

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Ляхович Е.В. Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72403 EDN: OPOWNF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72403

Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий

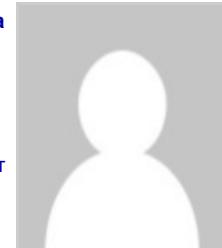
Ляхович Екатерина Викторовна

ORCID: 0000-0002-4982-1630

кандидат искусствоведения

старший научный сотрудник; Сектор искусства стран Азии и Африки; Государственный институт искусствознания

125009, Россия, г. Москва, Козицкий пер., 5

[✉ katyusha_07007@mail.ru](mailto:katyusha_07007@mail.ru)[Статья из рубрики "Декоративно-прикладное искусство"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.11.72403

EDN:

OPOWNF

Дата направления статьи в редакцию:

20-11-2024

Аннотация: В статье предпринята попытка рассмотреть китайские растительные сюжеты в росписи немецких фарфоровых изделий XVIII в. в качестве области взаимодействия китайской и европейской художественной культур. Предметом исследования являются росписи произведений немецкого и китайского фарфора, которые рассматриваются в качестве «текста», заключающего в себя не только сюжетно-формальные смыслы, но и скрытые структурно-семантическими образования. На примере растительных сюжетов в росписи мейсенского фарфора XVIII в. выявлены и проанализированы формы прочтения и интерпретации художественных особенностей китайского фарфора западноевропейскими мастерами. Проведены систематизация и сравнение выявленных в рассматриваемых произведениях искусства элементов художественного языка, установлена специфика восприятия и интерпретации европейскими мастерами языка китайского искусства. Особое вниманиеделено семантическому значению текстов художественных произведений. Посредством сравнительного метода сопоставлены

росписи предметов китайского и мейсенского фарфора, на основании иконологического метода определено значение и смысл произведений фарфора в контексте породившей их культуры. Благодаря семиотико-герменевтическому методу произведения китайского и европейского фарфора XVIII в. изучены как тексты, установлены и охарактеризованы элементы художественных языков Востока и Запада. Новизна исследования заключается в том, что в нем реконструирован процесс перевода и механизмы потери символического смысла декора в мейсенских фарфоровых изделиях "шинуазри" в контексте рецепции и интерпретации художественного языка китайского фарфора мейсенскими мастерами XVIII в. на примере растительных сюжетов. Особым вкладом автора в рассмотрение темы является рассмотрение росписи предметов фарфорового искусства как текстов, анализ которых применяется для изучения художественного языка китайского и европейского искусства XVIII в., а также особенностей процесса коммуникации между ними. Основными выводами исследования являются следующие: оригинальные произведения китайского фарфора, содержащие в себе растительные образы, отличаются глубиной и богатством китайских культурных коннотаций. Мейсенские мастера, копируя китайские изделия, не столько излагали оригинальные культурные значения, вложенные китайскими мастерами, сколько интерпретировали китайские образы в контексте и с позиций европейской культуры, наделяя их местным содержанием, коннотациями и символикой.

Ключевые слова:

китайский фарфор, мейсенский фарфор, XVIII в., шинуазри, растительные сюжеты, роспись фарфора, взаимодействие художественных культур, сюжетно-формальные смыслы, структурно-семантические образования, рецепция и интерпретация

Изучение процессов развития искусства с позиции пересечений различных национальных и региональных традиций можно назвать весьма интересным научным направлением в искусствоведении, сохраняющим свою актуальность и в настоящее время. Анализ и интерпретация сложных динамических отношений, возникающих между восточной и западной художественными традициями, является достаточно сложной научной задачей. Изучение особенностей рецепции и интерпретации растительных сюжетов росписи китайских фарфоровых изделий мейсенскими мастерами требует анализа не только самих росписей, но также осмыслиения смыслов, закрепленных за ними в китайской культуре. Следует отметить, что формально-рецептивные исследования не новое введение: так, вопросы теории восприятия и рецепции художественных произведений уже поднимались в отечественном искусствоведении такими учеными, как Э. В. Махрова [1] и С. А. Филиппов [2]. Проблему отображения восточных художественных традиций в фарфоре стран Европы рассматривали в своих трудах Л.В. Ляхова [3], Д. Г. Ткач [4], А. В. Трощинская [5], С. Фэн [6]. В последние годы опубликовано немало работ, освещающих частные вопросы китайского орнамента, например, статьи Х. Цао [7], Ж. Яо [8], В.Е. Калашникова и С. Янь [9]. Интерес для настоящего исследования представляет также диссертация Е.В. Песчанской «Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин» [10]. В целом следует заметить, что несмотря на внимание отечественных и зарубежных исследователей к процессам взаимодействия китайского и европейского искусства фарфора, а также к изучению собственно китайских орнаментов, китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий не становились

прежде темой отдельного изыскания.

Растительные сюжеты – это атрибут традиционных для китайского изобразительного искусства жанра «цветы и птицы» хуаняо, утвердившегося еще в XI в., а также его разновидности «насекомые и травы» цаочун. Основы этого жанра были заложены в середине классического периода (Академией живописи и независимые художники эпохи Сун (960 – 1279 гг.)). Особое место в рамках живописи цветов и птиц заняли «четыре совершенных [растения]»: «bamбук, орхидея, цветущая дикая слива мэйхуа, хризантема, передающие различные грани душевной чистоты» [\[11, с. 108\]](#). Кроме того, достаточно популярным сюжетом было изображение фрагмента ветки чжэчжи («сломанная ветвь») – цветущей сливы, бамбука, персики, груши и т.д.

