялова // Культура и искусство. – 2017. – №7. – С. 1-13.

33. Зорин В. А. История создания программной работы И. Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира» к 166-й годовщине со дня рождения Ильи Ефимовича Репина / В. А. Зорин // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. – 2010. – № 1. – С. 149-156.

34. Ильин И. А. Огни жизни / И. А. Ильин. – М.: «Русская книга – XXI век»,

2006. – 544 с.

35. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование / М. С. Каган – Л.: «Искусство», 1972. – 440 с.

36. Калачева Н. М. Русские поэты общества «Арзамас» глазами живописца О. А. Кипренского / Н. М. Калачева. // Вестник научных конференций. – 2015. – С.49.

37. Кант. И. Соч. В. 6 тт. Т. 5. Сочинения по эстетике / И. Кант. – М.: Мысль, 1966. – 564 с.

38. Кант. И. Сочинения в шести томах. Т. 6. Сочинения по философии истории и философии природы / И. Кант. – М.: Мысль, 1966. – 743 с.

39. Карасёва Ю. А. Художественный текст как источник национально-культурной информации и выразитель национальной ментальности (на материале произведений художественной литературы стран андской культурно-исторической зоны): автореф. канд. филол. н: 10.02.05 / Карасева Юлия Александровна. – Москва, 2012. – 22 с.

40. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 398 с.

41. Коковина. Н. З. Категория памяти в русской литературе 19 века / Н. З. Коковина. – Курск: изд. Курского университета, 2003. – 237 с.

42. Колпинский Ю. Д., Яворско Н. В. Искусство Китая. Всеобщая история искусств: том 5 / Ю. Д. Колпинский, Н. В. Яворско. – М., 1966. – 848 с.

43. Крамской И. Н. Письма к художникам / И. Н. Крамской. – Лениздат, 2014. – 320 с.

44. Крамской И. Н. Письма, статьи. В двух томах. Т.1. – М: Искусство, 1956. – 676 с.

45. Крамской И. Н. Письма, статьи. В двух томах. Т.2. – М: Искусство, 1966. – 532 с.

46. Крыкбаева Сара Мукашевна. Роль символа в художественном образе изобразительном искусстве / Сара Мукашевна Крыкбаева // Постулат. – 2017. – No5. – 7 с.

47. Кулибина Н. В. Художественный текст в лингводидактическом осмыслении: дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.02 / Кулибина Наталья Владимировна. – М., 2001. – 328 с.
48. Лебедев А. К. Стасов и русские художники / А. К. Лебедев. – М.: Издательство академии художеств СССР, 1961. – 132 с.
49. Лисаковский И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения / И. Н. Лисаковский. – М.: Изд-во РАГС, 2002. – 238 с.
50. Лотман Ю. М. Культура и текст как генераторы смысла. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2002. – 768 с.
51. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 томах. Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – 479 с.
52. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
53. Лотман Ю.М. Культура как субъект и сама-себе объект // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. – 703 с.
54. Лотман Ю.М. Мозг-текст – культура – искусственный интеллект // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. – 703 с.
55. Лотман Ю. М. Культура и взрыв Внутри мыслящих миров // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. – 703 с.
56. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
57. Лубенский В. И. Настоящее чудо живописи / В. И. Лубенский // Харьковская государственная академия дизайна и искусств (Харьков). – 2016 – №1. – С. 45-51.
58. Малинина Н. Л. Диалектика художественного образа / Н. Л. Малинина. – Владивосток, 1989. – 141 с.
59. Малинина Н. Л. Творчество В. Кандинского-разрыв между свободой и аффирмативностью / Н. Л. Малинина // Общество, философия, история, культура. –2018. – №1. – С. 25-27.

60. Малинина Н. Л. Художественный образ как референция искусства и философии / Н. Л. Малинина // Контекст и фелекция: философия о мире и человеке. – 2017. – С. 219-226.
61. Мартынова Е. И., Шумихина Л. А. Двусторонность как сущностная характеристика процесса аккультурации (на артефактах художественной культуры и письменности Киевской Руси) / Е. И. Мартынова, Л. А. Шумихина // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – № 2 – С. 149-156.
62. Москалюк М. В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозные аспекты: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.04 / Маскалюк Марина Валентиновна – М., 2006. – 44 с.
63. Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков. – Л.: Художник РСФСР, 1964. – 362 с.
64. Пружан И. Н. Бурлаки на Волге. Картина И. Е. Репина / И. Н. Пружан // Л. : Гос. Русский музей. 1950 – 15 с.
65. Нестеров М. В. Встречи и воспоминания / М. В. Нестеров. – Москва : Искусство, 1959. – 399 с.
66. Панофски Э. Философские этюды на тему художественного творчества / Э. Панофски // Школа философского перевода. – 1989. – №9.
67. Панофски Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса / Э. Панофски. – СПб., 1999.
68. Райгоробский Л. Д. Две даты и две судьбы в искусстве России / Л. Д. Райгоробский // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2015. – №2. – С. 149-160.
69. Репин И. Е. Далёкое близкое / И. Е. Репин. – М.: Захаров, 2002. – 518 с.
70. Репин И. Е. Далёкое и близкое (Автобиография) [Электронный ресурс] / И. Е. Репин. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/personal/repin01.htm>.
71. Рогинская Ф. С. Передвижники / Ф. С. Рогинская. – М.: Искусство, 1993. –

182 с.

72. Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок / Ф. С. Рогинская. – М.: Искусство, 1989. – 429 с.

73. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. – М.: Наука, 1989. – 158 с.

74. Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В. В. Малявин / Дж. Роули // М.: Наталис, 1997. – С. 212-325.

75. Садовань В. В. Русские художники баталисты XVIII-XIX веков / В. В. Садовань. – М., 1955. – 371 с.

76. Симбирцева Н. А. Тексты культуры: специфика интерпретации: автореферат дис... доктора культурологии: 24.00.01 / Симбирцева Наталья Алексеевна. – Екатеринбург, 2017. – 45 с.

77. Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели) : диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01 / Симбирцева Наталья Алексеевна. – Екатеринбург, 2017. – 372 с.

78. Симакова Е. С. Художественный текст как текст культуры (методическое осмысление) / Е. С. Симакова // Человек в информационном пространстве. – 2014. – С. 279-283.

79. Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. – Т. 2. Живопись. Скульптура. Музыка / В. В. Стасов. – М. : Искусство, 1952. – 774 с.

80. Стасов В. В. Избр. Соч., т. 1. / В. В. Стасов. – Москва ; Ленинград : Искусство. 1937. – 862 с.

81. Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи / В. В. Стасов. – Москва : Детгиз, 1960. – 239 с.

82. В. В. Стасов. Собрание. Сочинений. 1847-1886. Т. 1–4 / В. В. Стасов. – СПб.: тип. 1894–1906.

Т. 1. Художественные статьи: Отд. 1. История художеств и художественных произведений; Отд. 2. Критика художественных произведений. – 1894.

Т. 2 . Художественные статьи: Отд. 3. Критика художественных изданий и статей; Отд. 4. Очерки жизни и деятельности художников. — 1894. — 484 с.

83. Толковая Библия. Кн. 3. — Спб., 1911.

84. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 455 с.

85. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. [Электронный ресурс] / В. Н. Топоров. — М., 1983. — С. 227-284. — Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html.

86. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой. — М.: издательство республика, 1994. — 431 с.

87. Фазылзянова Г. И. Художественный текст как объект понимания : монография. дис. доктора культурологии : 24.00.01 / Фазылзянова Гузалия Ильгизовна. — Санкт-Петербург, 2009. — 417 с.

88. Фазылзянова Г. И. Понимание художественного текста как креативно-онтологический феномен : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01 / Фазылзянова Гузалия Ильгизовна. — Санкт-Петербург, 2009. — 40 с.

89. Фазылзянова Г. И. Художественный текст как картина мира и духовно-нравственных смыслов человека / Г. И. Фазылзянова // Издательство: ИИЦ «Культура». — 2011. — С. 63-70.

90. Фазылзянова Г. И. Специфика культурологической интерпретации художественного текста / Г. И. Фазылзянова // Культурная жизнь Юга России. — №2. — 2008. — С. 30-31.

91. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. — Санкт-Петербург : Азбука, 2014. — 218 с.

92. Флоренский П. А. У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики) // Соч.: В 2 Т. / П. А. Флоренский. — М.: Академический проект, 2013. — 684 с.

93. У Цзясюань, Фан Мэйцзюнь, Вэнь Жотин. Коллекции произведений китайского современного искусства на аукционном рынке / Цзясюань У, Мэйцзюнь Фан, Жотин Вэнь. — Тайбэй, 2006.

94. Хань Бин. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ / Бин Хань // Гуманитарный вектор. – 2012. – №3. – С. 240-246.
95. Хворостов А. С. “И. С. Тургенев и художники-Передвижники” в содержании подготовки студентов Орловского государственного университета / А. С. Хворостов // Религиозная культура как компонент содержания современного художественного образования. – 2018. – С.164-166.
96. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Чжэнвэй Чэнь. – Санкт-Петербург, 2006. – 25 с.
97. Шарнова Е. Б. Жан-батист грёз. Взгляд из России / Е. Б. Шарнова // Искусствознание. – 2018. – №3. – С. 74-97.
98. Шахова И. В. Социально-исторический контекст евангельских сюжетов в русской живописи второй половины XIX века / И. В. Шахова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2016. – № 2. – С. 343-353.
99. Шумихина Л. А. Генезис русской культуры / Л. А. Шумихина. – Екатеринбург: Изд-во УрО РАН, 1998. – 406 с.
100. Шумихина Л. А. Метафизика символов русской культуры / Л. А. Шумихина. – Екатеринбург, 2009. – 118 с.
101. Шумихина Л. А., В. Н. Попова. Церковное искусство как метафизика духа и духовная составляющая культурного наследия России / Л. А. Шумихина, В. Н. Попова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2018. – № 1. – С. 127-136.
102. Шумихина Л. А. Символическая методология исследования культуры: подходы и принципы / Л. А. Шумихина // Актуальные проблемы современной культурологии. Межвузовский сборник научных трудов. – Екатеринбург, 2008. – С. 13-36.
103. Шумихина Л. А. Искусство как бытие духовного / Л. А. Шумихина // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – С. 5-14.
104. Яковлева Н. Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический

анализ: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Н. Ф. Яковлева. – Чита, 2013. – 24 с.