За каждым растительным элементом в китайской культуре закреплена особая символика, формировалась на протяжении длительной истории страны под влиянием различных философских школ и религиозных учений, в результате чего можно говорить не только о светском, но и религиозном значении многих растительных образов. Травы, цветы, деревья, плоды в национальном сознании – это носители древних традиций и устоявшихся смыслов в картине мира китайцев, они служат для передачи портрета «идеального» человека [\[12\]](#). М.Е. Кравцова в «Истории искусства Китая» выделяет следующие типы растений: вечнозеленые, лиственные, цветущие (дающие плоды), «мужские» и «женские» [\[13\]](#). Многие цветы, например, лотос, пион, орхидея, персик символизируют женскую красоту и очарование, другие растения, среди которых, сосна, кедр, дикая слива, воплощают лучшие качества человека, связываются со стойкостью характера, силой духа и волей к жизни. Цветы и растения являются важными атрибутами ритуалов и церемоний, а также значимых событий в жизни китайцев – свадьбы, похороны и т.д.

За историю эволюции китайской художественной культуры сложилась система правил и принципов изображения растительных элементов. Так, коллекционер конца династии Юань – начала династии Мин Цао Чжао в сочинении «Гэгу яолунь» («Основы оценки древностей») отмечал, как следует передавать те или иные объекты: «Деревья должны быть искривленными и покрытыми наростами, дабы можно было видеть их древний возраст... Цветы и плоды должны нести капли росы на всех сторонах, а наклоном своим указывать, куда дует ветер» [\[14\]](#). Китайские художники мастерски объединяли в своих произведениях растительные образы, дополняя их и сочетая с животными, птицами, насекомыми, создавая мир богатых смыслов и значений. Проанализируем далее китайские растительные элементы в росписи китайских фарфоровых изделий, а также порядок их перенесения в творчество европейских мастеров.

Рассмотрим роспись китайской тарелки, созданной в Цзиндэчжэне в первой четверти XVIII столетия (рис. 1, сверху). На росписи в центре тарелки присутствуют хризантема, слива, пион и ива, а также кузнец и бабочка, которые образуют несколько сюжетных уровней. Роспись этого образца фарфорового искусства Китая, судя по образам насекомых и растений, представляет собой классическое произведение, посредством «омофонов» передающее два пожелания: «стать чиновником высшего ранга» (官居一品 – гуаньцзюй ипинь), а также «да будет с вами благополучие и вечная юность» (富贵长春 – фугуй чанчунь; досл. богатство, уважение, долголетие и процветание).



Рис. 1. Сверху: тарелка с росписью в имари-стиле с символическими цветами. Фарфор. Китай, Цзиндэчжэн. Первая четверть XVIII столетия. Диаметр: 40 см. Снизу: тарелка с росписью в имари-стиле с символическими цветами. Фарфор. Мейсен, Германия. Ок. 1730. Диаметр: 32,3 см. Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.

Кузнец и хризантемы на росписи занимают наиболее заметное положение и передают основной благопожелательный посыл изделия. В китайском языке произношение иероглифа кузнец **го** традиционно было близко звучанию слова «чиновник» 官, хотя в современном стандартном китайском языке существуют заметные различия (слова читаются как *го* и *гуань* соответственно). В свою очередь хризантема 菊 **цзюй** произносится так же, как 居 **цзюй** – находится где-либо длительное время (различие только в тонах). Росписи, соединявшие житейские сценки с торжественным и строгим миром политики в декоре китайского фарфора стали появляться с XV в. Подобная комбинация – «стать чиновником высшего ранга» – к XVIII в. оформилась как определённая стандартная декоративная модель в китайском искусстве фарфора [15]. Помимо этого сочетания существует также совместное изображение обезьяны и пчелы, что означает «обретение знатности» (授予爵位 – *шоуюй цзюэвэй*). Это связано с тем, что иероглиф обезьяны 猴 *хоу*озвучен иероглифу 候 *хоу* – положение, должность, а пчела 蜂 *фэн* произносится точно так же, как 封 (фэн) – вручать, удостаивать).

На китайской тарелке представлен обобщённый и гиперболизированный образ кузнечика, призванный отразить скрытое символическое значение. Насекомое отличает треугольная голова и очень большие крылья, в то время как брюшко занимает сравнительно небольшую для насекомого площадь. На протяжении истории кузнечик считается в Китае насекомым, достойным любования. Стрекот, издаваемый передними крыльями самцов, когда они хотят привлечь самочку или общаются друг с другом, воспринимается как совершенный, чистый звук. Чем дольше древние китайцы наслаждались стрекотом кузнечиков, тем больше укреплялись во мнении, что более развитые крылья позволяли извлекать более сильный звук. Поэтому размеры этой части тела кузнечиков при художественном отображении преувеличивались. Здесь прослеживается в том числе намерение «поразить с первого взгляда», показать, как

кто-то может внезапно проявить невероятную силу, о которой другие и не подозревали. В данном произведении благопожелания «поразить с первого взгляда» и «стать чиновником высшего ранга», по всей вероятности, перекликаются друг с другом в плоскости «успешного продвижения в политической карьере».

Проанализируем еще один пласт значений, связанных со временной составляющей. Представленные на росписи растения – хризантема, слива, пион и ива – в реальности практически не встречаются вместе, поэтому с точки зрения периодов их роста изображение можно разделить на две части: весну и осень. Первый сезон представлен сливой, пионом, ивой и бабочкой, а второй – хризантемой и кузнечиком. В связи с этим ещё одной смысловой плоскостью произведения является «благополучие и вечная юность» (富贵长春 – фугуй чанчунь; досл. богатство, уважение, долголетие и процветание).

Изображение пиона, который стал распространённым символом уже с VIII в., является обязательным элементом пожелания «благополучия и вечной юности». Несмотря на то, что значение образа претерпело некоторые изменения, к XVIII в. этот цветок стал воплощать «богатство (富 фу) и уважение (贵 – гуй)» [15, с. 168], составляющие благополучие富贵 фугуй. Образы цветков сливы, ивы и других весенних растений отвечают за «долголетие (长寿 – чаншоу) и процветание (繁荣 – фанъжун)» (вместе – вечная юность长春 – чанчунь).

Образы бабочки стали популярными с VIII в., однако заключаемый в них смысл характеризуется некоторой абстрактностью: как правило, он связан с чувствами людей друг к другу, но для того, чтобы определить конкретное значение, необходимо рассматривать эти образы в совокупности с другими изображениями. В данной композиции «благополучие и вечная юности» бабочки символизируют гармонию семейных отношений – они находятся в определённой причинно-следственной связи с «благополучием (富贵 – фугуй)», «долголетием (长寿 – чанчунь)» и «процветанием (繁荣 – фанъжун)» [16].

С точки зрения визуального восприятия в этом произведении благопожелание «стать чиновником высшего ранга» выражается более явно по сравнению с «благополучием и вечной юностью» – можно заметить, что художник использует способ окрашивания, который скрывает детали изображения, символизирующие процветание и молодость, чтобы оттенить и подчеркнуть образы, относящиеся к продвижению по карьерной лестнице. Эти особенности отражают основные намерения художника и итоговое значение его работы.

Несмотря на то, что смысл, заключённый в большей части росписи фарфора, является благопожелательным, в этой работе, благодаря технике изображения, можно проследить авторский взгляд на связь между понятиями «стать чиновником высшего ранга» и «наслаждаться благополучием и вечной юностью». Образы бабочки, хризантемы и пиона, расположенного под кузнечиком, похожи с точки зрения общих очертаний. Можно предположить, что сочетание и окончательное расположение этих элементов тесно связано с изображением кузнечика и формирует ключевое для произведения пожелание «стать чиновником высшего ранга». По всей вероятности, таким образом представлена причинно-следственная связь, которую стремился передать автор росписи, последовательное движение в следующем порядке: «эмоции → благополучие → должность».

В данном контексте прослеживается определённое сходство с философскими

концепциями и идеалами образованной элиты Китая *вэньжэнь*, выраженными в древнем конфуцианском каноне «Да сюэ» («Великое учение», классическое произведение, считавшееся обязательным к прочтению среди интеллигенции). В «Да сюэ» есть следующий комментарий: «в древности желавшие высветлить светлую благодать в Поднебесной предварительно упорядочивали свое государство, желавшие упорядочить свое государство предварительно выравнивали свою семью, желавшие выравнять свою семью предварительно усовершенствовали свою личность, желавшие усовершенствовать свою личность предварительно выправляли свое сердце, желавшие выправить свое сердце предварительно делали искренними свои помыслы» [17, с. 93]. Принимая во внимание эти философские концепции, можно прийти к выводу, что автор росписи через визуальные образы стремился передать следующую мысль: гармония отношений между членами семьи (способствующая воспитанию морали) является основой благополучия в доме, а благополучие и процветание (порядок в семье) в свою очередь являются важными условиями, которые помогают членам семьи занять сравнительно высокое положение в политике (и после этого управлять страной).

Кроме того, в рассматриваемом произведении сочетаются образы осени и весны. Можно предположить, что в дополнение к пожеланиям «стать чиновником высшего ранга» и наслаждаться «благополучием и вечной юностью» присутствие двух сезонов выражает надежду на то, что процветание в семье продлится вечно. В китайском языке понятие 春秋 (досл. весна и осень чуньцю) включает в себя значения «летописание», «время». В период феодализма основной исторической концепцией была «циклическая теория», постулировавшая, что общественного прогресса не существует, есть лишь смена правящих династий, хаотичность мира и изменение порядков [18]. «Давно разделившийся должен воссоединиться, давно воссоединившийся должен разделиться» – это изречение из романа XVI в. «Троецарствия» воплощает именно такую идею о нестабильности изменений. В отношении росписи фарфора можно сказать, что взаимное расположение символов весны и осени (рис. 2) выражает надежду на то, что циклически сменять друг друга будут два таких состояния, как «богатство и процветание в семье» и «приобретение членами семьи высокого политического статуса».



Рис. 2. Взаимное расположение символов весны и осени в китайской тарелке с росписью в имари-стиле с символическими цветами.

Копия немецкого художника, выполненная в Мейсене в 1730 г. (рис. 1, снизу), отличается тщательной проработанностью всех деталей изображения: например, в мельчайших подробностях переда прожилки на ветках и листьях. С формальной точки зрения здесь представлена более детализированная копия изображения оригинального

китайского фарфора, которой, однако, недостаёт разграничения между главным и второстепенным, а также причинно-следственных связей в значениях, которые стремился передать китайский автор. Значительные различия можно найти в передаче образа кузнечика: европейский мастер при изображении насекомых стремился отразить естественный и реалистичный вид насекомого, который мог бы вызвать эстетическое неприятие со стороны китайцев. Китайский художник учел не только эстетические предпочтения и особенности национального восприятия, но и сделал особый акцент на выражении смысла, что воплотилось в гиперболизированных крыльях кузнечика.

В целом, как само немецкое изделие, так и элементы росписи, по своему размеру меньше, чем китайский образец. Практически все объекты изображения одинаковы по величине, что нивелирует их смысловую значимость. Центральное место в росписи занимает пион, что также снижает смысловую доминанту, воплощенную хризантемой в китайском оригинале. Художник также придает ветке изгибы и повороты, что, по всей вероятности, в большей степени отвечает эстетическим вкусам европейцев.

Практически полной копией китайского образца (см. рис. 3, справа), на взгляд немецкого исследователя Ульриха Питча, является тарелка с росписью в виде ивы (см. рис. 3, слева): «она отличается лишь меньшим размером» [\[19, с. 92\]](#). Сравнивая два произведения, можно заметить, что обе тарелки имеют золотую кайму, геометрические орнаменты обоих произведений представлены в виде золотых ромбов и красных крестов, в которые вписаны цветы. Внутренний круг геометрического орнамента представляет собой ромбо-меандровый свастический орнамент, в который вписаны фестончатые картиши с цветами внутри китайской яблони, а также четыре золотые цветка хризантемы. Сердцевина тарелки отведена под роспись в виде ивы, ветви которой опускаются на лотосы. На мейсенской тарелке обнаруживается «псевдокитайская марка – лист полыни в двойном синем кольце» [\[19\]](#).