105. 艾铮: 探析八大山人花鸟画风格的象征性. 湖北美术学院 (硕士学位论文). 2015年, 共 50 页.

Ай Чжин. Анализ символичности живописи «цветов и птиц» художника Бадашанжэнь : магистерская диссертация. – Хубэйский институт изобразительного искусства, 2015. – 50 с.

106. [意] 安伯托·艾柯著, 刘儒庭译: 开放的作品, 新星出版社 2010 年版, 共 268 页.

У. Эко. Открытое произведение (перевод Лю Жутин) – Издательство: Синьсинь, 2010. – 268 с.

107. 白华: 虚拟的幸福 – 古代吉祥文化研究, 黄河科技大学学报, 1999 年 6 月第一卷第 2 期.

Бай Хуа. Виртуальное счастье – исследование о древней благоприятной культуре // Журнал университета науки и техники Хуанхэ. – 1999. – №2.

108. 比德曼著(德), 刘玉红等译: 世界文化象征词典, 漓江出版社, 2001 年, 共 465 页.

Бидерман (Германия), Лю Юйхун (переводчик). Словарь символов мировой культуры – Издательство: Лицзян, 2001. – 465 с.

109. 裴丹青: 从《点石斋画报》看晚清社会文化的变迁 (硕士学位论文), 河南大学, 2005 年, 共 62 页.

Пэй Данцин. Изменения в социальной культуре в поздней династии Цин : магистерская диссертация. – Хэнаньский университет. 2005. – 62 с.

110. 郜卫博: 晚清社会文化及风俗之变迁(博士论文), 中共中央党校, 2015, 共 197 页.

Као Вэйбо. Изменения в социальной культуре и обычаях в поздней династии Цин.: монография. дис. ... доктора. – Университет Коммунистической

партии Китая. 2015. – 197 с.

111. 樊浩: 中国伦理的概念系统及文化原理, 复旦大学学报, 1993 年第三期, 第 56-61 页.

Фан Хао. Концептуальная система и культурные принципы китайской этики // Известия Фуданьского университета. – 1993. – №3. – С. 56-61.

112. 冯友兰: 中国哲学简史, 上海: 华东师范大学出版社, 2000, 共 660 页.

Фэн Юлань. История китайской философии. – Шанхай. 2000. – 660 с.

113. 费成康: 中国租界史, 上海: 上海社会科学出版社 1991 年版, 共 460 页.

Фэй Чэнкан. История китайского сэтльмента. – Издательство Шанхайской социальной науки, 1991. – 460 с.

114. 杜书瀛: 李渔美学思想研究, 中国社会科学出版社, 1998 年, 共 49 页.

Ду Шуин. Исследование о эстетической мысли Ли Лю. – Издательство: Китайская общественная наука, 1998. – 49 с.

115. 唐建初: 释虚谷“松鹤图”的艺术观, 铁道师院学报 1998 年 6 月, 第 65-66 页.

Тан Цзяньчу. Художественный взгляд на полотна «Сосна и журавли» художника Сюй Гу // Журнал железнодорожного педагогического института. – 1998. – С. 65-66.

116. 童尚兰: 中国古典文学中蝴蝶意象的文化意蕴(硕士学位论文), 华东交通大学, 2011 年, 共 59 页.

Тонг Шанглан. Культурное значение образа бабочки в китайской классической литературе : магистерская диссертация. – Восточно-китайский педагогический университет, 2011. – 59 с.

117. 太平天国纪念馆编: 太平天国艺术, 南京: 江苏人民出版社, 1959, 共 663 页.

Мемориальный музей Тайпинского Небесного Царства. Искусство Тайпинского Небесного Царства. – Нанкин, 1959. – 663 с.

118. 李营菊: «点石斋画报»对晚清社会的图像叙事研究 (硕士学位论文), 西南大学, 2016 年 4 月, 共 71 页.

Ли Инцзю. «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» и исследование об обществе династии

позднего Цин : магистерская диссертация. – Юго-Западный университет, 2016. – 71 с.

119. 郎绍君、蔡星仪、水天中、李森培、张立凯: 中国书画鉴赏辞典, 中国青年出版社, 1998年, 1036页.

Лан Шаоцзюнь, Цай Синьйи, Шуй Тяньчжун, Ли Сэнпэй, Чжан Ликай. Словарь об оценке китайской живописи. – Китайское молодежное издательство, 1998. – 1036 с.

120. 李渔: 闲情偶寄 [M], 长春: 时代文艺出版社, 2001, 共 510 页.

Ли Ю. Сян Син Ой Ди. – Чанчунь: Издательство «Литература и искусство», 2001. – 510 с.

121. 李长莉: 晚清上海社会的变迁 – 生活与伦理的近代化, 天津: 天津人民出版, 2002年版, 共 558 页.

Ли Чанли. Смена Шанхайского общества в эпоху поздней Цин – модернизация жизни и этики. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство, 2002. – 558 с.

122. 李东仁: «点石斋画报»中的英国图景研究, 西北美术 2017 年第 4 期, 第 110-116 页.

Ли Донжэнь. Британское ландшафтное исследование в «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» // Северо-Западное искусство – 2017. – № 4. – С. 110-116.

123. 李金凤: 清末明初外来文化的传入对海上画派的影响 (硕士学位论文), 淮北师范大学, 2011年, 共 72 页.

Ли Цзиньфэн. Влияние введения иностранной культуры на «Школу Хайшан» в эпоху позднего династии Цин и ранней династии Мин: магистерская диссертация – Хуайбэйский педагогический университет, 2011. – 72 с.

124. 李信斐: 明清文人仕女画的女性形象及审美文化解读[J], 文教资料, 2011 第 82-83 页.

Ли Синьфэй. Интерпретация женского образа и эстетической культуры в живописи «Красавиц» династий Мин и Цин // Журнал литератур и образования.

– 2011. – С. 82-83.

125. 李嘉玉, 何丽霞: 试论梅文化与牡丹文化形成的历史背景及文化象征意义, 北京林业大学学报, 2011年1月, 第93-96页.

Ли Цзяю, Хэ Лисянь. Об историческом фоне и культурно-символическом значении формирования культуры цветов сливы и пионной культур // Журнал Пекинского лесотехнического университета. – 2011. – С. 93-96.

126. 李湘涛: 中国的猫文化, 科技智囊, 2015年第十期, 第79-83页.

Ли Сянтао. Китайская культура кошек // Наука и мудрость. – 2015. – №10. – С. 79-83.

127. 李向平: “息我以死”与“向死而生” – 庄子和海德格尔的死亡哲学, 社会科学家, 1989年, 第37-45页.

Ли Сянпин. Философия о смерти Чжуан-цзы и Хайдеггера // Социолог. – 1898. – С. 37-45.

128. 李方艳: Peacock 与孔雀在东西方文化中的差异研究, 文教资料 2014年21期, 57-58页.

Ли Фанянь. Исследование различий между Peacock и павлином в восточной и западной культурах // Журнал культурно-просветительных материалов. – 2014. – №21. – С. 57-58.

129. 李淑辉: 吴昌硕与海上画派的观念转型, 浙江艺术职业学院学报, 2007年3月第五卷第一期, 第94-97页.

Ли Шухуэй. Трансформация идей У Чаншо и «Школы Хайшан» // Известия: Чжэцзянского профессионального колледжа искусств. – 2007. – Том 5. – №1. – С. 94-97.

130. 刘锡诚, 王文宝主编: 中国象征词典, 天津教育出版社, 1991年, 共385页.

Лю Сичэн, Ван Вэньбао. Словарь китайских символов. – Тяньцзиньское издательство по образованию, 1991. – 385 с.

131. 刘海平: 传统中国花鸟画中的民族特征, 文艺研究 “芒种”总第463期, 2014年, 第233-234页.

Лю Хайпин. Национальные особенности в традиционной китайской живописи цветов и птиц // Литературные и художественные исследования. 2014. – №463. – С. 233-234.

132. 刘建平: 海上画派, 天津人民美术出版社, 2002年, 共398页.

Лю Цзяньпин. Сборник «Школа Хайшан». – Тяньцзин, 2002. – 398 с.

133. 刘晓梅: 首都博物馆藏“牡丹图”评述, 首都博物馆论存, 2014, 第345-349页.

Лю Сяомэй. Комментарий к картине «Пион» // Журнал столичного музея. – 2014. – С. 347-349.

134. 刘东: 天边有一块乌云 – 儒学与存在主义, 江苏人民出版社, 2017年, 共478页.

Лю Донг. На горизонте темное облако – Конфуцианство и экзистенциализм. – Народное издательство Цзянсу, 2017. – 478 с.

135. 刘祥, 高深: 中国崇凤文化研究综述, 湖南广播电视大学学报, 2005第一期, 第24-29页.

Лю Сян, Гао Шен. Краткое изложение исследований по культуре поклонения Фениксу в Китае // Журнал Хунаньского университета радио и телевидения. – 2005. – №1. – С. 24-29.

136. 刘文飞: 俄国文学史, 北京大学出版, 2010, 共223页.

Лю Вэньфей. История русской литературы. – Издательство Пекинского университета, 2010. – 223 с.

137. 利科尔: 解释学与人文科学, 陶远华译, 河北人民出版社, 1987版, 共310页.

П. Рикёр. Интерпретация и научные исследования (перевод Тао Юаньхуа). – Хэбэйское народное издательство, 1987. – 310 с.

138. 里克尔: 恶的象征, 公车译. 上海: 上海人民出版社, 2005, 共325页.

П. Рикер. Символика зла (перевод Гун Чжэ). – Шанхай, 2005. – 325 с.

139. 林洁蕾: 生态美学视角下的沈周田园山水画审美研究 (硕士学位论文), 广西大学, 2016年5月, 共53页.

Лин Дзилей. Эстетическое исследование пейзажной живописи художника

Шэн Чжоу с точки зрения экологической эстетики»: магистерская диссертация. – Университет Гуанси, 2016. – 53 с.

140. 卢婧: 赵之谦花鸟画的艺术特点. «文艺生活.文艺理论». 2019年第5期.