Рис. 3. Слева: тарелка с росписью в виде ивы. Мейсен. 1730. Диаметр 22,9 см. Справа: тарелка с росписью в виде ивы. Китай, Цзиндэчжэн. Период Канси (1662 – 1722). Диаметр: 34 см. Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.

Более детальный анализ двух изделий показывает, что в плане организации линии немецкий мастер в силу определенных причин сделал немало упрощений, в то же время цвета росписи мейсенского образца не столь сложные и богатые, возможно, это связано

с определенным влиянием культурных концепций, материалов, техник создания произведения. Китайская тарелка отличается многочисленностью и сложностью своего символического содержания – в ней не только каждый отдельный символ имеет собственное значение, но и их объединение рождает новые смыслы. В связи с этим можно говорить об упрощенности немецкой копии, в которой произошли определенные формальные изменения оригинальных символов и, как следствие, утраты оригинальных значений, в результате чего мейсенская копия не смогла во всей полноте воплотить культурные коннотации китайского образца.

В оригинальном изделии центральный образ – ива – занимает наибольшее пространство. Китайский мастер воплотил, как засохшее старое дерево дает новые побеги, – эта идея связана с идиоматическим выражением чэньюй: «куму фэнчунь», что дословно означает «для засохшего дерева наступила весна», т.е. подразумевает обретение новой жизни, возвращение к жизни [\[20, с. 278\]](#). Очевидно, что в плане цвета и линий немецкий художник не смог воспроизвести особенности образа засохшего дерева, в результате чего произошла утрата важного смысла произведения.

Анализируя значение устойчивого оборота, можно выделить два уровня его содержания в китайской культуре: простонародное и буддийское. Простонародный смысл чэньюй «для засохшего дерева наступила весна» возник достаточно поздно и стал означать жизнеспособность, в широком смысле – прекрасное здоровье пожилого человека.

Буддийское значение чэньюя проистекает из «Записей-светильников Цзин Дэ», трактата Северной Сун (960 – 1127), написанного монахом Ши Даюань. Согласно трактату, буддийские законы не являются мирскими, но проистекают из них, при этом редко бывает так, чтобы «для засохшего дерева наступила весна» [\[20\]](#). Смысл этого состоит в том, что буддийское учение труднопостижимо, при этом буддийские истины требуют глубокого постижения, которое достигается случайным и редким проникновением или постижением человека. Так, речение «для засохшего дерева наступила весна» стало означать человека, постигающего буддийское учение, «засохшее дерево» указывает на возможность человека познать буддийские истины, а «наступление весны» символизирует новую духовную жизнь.

В связи с этим, при интерпретации оригинального китайского произведения следует учитывать комбинирование в нем мирских и буддийских значений.

В росписи можно обнаружить такие символы, как ива, цветы сливы, хризантемы, лотосы и пионы. Ива – это важный символ в китайской культуре, ее раскидистые ветви приносили тень путникам и были воспеты поэтами и художниками. Считалось, что ива способствовала изгнанию духов и нечисти, была символом плодородия и урожая земли, в буддизме ива связана с кратостью и состраданием, поскольку бодхисаттва Гуань-инь «кропит живой водой, используя ивовую ветку» [\[21, с. 37\]](#). Лотос – это также важный буддийский цветок, символ чистоты, совершенства, благородства, утонченности. В конфуцианстве он связан с лучшими качествами интеллигента, поскольку он растет в грязи, но сохраняет свою чистоту.

В целом, цветы сливы, хризантемы и лотосы имели связь с художниками-литераторами Древнего Китая, т.е. учеными-интеллигентами в системе конфуцианства, и являлись воплощением достойных качеств человека. В народной культуре эти три цветка были не только символом высоких моральных качеств, но и восхвалением здоровой физической формы человека, а в сочетании с цветками яблони китайской они приобретали еще большее благопожелательное значение. В связи с этим можно предположить, что это

изделие имело ритуальный характер.

В мирском представлении хризантема является символом человека, не подверженного негативному влиянию. Кроме того, 9 числа 9 месяца по лунному календарю отмечается праздник двойной девятки или праздник хризантем Чунъянцзе. Число девять в Китае является символом долголетия, поэтому сам праздник постепенно эволюционировал в День долголетия. Считалось, что хризантема, цветущая осенью, не боится холодов, поэтому цветок также стал символом здоровья и долголетия пожилых людей, в произведениях искусства он нередко появлялся с иероглифом «壽» шоу, означающим долголетие (рис. 4).



Рис. 4. Декор в виде хризантем и иероглифа долголетие «寿». Эпоха Мин (середина XIV – середина XVII вв.).

На внутреннем окаймлении оригинала обнаруживаются комбинации четырех хризантем с цветами китайской яблони. Цветы китайской яблони символизируют достаток, кроме того, иероглиф «棠» из названия цветка «海棠花» (хайтанхуа) созвучен с иероглифом «堂», который означает «зал», а также «род, клан», поэтому в сочетании с хризантемой как символом долголетия роспись приобретает значение пожелания долголетия всему роду. Комбинация из четырех хризантем и цветов яблони китайской, возможно, означает пожелание процветания роду, поскольку существует выражение 四世同堂 съши тунтан (досл. четыре поколения под одной крыше). Однако такая комбинация может определяться и соображениями эстетики.

Цветы сливы символизируют скромность, стойкость, возвышенность и чистоту. Они цветут в холодный период – после праздника Весны, – поэтому, как и хризантемы, имеют значительные жизненные силы. Вокруг цветов сливы выполнены комбинации из свастических и саусватических знаков «卍», «卐», которые, по всей вероятности, имеют связь с буддизмом и жизненными силами.

Резюмируя вышесказанное, можно с наибольшей долей уверенности заключить, что эта тарелка была создана как подарок с благопожелательным смыслом – пожеланием долголетия, и использовалась как декоративный предмет во время семейных торжеств, но не как прикладной. Ее символическое значение и информация сконцентрированы в середине и постепенно расширяются и приобретают более мирской характер к границам,

от явных буддийских смыслов в центре постепенно переходят к общим пожеланиям по краям.

Можно предположить, что эта тарелка предназначалась для весьма состоятельного представителя интеллигенции, который верил в чан-буддизм. Символика росписи превозносит качества и достоинства интеллигента (цветы сливы, хризантемы, лотосы) и в то же время подтверждает глубину его веры. Сочетание буддийской символики с пожеланиями долголетия проявляют связь буддизма с мирским началом, а также имеют значение популяризации буддизма.

В целом, эти многозначные и богатые символы китайской культуры не были достоверно прочитаны немецким художником с точки зрения семантики, которая была частично утрачена в его копии. Это подтверждает и Ульрих Питч, указывая, что «автор интерпретировал ветви плакучей ивы как стебли пшеницы, примерно так же, как майсенские создатели так называемого лукового узора воспринимали китайский гранат за луковицу» [\[19, с. 92\]](#).

Рассмотрим две фарфоровые тарелки (см. 5, 7), которые продемонстрировали обращение к достаточно популярной для Китая теме «сороки на верхушке сливового дерева» «喜上梅梢» сишан мэйшао. В китайском языке эти иероглифыозвучны фразеологизму «喜上眉梢» сишан мэйшао, что дословно означает «счастье на бровях» или «радостный вид». Воплощение данного сюжета на ремесленных изделиях означало надежду на свершение счастливого события (достижение «полноты счастья»). Так, в росписях фарфора, посвященных данной теме, использовались сочетания образов сорок и сливовых деревьев, которые также включали в себя смысл благих вестей с началом нового года весной.

Выразительные методы, использованные в росписи китайской тарелки (рис. 5), отличаются оригинальностью: посредством образов сорок и цветовых контрастов цветов сливы мастер сумел передать временные настроения: три птицы в левой и средней части росписи отвечают традиционному воплощению темы «сороки на верхушках сливовых деревьев», а во временном отношении воплощают настоящее. Сорока справа вот-вот опустится на сук дерева, что означает получение хороших вестей в будущем. Таким образом, благопожелательное значение росписи китайского изделия получает развитие во времени.



Рис. 5. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы». Фарфор, полихромная роспись. Китай, Цзиндэчжэн. Период Канси (1662-1722). Размеры неизвестны.

Кроме того, слиевые цветы, несущие в росписи второстепенное значение, выполнены не красными или розовыми пигментами, означающими, что весна уже наступила: начиная от только распускающихся белых бутончиков сливы совершается цветовой переход к крупным красным цветам на конце ветви, что означает настоящий процесс прихода весенней поры, что вместе с сорокой в правой части росписи намекает на будущее наступление весны и выражает надежды на получение благих вестей. С точки зрения колористической организации росписи можно говорить о гармонии и балансе оттенков и целостности палитры произведения.

По всей вероятности, роспись тарелки была выполнена цветной глазурью «фаланцай», которая зародилась во времена правления императора Канси. Этой росписи характерно богатство и густота цветов, благодаря чему нередко создавался эффект европейской живописи. Возможно также, что мастер обращался к технике надглазурной росписи нежными красками фэньцай. В целом, роспись демонстрирует легкость и чистоту оттенков с некоторыми переходами и определенным эффектом ретуширования.

Благодаря новаторскому использованию техник работы с цветом и некоторому ослаблению линий границ можно ощутить пышность оперения и невесомость животов птиц, они легко и грациозно организованы в пространстве росписи. В то же время на росписи немецкого образца (рис. 6) сороки кажутся более тяжеловесными: их тела и оперение образуют более сильные контрасты с фоном, что придает им вес и создает ощущение неустойчивости, будто они падают вниз.



Рис. 6. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы» и рельефом Сулковского. Фарфор, полихромная роспись. Мейсен, 1735. Размеры неизвестны.

Анализируя изобразительные формы и колористическое решение европейской тарелки, можно обнаружить ее некоторые недостатки, при этом очевидно, что в процессе копирования мастер не смог прочитать и интерпретировать глубокий смысл, заложенный в образах. Например, когти сороки, садящейся на ветвь, изображены параллельно

ветви, она также расположена ниже, чем птица в центре росписи, что в визуальном плане отвечает направлению сливовой ветви и нисходящей тенденции. На росписи европейской тарелки сорока справа расположена достаточно высоко, будто она взлетает с дерева, при этом весомость, создаваемая за счет цвета, рождает ощущение некоторого противоречия.

Образ сороки слева выполнен не столь детально: на китайском оригиналее точка опоры когтей птицы расположена посередине ветви, причем когти направлены от центра назад, передавая зрителям ощущение устойчивости в этой динамичной форме, птица слева на росписи европейской тарелки держится когтями за край ветви, кажется, будто она теряет равновесие и вот-вот упадет вниз.

Остановимся на еще одном китайском образце, посвященном традиционному сюжету «сорока на верхушке сливового дерева» (рис. 7). В отличие от рассмотренной выше росписи китайской тарелки (рис. 5) здесь художник изобразил лишь одну птицу, при этом можно отметить намеренное уменьшение размеров сороки, за счет чего формируются пространственные отношения «близости большого и отдалённости малого» и художнику удаётся создать впечатление, что птица будто подлетает к ветвям цветущей сливы издалека. Это ощущение движение и полета символизирует будущее и означает, что в скором времени произойдут события, которые принесут счастье. Таким образом, китайский мастер воплотил временные характеристики не посредством акцента на разных объектах, а лишь благодаря только «ощущению» движения.



Рис. 7. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы». Китай, Цзиндэчжэн. Первая четверть XVIII столетия. Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.