Лу Дин. Художественные особенности живописи жанра цветов и птиц Чжао Цицяня [Электронный ресурс] // «Литературная жизнь. Теория литературы». – 2009. – №5. – Режим доступа: <https://www.xzbu.com/7/view-7949170.htm>.

141. 卢梅英: 浅析绘画作品市场化对任伯年的影响, 中国高校美术与设计论坛, 2010年, 共7页.

Лу Мэйин. Анализ влияния маркетинга картин на художника Жэнь Боняня // Китайский университетский форум по искусству и дизайну. – 2001. – 7 с.

142. 罗伯特 索克拉夫斯基: 现象学导论, 高秉江、张建华译, 武汉大学出版社, 2009年, 共265页.

Robert Sokolowski, Introduction to phenomenology (перевод Гао Бингцзян и Чжан Цзяньхуа). – Издательство Уханьского Университета, 2009. – 265 с.

143. 高雪: 中国文化的符号与象征的研究 (硕士学位论文), 山东大学, 2010年, 共79页.

Гао Сюэ. Изучение образов и символов китайской культуры : магистерская диссертация. – Шаньдунский университет, 2010. – 79 с.

144. 高竹青: 石头记 – 石头文化的前世今生, 探索发现, 2017年9月, 第209-210页.

Гао Чжуцин. Камень – прошлое и настоящее каменной культуры // Журнал исследований и открытий. – 2017. – №9. – С. 209-210.

145. 高婧: 清代世风影响下的仕女画与女性审美, 电影评价, 2008.

Гао Цзин: Портрет красавиц и женское эстетическое мировоззрение под влиянием общественных нравов в династии Цин. [Электронный ресурс] // Оценка фильма. – 2008. – Режим доступа:

<http://www.lwlm.com/yishulunwen/200811/204309p2.htm>.

146. 龚产兴: 任伯年的“雪中送炭图”, 故宫博物院院刊, 1981年04期, 第16-18页.

Гонг Чансин. Анализ картины «Прислать угля в зимнюю стужу» Жэнь Боняня // Журнал дворца Гугун. – 1981. – №4. – С. 16-18.

147. 孔庆东: 中国青楼文化, 中关村, 2003年第9期, 第111-113页.

Кун Циндун. Культура китайских борделей // Журнал: Чухон Гуан Сун. – 2003. – №9. – С. 111-113.

148. 胡太南: 论《海上画派》钱慧安人物画的世俗化倾向, 美术教育研究, 2013年, 第24-25页.

Ху Тайнань. О тенденции к секуляризации живописи Цянь Хуэйяня «Школы Хайшан» // Журнал: Исследование художественного образования. – 2013. – С. 24-25.

149. 康澄: 象征与文化记忆, 外国文学, 2018年第1期, 第54-61页.

Кан Чэнь. Символика и культурная память // Журнал: Иностранная литература. – 2018. – №1. – С. 54-61.

150. 黄燕娇: 浅析美学的表现形态之崇高, 青春岁月, 2012.

Хуан Яньцзяо. Анализ проявления эстетики – возвышенное // Журнал: Юношеские годы. – 2012.

151. 胡露凡, 杨丽新: 中俄文化中猫的象征意义对比研究, 北方文学, 2018年29期, 159-161页.

Ху Луфан, Ян Лисинь. Сравнительное изучение символического значения кошек в китайской и русской культурах // Журнал северной литературы. – 2018. – №29. – С. 159-160.

152. 胡光华: 吴镇及其“渔父”渔隐山水画研究, 东方博物, 2006年第5期.

Ху Гуанхуа. Исследования по художнику У Чжэнь и его пейзажной живописи образа рыбака // Журнал Восточных обширных познаний. – 2006. – №5.

153. 胡塞尔: 欧洲科学的危机与超越论的现象学, 王炳文译, 商务印书馆, 2017年, 共 666 页.

Эд. Гуссерль. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» (перевод Ван Бинвэна). – Коммерческая пресса, 2017. – 666 с.

154. 赫云, 李倍雷: 论中国传统绘画的文化精神支柱.

Хэйюнь, Ли Бэйлэ. Культурная и духовная опора традиционной китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://t.cn/S55eZQ>.

155. 贾宜潮: 男性凝视下的中国仕女形象解析, 艺术教育, 2018 第 7 期, 第 124-125 页.

Цзя Ичао. Анализ образов китайских красавиц под мужским взглядом // Журнал искусства и образования. – 2018. – №7. – С. 124-125.

156. 伽达默尔: 真理与方法, 上海译文出版社, 1999 版, 共 582 页.

Х.-Г. Гадамер. Истина и метод. – Шанхай, 1999. – 582 с.

157. 姜楠南: 中国海棠文化初探, 南京林业大学学报, 2007 年第 25 期, 59-61 页.

Цзян Наннан. Исследование культуры китайского яблоки // Известия Нанкинского лесотехнического университета. – 2007. – №25. – С. 59-61.

158. 戚其章: 中日战争(1), 北京: 中华书局, 1989, 共 696 页.

Ци Цичан. Китайско-японская война. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1989. – 696 с.

159. 秦梦娜: 中国绘画文化, 时事出版社, 2008 年, 共 385 页.

Цинь Мэньна. Культура китайской живописи. – Пекин, 2008. – 385 с.

160. 翦伯赞: 中国史纲要, 北京大学出版社, 2006 年, 共 720 页.

Цзянь Боцзань. План истории Китая. – Пекин: Пекинского университета, 2006. – 720 с.

161. 蒋红: 艺术欣赏的审美特征初探, 文艺理论研究, 1983 年 03 期.

Цзян Хун. Исследование эстетических характеристик художественной оценки // Журнал: Исследование теории литературы и искусства. – 1983. – №3.

162. 蒋乃涵: 钟馗故事的文本演变及其文化内涵 (博士论文), 天津: 南开大学, 2014, 共 346 页.

Цзян Найхан. «Изменения образа Чжун Куй и его культурного значения» : монография. дис. ... доктора. – Тяньцзинь: Нанкайский университет, 2014. – 346 с.

163. 徐清泉: 中国传统人文精神论要, 上海社会科学院出版社, 2003 年版.

Сюй Цинцюань. Традиционный китайский гуманистический дух. – Изд: Шанхайская академия общественных наук, 2003.

164. 徐绑达: 中国绘画史图录, 上海人民出版社, 1984 年下册, 共 913 页.

Сюй Бонда. История китайской живописи. – Шанхайское народное издательство, 1984. – 913 с.

165. 徐文思: 道家思想对中国传统山水画的影响, *Literati and Artist of China*, 2017/11, 第 45 页.

Сюй Вэньси. Влияние даосской мысли на китайскую традиционную пейзажную живопись // *Literati and Artist of China*. – 2017. – №11. – С. 45.

166. 溪山烟雨: 吴石仙绘画作品赏析, 科技文汇 (上月刊), 2017 年 12 期.

Сишаняньюй. «Художественный анализ произведения У Шисеня» // Сборник науки. – 2017. – №12.

167. 薛涛: 论清代仕女画中的审美文化意蕴(硕士学位论文), 陕西师范大学, 2001, 共 42 页.

Сюэ Тао. Об эстетическом и культурном смысле в картинах красавиц династии Цин» : магистерская диссертация. – Шаньсиский педагогический университет. – 2001. – 42 с.

168. 肖群忠: 论古代邻里关系及其道德调节传统, 孔子研究, 2009 年 04 期, 第 17-23 页.

Сяо Чуньчжон. О взаимоотношениях соседей Древнего Китая и традиций морали // Журнал исследования Конфуция. – 2009. – №4. – С. 17-23.

169. 奚静之: 俄罗斯苏联美术史, 天津人民美术出版社, 2000 年, 共 511 页.

Си Цзинчжи. История искусства России и СССР. – Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2000. – 511 с.

170. 赵树好: 社会问题与晚清教案问题初探, 聊城师范学院学报, 2001 年第五期, 第 50-53 页.

Чжао Шухао. Предварительное исследование по социальным вопросам и инцидентам с иностранными миссионерами поздней династии Цин // Известия Ляочэнского педагогического института. – 2001. – №5. – С. 50-53.

171. 郑皓怡: 从仕女画看明清主流女性审美, 文化学刊 (Culture Journal), 2018 年第 4 期, 第 227-230 页.

Чжэн Хаоин. Основной эстетический взгляд на женщину в династии Мин и Цин в живописи «Красавиц» // Журнал по культуре. – 2018. – №4. – С. 227-230.

172. 朱长虹: 论西方绘画中的优美与崇高, 大众文艺, 2016 年第 16 期, 共 6 页.

Чжу Чанхун. О прекрасном и возвышенном в западной живописи // Массовая литература и искусство. – 2016. – №16. – 6 с.

173. 朱海刚, 卢士刚: 世俗精神的开拓 – 任伯年及“海派”在中国绘画史中的意义, 艺术探索, 2002 年第 2 期, 共 1 页.

Чжу Хайган, Лу Шиган. Новатор светского духа – значение Жэнь Боняня и «Школы Хайшан» в истории китайской живописи // Журнал: Художественного исследования. – 2002. – №2. – 1 с.

174. 陈琳: 游走于“隐”与“乐”之间 – 吴伟“溪山渔艇图”研究 (硕士学位论文), 华东师范大学, 2015 年 4 月, 共 55 页.

Чэнь Линь. Бродя между «скрытым» и «счастьем» – У Вэй «Гора, река и рыбацья лодка» : магистерская диссертация – Восточно-китайский педагогический университет, 2015. – 55 с.

175. 施莱尔马赫: 诠释学讲演 [A]. 洪汉鼎译. 理解与解释 – 诠释学景点文选[C], 北京: 东方出版社, 2001.

Хун Наньдин. О Герменевтике Ф. Шлейермахера // Понимание и

герменевтика – классические работы о герменевтике» (перевод Хун Хайдина). – Пекин, 2001.

176. 张繁文: 绘画史上的渔夫情节, 美术与设计, 2015 年第 5 期.

Чжан Фанвэнь. Образ рыбака в истории живописи // Журнал искусства и дизайна. – 2015. – №5.