В данной росписи можно выделить еще один смысловой пласт, связанный с протяженностью в настоящем времени и устойчивым выражением 锦上添花 – цзиньшан тяньхуа (досл. расшивать цветами парчу, перен. наслаждаться новым счастьем, когда всё хорошо; двойная благодать). Эта фраза часто применяется как метафора, описывающая «украшение того, что уже прекрасно», и используется в значении «радостные события непрестанно происходят друг за другом». Очертания свитка на

данной росписи отсылают к искусству письма на парче и шёлке в Древнем Китае, кроме того, художник различными методами подчёркивает мягкость ткани. Текстура парчи прослеживается в мягкости и богатстве образов, в организации общей композиции и деталей изображения. Опоясывающий орнамент не выступает в качестве ограничителя, а служит фоном, позволяющим подчеркнуть многослойность росписи. Ощущение мягкой материи создаётся также благодаря визуальному восприятию контурных линий в совокупности с формой блюда. Замысел китайского автора подчеркивается целым рядом деталей: например, на подвёрнутом крае изображаются прожилки, создающие ощущение пушистой нежной текстуры, загибы свитка переданы ассиметрично, что также усиливает ощущение ткани. Подобное решение художника позволяет органично соединить две темы росписи изделия: «расшитая узорами парча» («двойная благодать») и «сорока на сливе» («полнота счастья»).

Рассматривая изделие дальше, можно отметить, что в росписи присутствует элемент возможности: ключевой образ – «сорока на сливе» – представляет собой возможное «будущее» или символизирует счастье. Аналогичное значение выражается посредством «расшитой узорами парчи» (снизошедшая благодать становится ещё прекраснее), которая проясняет положение дел в «настоящем». Тем не менее необходимой предпосылкой «двойной благодати» является наличие чего-то хорошего, что произошло ранее, поэтому можно небезосновательно предположить, что конкретные образы, представленные на картине, указывают на «счастливые события», которые уже имели место в прошлом. Эти временные отношения в изображении демонстрируют также наличие причинно-следственной связи между темами – «сорокой на сливе» («полнотой счастья») и «расшитой узорами парчой» («двойной благодатью»).

В центральной части росписи выполнены такие растения, как бамбук и слива. В традиционной культуре Древнего Китая слива, орхидея, бамбук и хризантема являются «мужскими» цветами, так как отражают принципы, которыми должны обладать мужчины – представители интеллектуальной элиты: например, слива символизирует «правдивость» и «твёрдость», а бамбук – «непоколебимость» и «скромность».

Вместе с тем в орнаменте, идущем по периметру изделия, появляется цветок лотоса (это можно понять по семенной коробочке лотоса, изображённой в центре цветка). Чжоу Дуньи (1017–1073 гг.), выдающийся представитель неоконфуцианства, основанного на философии учеников Конфуция, считал, что представители учения должны олицетворять такие качества, как «прямодушие» и «чистота» [15]. Образ лотоса, появляющийся в рассматриваемом произведении, можно легко принять за далию (георгиана, «родственник» хризантемы), однако этот цветок чаще всего символизирует здоровье и долголетие, что совершенно не соотносится с окружением из свежего бамбука и весенней сливы, которые олицетворяют молодость и лёгкость. Эти растения показывают, что на росписи представлены моральные качества лучших благородных мужей – исполнение изображения в действительности отличает ощутимая мужская сила.

Анализируя детали изображения, можно заметить, что бамбук не отличается высотой и стройностью: на росписи представлен совсем молодой побег, верхушка которого колышется от ветра. Такой образ вызывает ассоциации с концепцией «жогуань» в китайском языке – двадцатилетний возраст, время достижения совершеннолетия у юношей Древнего Китая. Таким образом, бамбук, по всей вероятности, символизирует взросление молодого мужчины из семьи интеллектуалов.

Судя по направлению, в котором поднимается побег бамбука, он стремится прикоснуться к веткам сливы; траектория полёта сороки также совпадает с вектором роста бамбука. В

китайском языке изображение трав и деревьев с переплетающимися стволами или ветками носит название «лянь ли» (连理), что в переносном плане означает взаимную любовь и замужество, в то же время иероглиф 喜 (си) из выражения 喜上梅梢 (сишан мэйшао – «сорока на сливе») имеет аналогичное значение. В связи с этим следует предположить, что прошлые события, на которые указывает «расшитая узорами парча», – это официальное взросление некоего юноши из семьи интеллектуалов и его вступление, посредством брачного контракта, в родственные отношения с другой семьей такого же статуса. Необходимо пояснить, что равенство социального положения было крайне значимым элементом брака в Древнем Китае и эта особенность прослеживается в изображении и организации растений, выполненных на росписи. Растительные образы здесь подчёркивают качества интеллектуальной элиты, а также отвечают коммерческой цели создания такого изделия: только представители высшего общества могли позволить себе покупку подобного шедевра. Данный вывод указывает на разумность толкования «сороки на сливе» как символа событий, которые будут происходить в «будущем».

В целом, рассматриваемый образец фарфора заключает в себе следующие значения: надежду на духовное и физическое здоровье членов знатной семьи интеллектуалов, гармоничные связи с представителями другой равной по статусу семьи (брак в Древнем Китае часто подразумевал отношения мира и согласия между двумя фамилиями и сплетение их общих интересов), способствующие процветанию и продолжению рода.

Рассмотрим копию китайского образца, выполненную в Мейсене в 1730 г. (рис. 8). Это изделие является достаточно формальной копией оригинала, явно утратившей глубинные коннотации. Данная копия с точки зрения восприятия воплощает статичное состояние, ограниченное рамками определённого времени и пространства, а в качестве основной цели главным образом преследует эстетику чистой декоративности. Европейский мастер в определённой степени лишь копирует оригинальное изображение и добавляет собственную деталь – сороку, сидящую на ветке, чтобы создать ощущение стабильности и устойчивости. Вероятнее всего, художник, копировавший орнамент, не имел представления о том, что пространственные отношения оригинального рисунка олицетворяют «будущее». Очевидно также и то, европейский художник не смог уловить внутреннее содержание образов, детали и намеки чужой культуры, скрытые от понимания иностранцев в оригинальном изделии. В частности, образы цветов в европейской реплике значительно более мягкие, что существенно отличается от того «мужественного» значения, которое вкладывается в них в китайской культуре. Отсутствует в росписи данной тарелки и ощущение мягкости ткани: возможно, европейский мастер принял подвёрнутую кромку за свиток картины в технике традиционной живописи гохуа и потому изобразил его компактным и тяжёлым. Кроме того, орнамент на кромке изделия был воспринят художником как своего рода «границный» декор, а также не был прочитан образ лотоса, который мастер передал в виде хризантемы. Как было сказано выше, в смысловом содержании хризантема связана с долголетием, поэтому не может быть введена в смысловое поле росписи оригинала.



*Рис. 8. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы». Мейсен, 1730. Диаметр: 21,9 см.
Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.*

В заключение отметим, что сравнительный анализ средств визуального языка, характерных для китайского и европейского фарфора, а также символического содержания росписей позволил выявить смыслы, которые были утеряны или неправильно истолкованы в процессе интерпретации и перевода «текста», воплощенного в росписи фарфоровых изделий, а также реконструировать процесс потери символовических значений.

На основании сопоставления китайских образцов и их интерпретаций в европейском искусстве XVII – XVIII вв. стало очевидным, что оригиналы не только отличаются тонкой передачей образов, но и кодируют социальные и моральные нормы эпохи. Европейские варианты как результаты копирования свидетельствуют, что художники проводили тщательное изучение оригинала и стремились максимально сохранить исходные элементы, пусть даже не понимая их смысла и функций. В силу отсутствия знаний о символических смыслях китайской образности европейские мастера создавали изделия, теряющие связь с изначальными смыслами.

Библиография

1. Махрова Э. В. Метаморфозы художественных форм и смыслов: к постановке проблемы // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Санкт-Петербург: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 99–104.
2. Филиппов С. А. Перцепция и рецепция в теории искусства // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2019. № 1(15). С. 87–97.
3. Ляхова Л. В. Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Каталог выставки. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 160 с.
4. Ткач Д. Г. Ориентальные истоки образного языка французского орнаментального искусства XVII–XVIII вв. // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2017. № 8 (2). С. 440–447.
5. Трошинская А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Московский государственный художественно-промышленный

- университет им. С. Г. Строганова. Москва, 2009. 56 с.
6. Фэн С. Влияние китайских фарфоровых изделий на европейские // Коллекционер. 2001. № 7. С. 57–62. 冯小琦.中国瓷器对欧洲瓷器的影响. 收藏家 , 2001 (7): 57–62.
7. Цао Х. Благопожелательность в орнаментах Китая: истоки и значение // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 4. С. 130–136.
8. Яо Ж. Особенности китайского орнамента: природные мотивы и символическое значение // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 5. С. 61–66.
9. Янь С., Калашников В. Е. Китайские традиционные культурные символы – отражение благоприятных закономерностей // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 3-1. С. 291–300.
10. Песчанская, Е. В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2013. 189 с.
11. Духовная культура Китая. Искусство / Гл. ред.: М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6. 1031 с.
12. Филимонова Е. Н. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация. М.: МАКС Пресс, 2003. С. 26–53.
13. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб: «Лань», 2004. 960 с.
14. Дзя С. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев: диссертация ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. 283 с.
15. Чжан С. Истоки развития декоративного растительного орнамента в Древнем Китае: диссертация ... кандидата искусствоведения. Сучжоу: Сучжоуский университет, 2005. 213 с. 张晓霞. 中国古代植物装饰纹样发展源流. 苏州大学 博士论文 2005. 213.
16. Дин С. Изучение орнаментов с бабочками. Магистерская диссертация. Сучжоу: Сучжоуский университет, 2007. 37 с. 丁希凡《蝴蝶纹样的研究》苏州大学 硕士论文 2007. 431 с. 37.
17. Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы-Шу») / Пер. с кит. и comment. А.И. Кобзева, А.Е. Лукьянова, Л.С. Переломова (отв. ред.), П.С. Попова. Издательство: Ин-т Дальнего Востока. М.: Восточная литература, 2004. 432 с.
18. Вэй И. От циклической теории и к теории эволюции: сравнительное исследование современной и древней философии истории // Вестник Харбинского педагогического университета. 2000. № 1. С. 36–47. 魏义霞《从循环论到进化论:近代与古代历史哲学的比较研究》哈尔滨师专学报 2000. 第1期. 36–47.
19. Pietsch U. Early Meissen porcelain. A private collection. Lübeck: Drägerdruck, 1993. 126 с.
20. Цянь Л., Лю Ю. Словарь идиоматических выражений китайского языка с переводом на английский. Харбин: Издательство северной литературы и искусства, 1999. 704 с. 钱莲生, 刘玉杰. 汉语成语英译词典. 哈尔滨市: 北方文艺出版社. 1999. 704.
21. Филимонова Е. Н. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация. Москва: МАКС Пресс, 2003. С. 26–53.
22. Чжан С. Истоки развития декоративного растительного орнамента в Древнем Китае: диссертация ... кандидата искусствоведения. Сучжоу: Сучжоуский университет, 2005. 168 с. 张晓霞. 中国古代植物装饰纹样发展源流. 苏州大学 博士论文 2005. 168 р

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не

раскрывается.

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как отмечено в заголовке («Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий»), является семантика китайских растительных сюжетов в росписи мейсенских фарфоровых изделий. Соотношению объекта и предмета исследования автор не уделяет отдельного внимания, но, как заявлено в заголовке, объектом является роспись мейсенских фарфоровых изделий, которая представлена в статье в сравнении образцов китайских и европейских мастеров.

На примере детального семантического анализа символических элементов отдельных изделий автор наглядно демонстрирует, что традиционный китайский орнамент отличается логикой соотношение цвета и размеров элементов, обретающих в сочетании законченную форму пожелания (сообщения), смысл которого легко читается в контексте традиционной китайской культуры, отличающейся гармоничным синтезом поэзии, философии и живописи. Европейское же образы отличаются менее выраженным контекстом, отсутствием традиционного для китайской живописи ритмического соотношения размеров и цвета, от чего теряется фундаментальное свойство: конкретика пожелания (сообщения).