177. 张美玲: 从 «点石斋画报»看晚清妇女的婚姻观, 海峡教育研究, 2016 年 01 期, 第 50-54 页.

Чжан Мэйлин. Женский взгляд поздней династии Цин на брак в «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» // Исследования в области образования материкового Китая и острова Тайвань. 2016. – №1. – С. 50-54.

178. 张晓聪: 任伯年的人物探究, 河北大学 (硕士学位论文), 2015 年 6 月, 共 62 页.

Чжан Сяоцун. Исследование портретов Жэнь Боняня : магистерская диссертация. – Хэбэйский университет, 2015. – 62 с.

179. 张玉洁: 鹤的艺术, 环境教育, 2004 年 09 期, 第 75 页.

Чжан Юйцzie. Искусство о журавле // Журнал экологического образования. – 2004. – №9. – С. 75.

180. 张朝晖: 清末海派绘画的世俗性研究(下), 美术作品赏析, 1996 年第 2 期, С. 118-121.

Чжан Чжаохуэй. Светские исследования о «Школе Хайшан» в эпоху позднего Цин (часть II) // Оценка произведений живописи. – 1996. – № 2. – С. 118-121.

181. 张弘星: 中国最早的西洋美术摇篮. 上海土山湾孤儿工艺院的艺术事业, 东南文化, 北京故宫博物院第五期 1991 年, 第 124-130 页.

Чжан Хунсин. Колыбель самого раннего западного искусства в Китае – Шанхай: «Туй Шан Ван» // «Юго-восточная культура» : Пекинский музей Гугун. – 1991. – №5. – С. 124-130.

182. 张建国: 儒释道文化与中国画的形成与发展的关系, 中国民族博览, 2018 年

01 期, 第 168-169 页.

Чжан Цзяньго. Взаимоотношения конфуцианства, буддизма и даосизма и становление и развитие китайской живописи // Журнал: Китайская национальная выставка. – 2008. – №1. – С. 168-169.

183. 张羽: 道家老子思想对中国画的影响浅探, 时代教育, 2009 年第 10 期, 第 166 页.

Чжан Юй. Исследование влияния даосской мысли (Лао-Цзы) на китайскую живопись // Журнал: Образование времени. – 2009. – №10. – С. 166.

184. 周武忠: 花与中国文化, 北京:中国农业出版社, 1999, 第 49-51 页.

Чжоу Учжун. Цвета и китайская культура. – Пекин: Китайская сельскохозяйственная пресса, 1999. – С. 49-51.

185. 郑倍倍: 明清仕女画柔弱化形成的原因及审美特征, 徐州教育学院学报, 2005 年第 4 期.

Чжэн Бэйбэй. Причины и эстетические особенности формирования ослабления живописи «Красавиц» в династиях Мин и Цин // Журнал Сюйчжоуского педагогического института. – 2005. – №4.

186. 郑雨婷: 任伯年渔父形象的研究 (硕士论文), 福建师范大学, 2005 年. 共 120 页.

Чжэн Юйтин. Исследование образа рыбака в живописи Жэнь Боняня : магистерская диссертация. – Фуцзяньский педагогический университет, 2005. – 120 с.

187. 朱光潜: 谈美书简, 中华书局, 2012 年, 共 136 页.

Чжу Гуанцянь. Обсуждение о эстетике. – Пекин: 2012. – 136 с.

188. 朱佑华: 海派画家虚谷金鱼题材绘画研究 (硕士论文), 武汉理工大学, 2013 年, 共 43 页.

Чжу Юхуа. Исследование живописи о золотой рыбе Сюй Гу «Школы Хайшан» : магистерская диссертация. – Уханьский технологический университет, 2013. – 43 с.

189. 程波涛: 论祝寿图像中民俗与文化的共生现象, 贵州大学学报, 2017年3月, 第91-96页.

Чэнь Ботао. Тесная Связь между «картинами о желании долголетия и благополучия» и фольклором, культурой // Известия Гуйчжоуского университета. – 2017. – №3. – С. 91-96.

190. 车广锦: 中国传统文化论 – 关于生殖崇拜和祖先崇拜的考古学研究, 东南文化, 1992年第5期, 第61页.

Че Гуандцин. Китайская традиционная культура – археологические исследования поклонения потомкам и предкам // Юго-восточная культура. – 1992. – №5. – С. 61.

191. 陈奇招, 夏奇奇: 中国传统山水画中避世主义的探源, 陶瓷研究, 2018年第4期, 第97-99页.

Чэнь Цзычжао, Ся Цици. Источник исследования экуменизма в традиционной китайской пейзажной живописи // Журнал: Керамические Исследования. – 2018. – №4. – С. 97-99.

192. 陈之能: 试析八大山人花鸟画风格的象征性, 艺术品鉴, 2017年04期, 第181页.

Чэнь Чжинэн: Анализ символики живописи цветов и птиц живописи художника Бадашанжэнь // Журнал: Оценка произведения искусства. – 2017. – №4. – С. 181.

193. 春明: 讨论庄子哲学与存在主义哲学的宇宙观, 中共宁波市市委党校学报, 第23卷第一期, 2001年2月, 第60-62页.

Чунь Мин. Обсуждение мировоззрения философии Чжуан-цзы и экзистенциализма // Известия партийной школы муниципального комитета Нинбо Коммунистической партии Китая. – Том 23, №1. 2001. – С. 60-62.

194. 水天中“林呱”关作霖及广东早期油画, 美术史论, 1991年第三期, 第35页.

Шуй Тяньчжун. Гуань Цуолинь и масляные живописи раннего периода в провинции Гуандуна // Очерки по история живописи. – 1991. – № 3. – С. 35.

195. 宋林林: 从“点石斋画报”看晚清社会的变迁, 美与时代, 2017 年 05 期, 第 134-136 页.

Сун Линлин. Изменения в обществе поздней династии Цин в «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» // Журнал красоты и времени. – 2017. – №5. – С. 134-136.

196. 宋晓峰: 佛教传入对中国绘画的影响, 陕西教育-高教, 2012 年第 4 期, 第 37 页.

Сун Сяофэн. Влияние распространения буддизма на китайскую живопись // Образование Шэньси - Высшее образование. – 2012. – №4. – С. 37.

197. 宗白华: 美学散步, 上海人民出版社, 1981, 共 313 页.

Цзун Байхуа. Эстетическая точка зрения. – Шанхай, 1981. – 313 с.

198. 丛艺: 西画东渐对中国人物画的影响 – 以任伯年, 徐悲鸿为例 (硕士学位论文), 中央美术学院, 2009 年, 共 28 页.

Цун И. Влияние западной живописи на китайскую живопись – на примере Жэнь Боняня и Сюй Бэйхуна : магистерская диссертация. – Китайская государственная академия художеств, 2009. – 28 с.

199. 宋胜利: 中国鹿文化的思考, 第六届(2015)中国鹿业发展大会论文汇编, 2015 年, 195-198 页.

Сун Шэнли. Мышление о китайской культуре оленей // Сборник статей 6-ой конференции по развитию индустрии оленей в Китае. – 2015. – С. 195-198.

200. 陈琦: 植物的文化内涵及其园林中的应用 (硕士论文), 浙江农林大学, 2010 年 6 月, 第 61 页.

Чэнь Ци. Культурная коннотация растений и их применения в саду: монография : магистерская диссертация. – Чжэцзянский университет сельского и лесного хозяйства, 2010. – 61 с.

201. 杨实生. 清流与晚清政治变革 (博士学位论文), 湖南大学, 2011. 共 187 页.

Ян Шишэн. “Чистое течение” и политические реформы в поздней династии Цин.: монография. дис. ... доктора. – Хунанский университет, 2011. – 187 с.

202. 杨知勇: 象征符号研究的新进展 – 评“中国象征文化”, 云南民族大学学报

(哲学社会科学版), 2003 年 第 6 期, 第 71-72 页.

Ян Чжиюн. Новый прогресс в исследовании символических знаков – комментарий к «Китайской символической культуре» // Известия Юньнаньского национального университета («Философия и социология»). – 2003. – №6. – С. 71-72.

203. 杨娜: 任伯年钟馗人物画研究 (硕士学位论文), 陕西师范大学, 2017 年 5 月, 共 73 页.

Ян На. Исследование о портретах Чжун Куй Жэнь Боняня : магистерская диссертация. – Шансинский педагогический университет, 2017. – 73 с.

204. 杨丽君: «点石斋画报» – 晚清社会缩影, 出版史料, 2010 年第二期, 第 116-119 页.

Ян Лицзюнь. «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» – воплощение общества поздней династии Цин // Журнал исторических материалов. – 2010. – №2. – С. 116-119.

205. 叶朗: 中国美学史大纲, 上海, 上海人民出版社, 1985.

Е Лан. Очерк истории китайской эстетики. – Шанхай, 1985.

206. 葛焱: 似淡而实美 – 浅析山水画“淡雅”之境. 中国美术学院. 2014-05-01.

Е Хуа, Казалось бы, бесцветный и заурядный, на самом деле очень красивый – анализ скромность и изысканность китайской пейзажной живописи // Китайская академия художеств. – 2014. – №5.

207. 叶汉明: «点石斋画报»与文化史研究, 南开学报 (哲学社会科学版), 2011 年第 2 期, 第 117-123 页.

Е Хаймин. Исследование «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» и истории культуры. – Известия Нанькайского университета. – 2011. – №2 – С. 117-123.

208. 易善炳: 社会转型下的艺术: 清末明初的海上画派, 艺术探索, 2016 年第 3 期, 第 35-37 页.

Йи Шанбинг. Искусство в условиях социальной трансформации: «Школа Хайшан» в эпоху поздней династии Цин и ранней Мин // Исследование искусства. – 2016. – №3. – С. 35-37.

209. 玉山: “岁寒三友”迎新春, 中国花卉园艺, 2018 年第 4 期, 第 62 页.

Юйшань. «Три друга в зимнее время» приветствуют китайский новый год // Журнал китайского цветоводства. – 2018. – №4. – С. 62.

210. 于平: 明清小说言论, 北京: 中国青年出版社, 1999, 共 283 页.

Юй Пин. Речи о романе в династии мин и Цин. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 1999. – 283 с.

211. 万力青: 并非衰落的百年 – 19 世纪中国绘画史, 广西师范大学出版社, 2008 年, 共 264 页.

Вань Лицин. Это не упаднические 100 лет – история китайской живописи XIX века. – Гуансинский педагогический университет, 2008. – 264 с.

212. 王伯敏: 中国绘画史, 上海人民美术出版社, 1982 年, 共 747 页.

Ван Боминь. История китайской живописи. – Издательство Шанхайского народного изобразительного искусства, 1982. – 747 с.

213. 王苗: «点石斋画报»与清末社会形态, 新闻研究导刊, 2016 年 5 月.

Ван Мяо. «Ден Ши Чжэ Хуа Бао» и социальная форма династии Позднего Цин // Журнал журналистского исследования. – 2015. – № 5.

214. 王旺, 崔翔: 崇高精神与当代艺术创作, 青年文学家, 2012 年 06 期, 共 14 页.

Ван Ван, Цуй Сян. Возвышенный дух и современное художественное творчество // Молодой литературовед. – 2012. – №6. – 14 с.

215. 王彦霖: 任伯年花鸟画中的吉祥物研究 (硕士学位论文), 西南大学 2006 年 4 月, 共 47 页.

Ван Яньлинь. Исследование талисмана в картинах «Цветов и птиц» Жэнь Боняня : магистерская диссертация – Юго-Западный университет, 2006. – 47 с.

216. 王书奴: 中国娼妓史, 上海: 上海三联书店, 1988 年版.

Ван Шуну. «История о китайской куртизанки». – Изд.: Шанхайский магазин «Сэнлянь», 1988.

217. 王立: 明清小说中的金银变化母题与货币制度, 浙江大学学报, 2000 年 04 版.

Ван Ли. Изменения золота, серебра и денежная система в романе Династии Мин и Цин // Известия Чжэцзянского университета. – 2000. – №4.

218. 王爱敏, 李斐: 浅谈中国孝文化的作用, 聊城大学学报, 2006 年第 5 期, 第 62-65 页.

Ван Аймин, Ли Фэй. Роль китайской культуры почитания родителей // Журнал Ляочэнского университета. – 2006. – №5 – С. 62-65.

219. 王凤敏: 清代仕女画的艺术特征与文化内涵, 今日财富, 2017 年第 7 期, 第 132 页.

Ван Фэньминь. Художественные особенности и культурные коннотации портретов «Красавиц» в династии Цин // Журнал сегодняшнее богатство. – 2017. – №7. – С. 132.

220. 王旺, 崔翔: 崇高精神与当代艺术创作, 青年文学家, 2012 年 06 期, 第 2 页.

Ван Ван, Цуй Сян. Возвышенный дух и современное художественное творчество // Молодой литературовед. – 2012. – №6. – С. 2.

221. 吴友如: 吴友如画宝 (上册), 北京, 1983 年, 共 420 页.

У Юйжун. Альбом картин У Юйжуна (первая часть). – Пекин, 1983. – 420 с.

222. 吴友如: 吴友如画宝 (中册), 北京, 1983 年, 共 403 页.

У Юйжун. Альбом картин У Юйжуна (вторая часть). – Пекин, 1983. – 403 с.

223. 吴友如: 吴友如画宝 (下册), 北京, 1983 年, 共 406 页.

У Юйжун. Альбом картин У Юйжуна (третья часть). – Пекин, 1983. – 406 с.

224. 魏巍: 中国牡丹文化的综合研究 (硕士学位论文), 河南大学, 2009 年 5 月, 共 52 页.

Вэй Вэй. Комплексное исследование культуры китайского пиона : магистерская диссертация. – Хэнанский университет, 2009. – 52 с.

225. Jacques Derrida. *Of Grammatology* [M]. Trans. Gayatric C. Spivak, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997. 456 p.
226. A. Bahm. Is a Universal Science of Aesthetics Possible? – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XXXI, № 1, Fall, 1972. P. 3-7.
227. Ricoeur, P., *The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text*. *New Literary History*, 5(1), 1973. P. 91-117.

Список иллюстративного материала

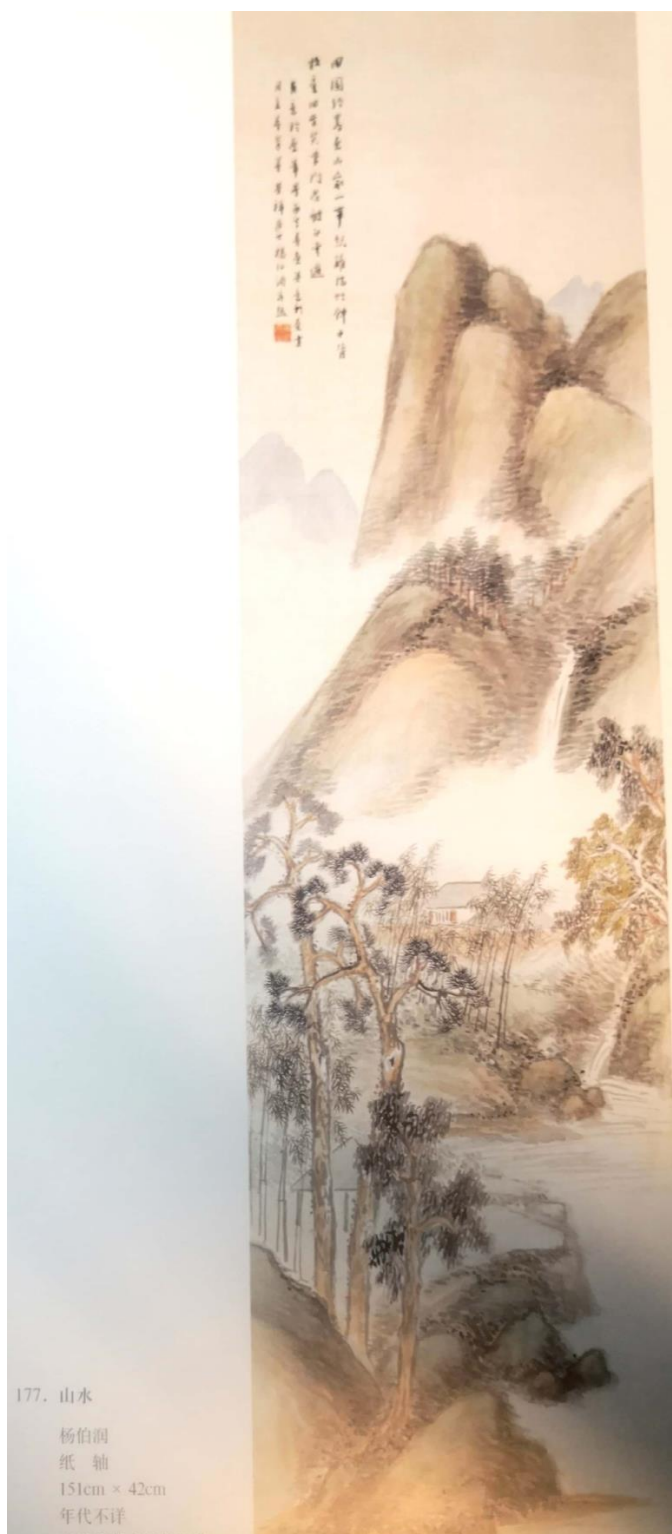
1. «Тихая орхидея» («幽兰图») У Чаншо



«Архивед»
237. 幽兰图

吴昌硕
纸 轴
136cm × 32.8cm
年代不详
中央工艺美术学院藏

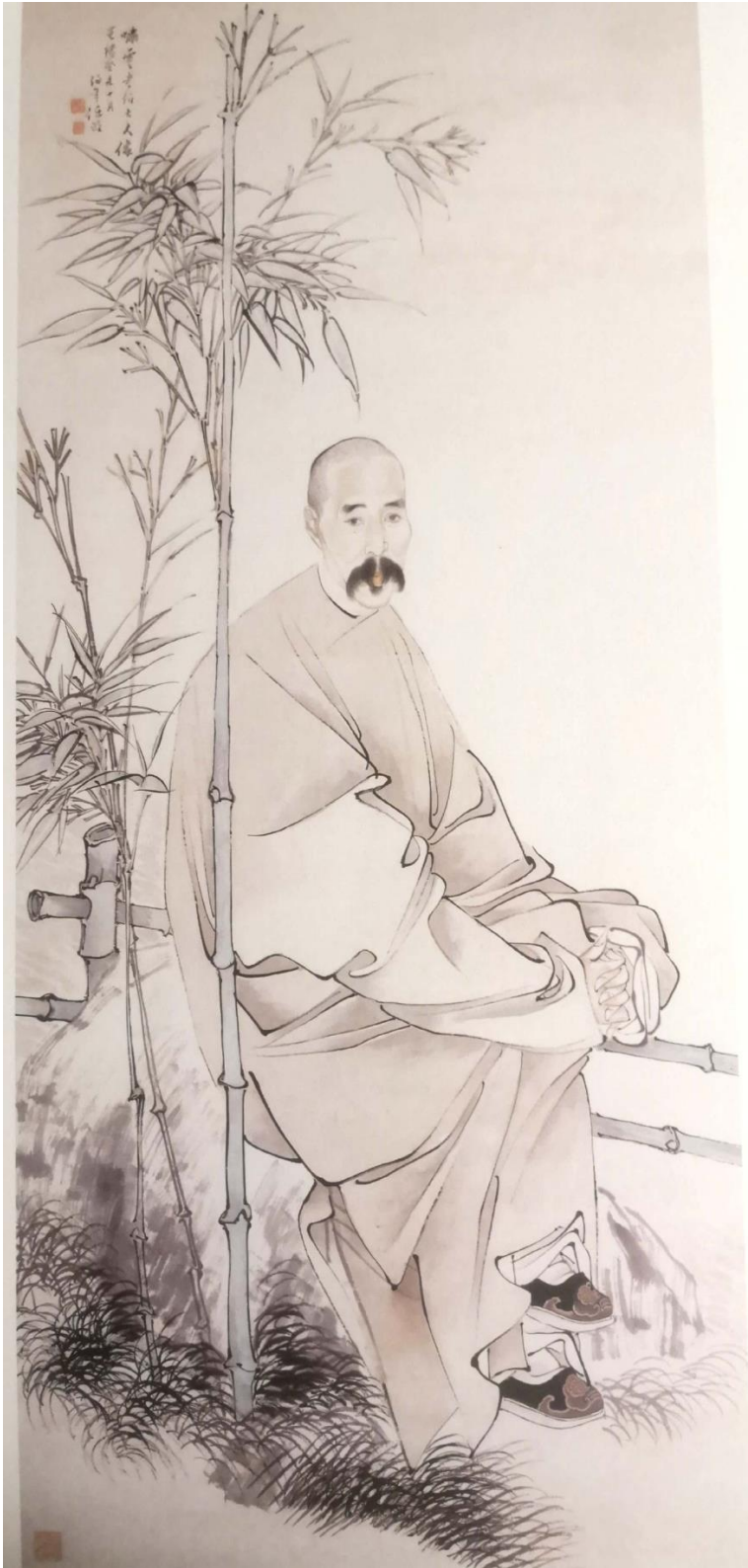
2. «Гора и вода» («山水») Ян Божун



177. 山水

杨伯润
纸 轴
151cm × 42cm
年代不详

3. «Картина о Чжао Сяюнь» («赵啸云像») Жэнь Боняня



128. 赵啸云像

任伯年

纸 轴

136.9cm × 66.8cm

1883年

浙江省博物馆藏

4. «Три друга в зимнее время» (сосна, бамбук и слива) Чжу Сюй («岁寒三友»