Автор вполне обосновано заключает, что «на основании сопоставления китайских образцов и их интерпретаций в европейском искусстве XVII – XVIII вв. стало очевидным, что оригиналы не только отличаются тонкой передачей образов, но и кодируют социальные и моральные нормы эпохи. Европейские варианты как результаты копирования свидетельствуют, что художники проводили тщательное изучение оригинала и стремились максимально сохранить исходные элементы, пусть даже не понимая их смысла и функций. В силу отсутствия знаний о символических смыслах китайской образности европейские мастера создавали изделия, терявшие связь с изначальными смыслами». Вывод автора хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования раскрыт на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методологии исследования формально автор не уделяет отдельного внимания. Но вполне очевидно, что исследование основано на принципах компаративного семантического анализа отдельных образцов росписи мейсенских фарфоровых изделий (оригинальных и скопированных). В рамках авторского комплекса сравнительно-исторического и семантического анализа эмпирического материала релевантно решены научно-познавательные задачи, решение которых позволяет более точно атрибутировать оригиналы мейсенских фарфоровых изделий и их европейских копий.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «изучение процессов развития искусства с позиции пересечений различных национальных и региональных традиций можно назвать весьма интересным научным [описка автора] направлением в искусствоведении, сохраняющим свою актуальность и в настоящее время». Рецензент обращает внимание, что выбранная автором тема актуальна и в плане современных дискуссий об уровне контекстуальности европейской и китайской культур. Подобного рода эмпирические исследования вносят вклад в накопление базы для существенных теоретических обобщений, объясняющих феномен влияния китайской культуры на европейскую.

Научная новизна исследования, состоящая в авторской репрезентативной выборке эмпирического материала, его детального семантического анализа и в

аргументированных выводах автора, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный. Обидная описка в первом предложении, отмеченная рецензентом выше, может быть исправлена редактором без ущерба теоретическому содержанию статьи.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования и оформлена без критических нарушений редакционных требований.

Хотя апелляция к оппонентам в тексте ярко не выражена, автор вносит существенный вклад в актуальную теоретическую дискуссию, представляя весомые аргументы в пользу уникальности семантического богатства оригинальных китайских растительных сюжетов в росписи мейсенских фарфоровых изделий.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления обидной описки в первом предложении может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий», в которой проведено исследование процесса влияния художественной культуры восточной цивилизации на создание объектов искусства фарфора Германии XVIII века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что кросс-культурные коммуникации являются важной движущей силой инновационного развития художественной культуры. Изучение процессов развития искусства с позиции пересечений различных национальных и региональных традиций можно назвать весьма интересным научным направлением в искусствоведении, сохраняющим свою актуальность и в настоящее время. Анализ и интерпретация сложных динамических отношений, возникающих между восточной и западной художественными традициями, является достаточно сложной научной задачей. Так, китайское изобразительное искусство вдохновило знаменитых мейсенских мастеров использовать новые сюжеты и цветовую гамму.

Актуальность исследования обусловлена популярностью и широким применением восточных сюжетов в образцах западного искусства в различных исторических периодах, в том числе и в настоящее время.

Соответственно, цель данного исследования заключается в изучении особенностей рецепции и интерпретации растительных сюжетов росписи китайских фарфоровых изделий мейсенскими мастерами. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: исследовать исторический контекст развития китайского изобразительного искусства; рассмотреть китайские растительные элементы в росписи китайских фарфоровых изделий, а также порядок их перенесения в творчество европейских мастеров; изучить и сравнить образцы китайского и мейсенского фарфора, созданные в жанре «цветы и птицы» (хуаняо) и его разновидности «насекомые и травы» (цаочун).

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и компаративный, историко-культурный, семиотический и формально-стилистический анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских и китайских искусствоведов как Е.В. Песчанская, Д.Г. Ткач, Х. Цао, Ж. Яо и др. Эмпирическую базу составили образцы традиционного китайского и мейсенского искусства фарфора различных периодов.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор отмечает достаточный объем научного дискурса, посвященного кросс-культурному влиянию двух цивилизаций. Вместе с тем, он отмечает отсутствие исследований применения собственно китайских орнаментов, китайских растительных сюжетов в росписи мейсенских фарфоровых изделий. Детальная проработка данного вопроса и составляет научную новизну исследования.

Автором проведен историко-культурный анализ развития китайского изобразительного искусства в жанре «цветы и птицы». Как отмечает автор, за историю эволюции китайской художественной культуры сложилась система правил и принципов изображения растительных элементов. Особое внимание автор уделяет изучению символики, которая традиционно закреплена за каждым растительным элементом в китайской культуре. Данная система символов формировалась в традиционной культуре Китая на протяжении длительной истории страны под влиянием различных философских школ и религиозных учений, что позволяет говорить не только о светском, но и религиозном значении многих растительных образов.

Автором детально изучены и описаны декоративные тарелки со сходными сюжетами, созданные китайскими мастерами и мастерами мейсенского фарфора, приблизительно одного исторического периода (XVII-XVIII века). По результатам сравнительного анализа средств визуального языка, характерных для китайского и европейского фарфора, а также символического содержания росписей автором выявлены смыслы, которые были утеряны или неправильно истолкованы в процессе интерпретации и перевода текста, воплощенного в росписи фарфоровых изделий, а также реконструирован процесс потери символических значений.

На основании сопоставления китайских образцов и их интерпретаций в европейском искусстве XVII – XVIII веков автор приходит к заключению, что китайские оригиналы не только отличаются тонкой передачей образов, но и несут глубокое символическое значение, кодируя социальные и моральные нормы эпохи. Европейские варианты являются лишь результатом формального копирования, которое хоть и максимально сохраняло исходные элементы, но не передавало их смысла и функций. В силу отсутствия знаний о символических смыслах китайской образности европейские мастера создавали изделия, теряющие связь с изначальными смыслами.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния различных культур вследствие межкультурного взаимодействия и фактов проявления такого взаимовлияния в предметах художественной культуры представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 22 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору следует привести оформление библиографии в соответствие с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять

интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.