朱熊)



5. «Дети играют» Ху Сингуй («婴戏图» 胡锡珪)



6. «Су Ши пасёт овец» Жэнь Боняня («苏轼牧羊» 任伯年)



7. «Пьяный Чжун Куй» Жэнь Боняня («醉魁星图» 任伯年)



8. «Чжун Куи» Жэнь Боняня («钟馗图» 任伯年)



9. «Чжун Куй» Жэнь Боняня («钟馗图» 任伯年)



10. «Чжун Куй» Цянь Хуэйяня («钟馗图» 钱慧安)



11. «Горный проход и холодная луна» Ни Тянь («关山月冷» 倪田)



12. «Портрет Чжоу Сянь» («周闲像») Жэнь Боняня



13. «Сливы и золотые рыбки» Сюй Гу («梅花金鱼» 虚谷)



14. «Богиня Нюйва создает камни для починки небосвода» («女娲补天») Жэнь

Боняня



15. «Портрет красавицы» Жэнь Сюн («仕女» 任熊)



16. «Персики бессмертия богини Сиванму» (даосизм) Чжоу Сиан («桃实图» 周

闲)



26. 桃实图 «Персики бѣси»
周闲
纸 轴
131cm × 34cm
年代不详
天津市艺术博物馆藏

17. «Пожаловать титул» («封侯图») Жэнь Боняня



18. «Виноград и тыква горлянка» («葡萄葫芦») У Чаншо



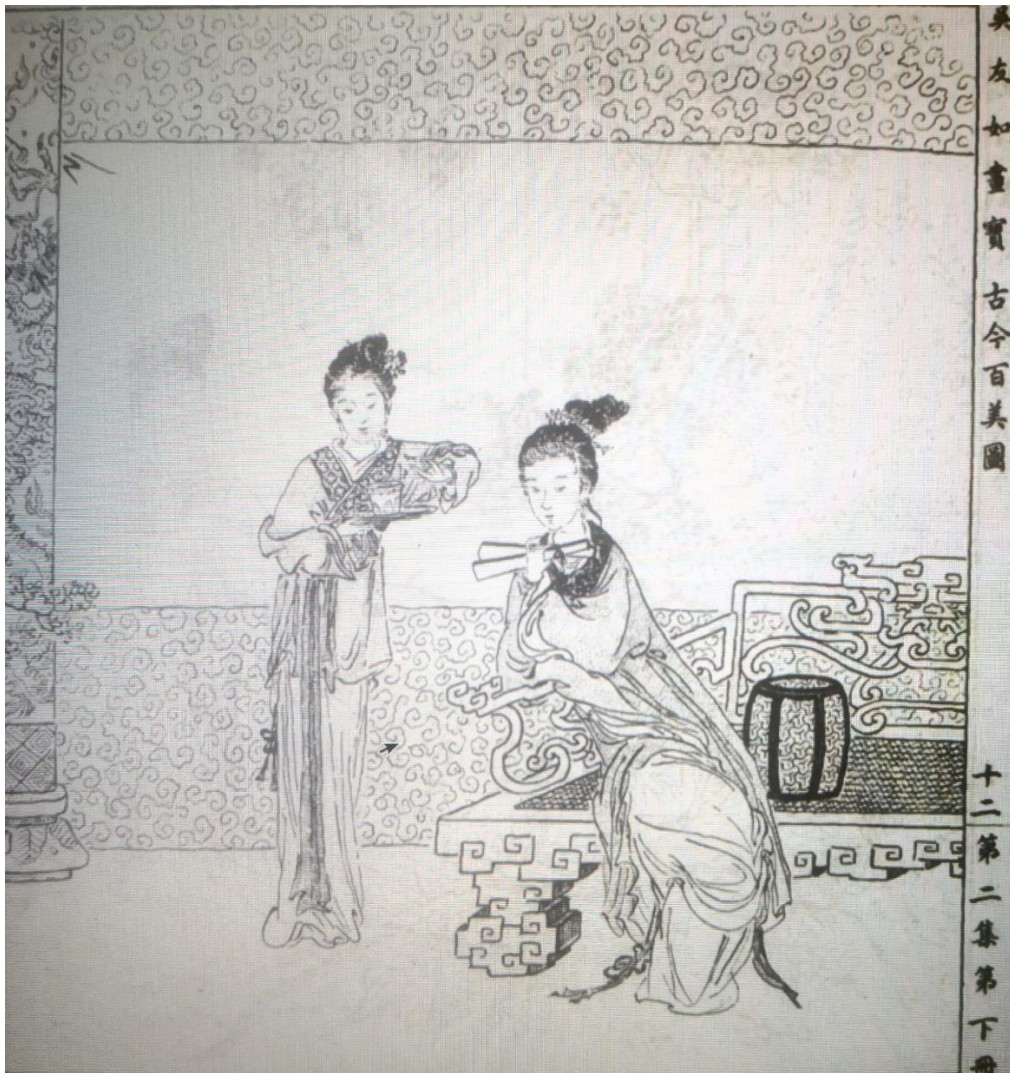
«Виноград и тыква горлянка»
238. 葡萄葫芦

吴昌硕
纸 轴
175.2cm × 47.6cm
年代不详
故宫博物院藏

19. «Сливы и красавица» Ху Сигуи («梅花仕女»胡锡珪)



20. «Куртизанка в городе Тяньнь» («汤阳妓») У Юйжу



21. «Сосна и журавли» («松鹤图») Сюй Гу



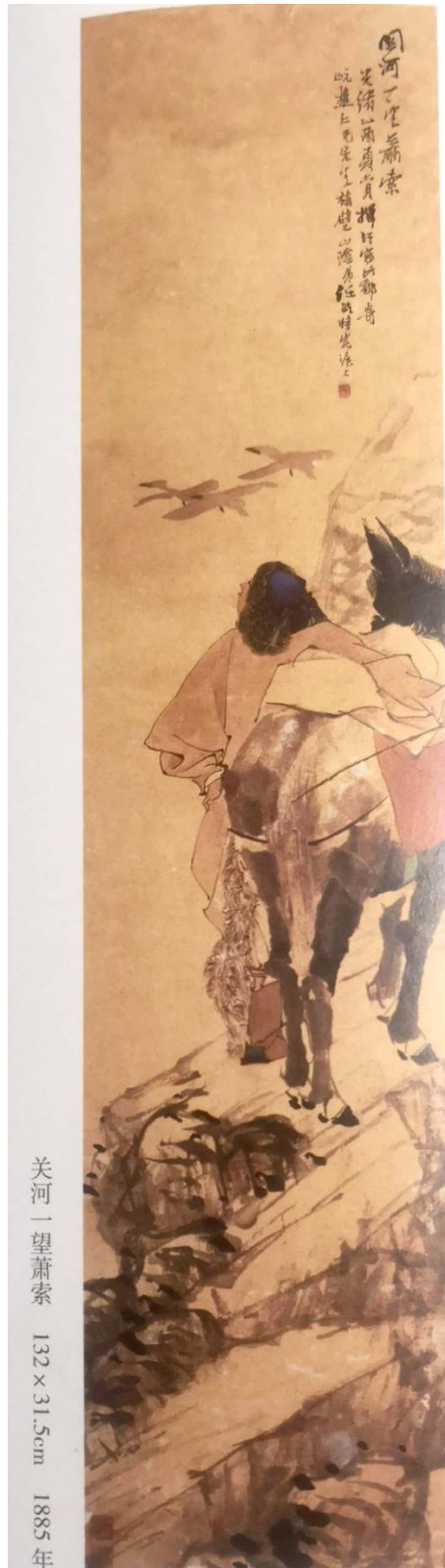
22. «Сочинять стихи, сидя верхом на осле» («驴背寻诗图») Жэнь Боняня



23. «Рыбалка – Янь Цзылин» («严子陵垂钓») Жэнь Боняня



24. «Безжизненная пограничная крепость» («关河一望萧索») Жэнь Боняня



25. «Сосна и журавли» («松鹤图») Сюй Гу



Приложение

**В работе используются следующие произведения творческого наследия
«Школы Хайшан»**

Ван Итин 王—亭

1. «Лю Хай обманывает золотую жабу» («刘海戏金蟾»)

Жэнь Бонянь 任伯年

2. «Безжизненная пограничная крепость» («关河一望萧索»)

3. «Богатство и долголетие» («富贵寿考图»)

4. «Богатство на всем пути» («一路富贵»)

5. «Богиня Нюйва создает камни для починки небосвода» («女娲补天»)

6. «Большое богатство» («大富贵图»)

7. «Большой урожай» («无谷风灯»)

8. «Голодный» («饥看天图»)

9. «Два оленя в горах Сяншань» («仙山双鹿图»)

10. «Камписис китайский» («凌霄图»)

11. «Картина о Чжао Сяююнь» («赵嘯云像»)

12. «Людь» («人物»)

13. «Мужчина, играющий с птицей» «玩鸟人»

14. «Обезьяны отдают персики» («猿猴献桃»)

15. «Олень и журавль в горах Суйшань» («绥山鹿鹤图»)

16. «Пожаловать титул» («封侯图»)
17. «Портрет Чжоу Сянь» («周闲像»)
18. «Поступить на службу в армию в Шаньхайгуань» («山海关从军图»)
19. «Прислать угля в зимнюю стужу (оказать помощь в самую трудную минуту)» («雪中送炭»)
20. «Пион древовидный и две курицы» («牡丹双鸡»)
21. «Пьяный Чжун Куй» («醉魁星图»)
22. «Пять благополучий» («五瑞图»)
23. «Рыбак» («渔父图»)
24. «Рыбалка – Янь Цзылин» («严子陵垂钓»)
25. «Святые желают долголетия и благополучия» («群仙祝寿图»)
26. «Собрание иностранных бизнесменов» («西商集议»)
27. «Сосна и журавли» («松鹤图»)
28. «Сочинять стихи, сидя верхом на осле» («驴背寻诗图»)
29. «Стирать одежду» («浣沙图»)
30. «Сто детей» («榴开百子图»)
31. «Тянуться» («绵延图»)
32. «Су Ши пасёт овец» («苏轼牧羊»)
33. «Три кошки и глициния китайская» («三猫紫藤图»)
34. «Трижды подумать» (то есть «Три Льва») («三思图»)

35.«Чжун Куй» («钟馗»)

Жэнь Сюн 任熊

36.Портрет красавицы» («仕女»)

37.«Портрет красивой женщины» (придворная) («美人图»)

Ни Тянь 倪田

38.«Весеннее утро в женской опочивальне» («闺窗春晓»)

39.«Горный проход и холодная луна» («关山月冷»)

Пу Хуа 蒲华

40.«Жилище в горах» («山居图»)

Сюй Гу 虚谷

41.«Бамбук» («竹»)

42.«Жилище в горах» («山居图»)

43.«Картина о цветах сливы и журавле» («梅鹤图»)

44.«Рыбки играют» («春波鱼戏图»)

45.«Сливы и золотые рыбки» («梅花金鱼图»)

46.«Сосна и журавли» («松鹤图»)

У Чаншо 吴昌硕

47.«Бутовые камни и сосны» («乱石松树图»)

48.«Виноград и тыква горлянка» («葡萄葫芦»)

49. «Картина о сосне и камнях» («松石图»)

50. «Орхидея» («幽兰图»)

51. «Цветы сливы» («梅»)

52. «Четыре друга» («四友图»)

53. «Красная слива» У Чаошо («红梅»)

У Тао 吴滔

54. «Цветы сливы» («梅»)

У Чэнь 吴偁

55. «Рыбалка на осенней реке» («秋江垂钓»)

У Шисень 吴石仙

56. «Бедный человек убирает листву возле ветхих дверей» («柴门扫叶»)

57. «Вернувшаяся лодка» («归舟»)

58. «Весенняя река и молодая зелень» («春溪新绿»)

59. «Возвращаться в деревню под дождем» («烟雨归村»)

60. «Гора и вода» («山水»)

61. «Дождь в городе на берегу Янцзы» («江城雨意»)

62. «Идти с посохом по весенним горам» («策杖春山»)

63. «Поехать к друзьям в туманную погоду» («烟溪访友»)

64. «Река, гора, снег и разноцветные облака» («溪山雪霁»)

65. «Река, мост и дождь с туманом» («溪桥烟雨»)

У Юйжун 吴友如

66. «Девушка Сао» («曹大家»)

67. «Красавица» («美人图»)

68. «Куртизанка в городе Тяньань» («汤阳妓»)

69. «Лиян Сян» («莲香»)

70. «Мадам Гуан» («管夫人»)

71. «Мадам Лян» («梁夫人»)

72. «Объясните сомнения между народом и церковью» («民教释疑»)

73. «Пипа» («琵琶»)

Ху Сингуй 胡锡珪

74. «Дети играют» («婴戏图»)

75. «Сливы и красавица» («梅花仕女»)

Ху Чжан 胡璋

76. «Гора и вода» («山水»)

Цянь Хуэйань 钱慧安

77. «Чжун Куй» («钟馗»)

Чжоу Сиан 周闲

78. «Персики бессмертия богини Сиванму» (даосизм) («桃实图»)

Чжао Чжицянь 赵之谦

79.«Долголетие и богатство» («寿富贵»)

80.«Пион древовидный» («牡丹»)

81.«Сливы цвета чернил» («墨梅»)

82.«Хризантемы и камни» («菊石图»)

83.«Чжун Куй»(1864). («钟馗»)

84.«Чжун Куй»(1870). («钟馗»)

85.«Чжун Куй»(1883). («钟馗»)

Чжу Сюй 朱熊

86.«Три друга в зимнее время» (сосна, бамбук и слива) («岁寒三友»)

Ша Фу 沙馥

87.«Весенний ветер, богатство и благородство» («春风富贵»)

88.«Красавица» («仕女图»)

Ян Божун 杨伯润

89.«Вернувшаяся лодка» («归舟»)

90.«Гора и вода» («山水»)

91.«Жилище в горах» («山居图»)

Ян Люйцин 杨柳青

92.«Ласточка» («燕子»)

93. «Опавшие цветы и разноцветные бабочки» («落花彩蝶»)

94. «Рыба играет» («鱼乐图»)

95. «Таракан ловит кузнечиков» («蟑螂捕蚱蜢»)

96. «Цветы» («杂卉图»)

картины Ден Ши Чжэ Хуа Бао» («点石斋画报»)

97. «Безумный и смешной чиновник» («疯官可笑»)

98. «Наказывать нечестивых» («逞凶可恶»)

99. «Переговоры о мире и подписание договора» («和议画押»)

100. «Портрет “Гэлан”» («格兰脱像»)

101. «Разрушенное логово дракона» («龙穴已破»)

102. «Ужасная смерть множества людей» («惨毙多命»)

103. «Фу Цзя Фань Чжэ» («浮家泛宅»)

Кроме того, следующие произведения живописи китайских художников XIX века

Гуань Цяочан 关乔昌

104. «Автопортрет» («自画像»)

105. «Доктор Пита и его китайский помощник» («皮特 帕克医生和他的中国助手»)

106. «Пейзаж Хуанпу» («黄埔帆影») – пейзаж района Хуанпу в Гуанчжоу

Лю Яньчун 刘彦冲

107. пейзаж «Вода и гора в Фан Шан Цяо» («仿山樵设色山水轴»)

Чжан Инь 张峯

108. «Весенний поток воды из ущелья» («春流出峡图»)

Чжоу Гао 周镐

109. «Реальный пейзаж в городе Чжэньцзян» («镇江二十四实景»)

картина неизвестного автора

110. «Тайпинская армия охраняет город» («太平军守城图»)

В работе используются следующие произведения творческого наследия «Товарищества Передвижников» :

Н. Н. Ге

111. «Голгофа»

112. «Распятие»

113. «Суд Синедриона»

114. «Тайная вечеря»

115. «Христос в Гефсиманском саду»

116. «Христос и Никодим»

117. «Что есть истина»

Н. А. Касаткин

118. «Ремонтные работы, на железной дороге»

119. «Углекопы. Смена»

И. Н. Крамской

120. «Иродиада»

121. «Мина Моисеев»

122. «Неизвестная»

123. «Некрасов в период “Последних песен”»

124. «Полесовщик»

125. «Портрет Л. Н. Толстого»

126. «Неутешное горе»
127. «Христос в пустыне»

А. И. Куинджи

128. «Ночь на Днепре»
129. «После дождя»
130. «Украинская ночь»

И. И. Левитан

131. «Вечерний звон»
132. «Владимирка»
133. «Над вечным покоем»

К. В. Лемох

134. «Крестьянский обед»
135. «Пьяный муж»

В. Е. Маковской

136. «В приёмной у доктора»
137. «На бульваре»
138. «Осужденный»
139. «Получение пенсии»
140. «Ссора из-за карт»
141. «Узник»

В. М. Максимов

142. «Больной муж»
143. «Бедный ужин»
144. «Без кормильца»
145. «Семейный раздел»
146. «Всё в прошлом»

Г. Г. Мясоедов

147. «Земство обедает»
148. «Сеятель»

Н. В. Неврев

149. «Княжна Прасковья Григорьевна Юсупова перед пострижением»

150. «Торг. Сцена из крепостного быта»

В. Д. Поленов

151. «На Тивериадском озере»

152. «Христос и грешница» («Кто без греха?»)

В. В. Пукирев

153. «Неравный брак»

В. Г. Перов

154. «Последний кабак у заставы»

155. «Портрет Ф. М. Достоевского»

156. «Приезд гувернантки в купеческий дом»

157. «Проводы покойника»

158. «Сельский крестный ход на Пасхе»

159. «Сын дьячка»

160. «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы»

161. «Тройка»

162. «Утопленница»

И. Е. Репин

163. «Актриса Пелагея Стрепетова»

164. «Арест пропагандиста»

165. «Бурлаки на Волге»

166. «Воскрешение дочери Иаира»

167. «Иван Грозный и сын его Иван»

168. «Крестный ход в Курской губернии»

169. «На солнце – портрет Надежды»

170. «Не ждали»

171. «Нищая»

172. «Отказ от исповеди»

173. «Осенний букет – портрет Веры»

174. «Портрет В. В. Стасова»

- 175. «Портрет М. П. Мусоргского»
- 176. «Портрет Н. И. Пирогова»
- 177. «Портрет Нади»
- 178. «Портрет Третьякова»
- 179. «Протодиакон»
- 180. «Торжественное заседание государственного совета»

А. К. Саврасов

- 181. «Грачи прилетели»
- 182. «Проселок»

В. А. Серова

- 183. «Девочка с персиками»
- 184. «Девушка, освещенная солнцем»

В. И. Суриков

- 185. «Боярыня Морозова»

В. Г. Шварц

- 186. «Иоанн Грозный у тела убитого им сына»

К. Д. Флавицкий

- 187. «Княжна Тараканова»

И. И. Шишкин

- 188. «В лесу графини Мордвиновой»
- 189. «Дубовая роща»
- 190. «Лесная глушь»
- 191. «Лесные дали»
- 192. «Корабельная роща»
- 193. «Утро в сосновом лесу»

Н. А. Ярошенко

- 194. «Заключенный»
- 195. «Курсистка»
- 196. «Студент»

Кроме того, следующие произведения живописи русских художников XIX века

А. Е. Архипов

197. «Поденщицы на чугунолитейном заводе»

198. «Прачки»

Ф. А. Бруни

199. «Медный змий»

К. П. Брюлова

200. «Итальянское утро»

201. «Портрет А. Н. Струговщикова»

202. «Последний день Помпеи»

Ф. А. Васильев

203. «Вид на Волге»

204. «Оттепель»

205. «В Крымских горах»

206. «Мокрый луг»

А. Г. Венецианов

207. «Гумно»

В. В. Верещагин

208. «Апофеоз войны»

209. «Наполеон I в России, 1812 год»

210. «Побежденные. Панихида»

211. «Смертельно раненный»

А. И. Иванов

212. «Единоборство князя Мстислава Владимировича Удалого с косожским князем Редедей»

213. «Подвиг молодого киевлянина»

О. А. Кипренский

214. «Автопортрет»

215. «Крестьянский мальчик»

216. «Портрете Пушкина»

217. «Слепой музыкант»

В. А. Тропинин

218. «Кружевница»

Ф. А. Федотов

219. «Завтрак аристократа»

220. «Сватовство майора»

221. «Свежий кавалер»

В культурологической интерпретации анализируются следующие произведения «Школы Хайшан» и «Товарищества Передвижников»

Параграф 1.1

1. «Два оленя в горах Сяншань» («仙山双鹿图») Жэнь Боняня

2. «Олень и журавль в горах Суйшань» («绥山鹿鹤图») Жэнь Боняня

3. «Тихая орхидея» («幽兰图») У Чаншо

4. «Стирать одежду» («浣沙图») Жэнь Боняня

5. «Не ждали» И. Е. Репина

6. «Вечерний звон» И. И. Левитана

7. «Святые желают долголетия и благополучия» («群仙祝寿图») Жэнь Боняня

Параграф 1.2

8. «Рыбалка на осенней реке» У Чэнь («秋江垂钓» 吴偁)

9. «Жилище в горах» («山居图») Сюй Гу

10. «Гора и вода» («山水») Ян Божун

11. «Вернувшаяся лодка» («归舟») Ян Божун

12. «Жилище в горах» («山居图») Ян Божун

13. «Весеннее утро в женской опочивальне» («闺窗春晓») Ни Тянь (倪田)
14. «Картина о Чжао Сяююнь» («赵啸云像») Жэнь Боняня
15. «Прислать угля в зимнюю стужу (оказать помощь в самую трудную минуту)» («雪中送炭») Жэнь Боняня
16. «Безумный и смешной чиновник» («疯官可笑») Ден Ши Чжэ Хуа Бао» (点石斋画报)
17. «Наказывать нечестивых» («逞凶可恶») Ден Ши Чжэ Хуа Бао» (点石斋画报)
18. «Бамбук» («竹») Сюй Гун

Параграф 1.3

19. «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» В. Г. Перова
20. «Земство обедает» Г. Г. Мясоедова
21. «Портрет М. П. Мусоргского» И. Е. Репина
22. «Портрет Л. Н. Толстого» (1873) И. Н. Крамского
23. «Портрет Л. Н. Толстого» (1887) И. Е. Репина
24. «Сеятель» Г. Г. Мясоедова
25. «Грачи прилетели» А. К. Саврасова
26. «После дождя» А. И. Куинджи
27. «Владимирка» И. И. Левитана
28. «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова

Параграф 1.4

29. «Воскрешение дочери Иаира» И. Е. Репина
30. «Тайная вечеря» (1863) Н. Н. Ге
31. «Что есть истина» Н. Н. Ге
32. «Христос в Гефсиманском саду» Н. Н. Ге
33. «Христос в пустыне» И. Н. Крамского
34. «Иродиада» И. Н. Крамского

35.«Христос и грешница» («Кто без греха?») В. Д. Поленова

36.«Владимирка» И. И. Левитана

37.«Над вечным покоем» И. И. Левитана

38.«Вечерний звон» И. И. Левитана

39.«Протоиерей» И. Репина

40.«Сельский крестный ход на Пасхе» В. Г. Перова

Параграф 2.1

41.«Чжун Куй» (1864) Чжао Чжицяня

42.«Большой урожай» («无谷风灯») Жэнь Боняня

43.«Прислать угля в зимнюю стужу» («雪中送炭») Жэнь Боняня

44.«Мужчина, играющий с птицей» «玩鸟人» Жэнь Боняня

45.«Собрание иностранных бизнесменов» («西商集议») Ден Ши Чжэ Хуа Бао»

(点石斋画报)

46.«Разрушенное логово дракона» Ден Ши Чжэ Хуа Бао» («龙穴已破» Ден Ши

Чжэ Хуа Бао» (点石斋画报)

47.«Бутовые камни и сосны» («乱石松树图») У Чаншо

48.«Три друга в зимнее время» (сосна, бамбук и слива) Чжу Сюй («岁寒三友»

朱熊)

49.«Дети играют» Ху Сингуй («婴戏图» 胡锡珪)

50.«Су Ши пасёт овец» («苏轼牧羊») Жэнь Боняня

51.«Чжун Куй» Цянь Хуэйяня

52.«Чжун Куй» Чжао Чжицяня (1870)

53.«Три кошки и глициния китайская» («三猫紫藤图») Жэнь Боняня

54. «Пьяный Чжун Куй» («醉魁星图») Жэнь Боняня
55. «Сочинять стихи, сидя верхом на осле» («驴背寻诗图») Жэнь Боняня
56. «Портрет “Гэлан”» («格兰脱像») Ден Ши Чжэ Хуа Бао («点石斋画报»)
57. «Горный проход и холодная луна» Ни Тянь («关山月冷» 倪田)
58. «Сливы и золотые рыбки» Сюй Гу («梅花金鱼»)
59. «Богиня Нюйва создает камни для починки небосвода» («女娲补天») Жэнь Боняня
60. «Портрет Чжоу Сянь» («周闲像») Жэнь Боняня
61. «Портрет красавицы» («仕女») Жэнь Сюн («任熊»)
62. «Куртизанка в городе Тяньань» («汤阳妓») У Юйжу

Параграф 2.2

63. «Торжественное заседание государственного совета» И. Е. Репина
64. «Земство обедает» Г. Г. Мясоедова
65. «Иван Грозный и сын его Иван» И. Е. Репина
66. «Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого» Н. В. Неврева
67. «Неутешное горе» И. Н. Крамского
68. «Больной муж» В. М. Максимова
69. «Тройка» В. Г. Перова
70. «Углекопы. Смена» Н. А. Касаткина
71. «Всё в прошлом» В. М. Максимова
72. «Арест пропагандиста» И. Е. Репина
73. «Отказ от исповеди» И. Е. Репина
74. «Узник» В. Е. Маковского
75. «Утопленница» В. Г. Перова
76. «Неравный брак» В. В. Пукирева

77.«Неизвестная» И. Н. Крамского

Параграф 2.3

78.«Персики бессмертия богини Сиванму» (даосизм) Чжоу Сиан («桃实图» 周闲)

79.«Пожаловать титул» («封侯图») Жэнь Боняня

80.«Пять благополучий» («五瑞图») Жэнь Боняня

81.«Богатство на всем пути» («一路富贵») Жэнь Боняня

82.«Виноград и тыква горлянка» («葡萄葫芦») У Чаншо

83.«Сливы и красавица» Ху Сигуи («梅花仕女» 胡锡珪)

84.«Лю Хай обманывает золотую жабу» Ван Итин («刘海戏金蟾» 王一亭)

85.«Голгофа» Н. Н. Ге

86.«Распятие» (1892) Н. Н. Ге

87.«Бурлаки на Волге» И. Е. Репина

88.«Проводы покойника» В. Г. Перова

89.«Заключенный» Н. А. Ярошенко

90.«Крестный ход в Курской губернии» И. Е. Репина

91.«Весеннее утро в женской опочивальне» («闺窗春晓») Ни Тяня

92.«Сливы и золотые рыбки» («梅花金鱼图») Сюй Гу

93.«Рыбак» («渔父图») Жэнь Боняня

94.«Рыбалка – Янь Цзылин» («严子陵垂钓») Жэнь Боняня

95.«Сосна и журавли» («松鹤图») Сюй Гу

96.«Большое богатство» («大富贵图») Жэнь Боняня

97. «Богатство и долголетие» («富贵寿考图») Жэнь Боняня

В культурологической интерпретации анализируются следующие произведения китайских и русских художников XIX века

Параграф 1.2

98. «Тайпинская армия охраняет город» («太平军守城图») неизвестного автора

99. «Таракан ловит кузнечиков» Ян Люйцина («蟑螂捕蚱蜢» 杨柳青)

100. «Весенний поток воды из ущелья» Чжан Инь («春流出峡图» 张峯)

101. «Реальный пейзаж в городе Чжэньцзян» Чжоу Гао («镇江二十四实景» 周镐)

Параграф 1.3

102. «Итальянское утро» К. П. Брюллова

103. «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова

104. «Портрет А. Н. Струговщикова» К. П. Брюллова

105. «Медный змий» Ф. А. Бруни

106. «Единоборство князя Мстислава Владимировича Удалого с косоожским князем Редедей» (1812) А. И. Иванова

107. «Подвиг молодого киевлянина» (1814) А. И. Иванова

108. «Автопортрет» (1828) О. А. Кипренского

109. «Портрет Пушкина» О. А. Кипренского

110. «Кружевница». В. А. Тропинина

111. «Гумно» А. Г. Венецианова

112. «Свежий кавалер» Ф. А. Федотова

113. «Завтрак аристократа» Ф. А. Федотова

114. «Сватовство майора» Ф. А. Федотова

Параграф 2.2

115. «Наполеон I в России, 1812 год» В. В. Верещагина

116. «Смертельно раненный» В. В. Верещагина

117. «Победители» В. В. Верещагина