



Краткое сообщение

УДК 7.049.6:[75.021.33:75.023.226](510)“19”

DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.005

Эволюция жанра натюрморт в тушевой живописи Китая первой половины XX века

Неглинская Марина Александровна



Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Российская Федерация
neglinskaya@mail.ru, SPIN-код (РИНЦ): 4243-4065

Аннотация. Цель статьи — обобщить развитие жанра натюрморт в традиционной для Китая тушевой живописи гохуа 1910–1950-х годов. Исследованы предметные композиции ведущих мастеров — У Чаншо и Ци Байши. Период их творческого подъема сопровождался резкими социальными переменами в китайском обществе, с чем связана политизация искусства, затронувшая и созданные художниками живописные натюрморты. Жанровые и стилевые новации мастеров гохуа первой половины XX века способствовали рождению современного китайского искусства. В статье проанализировано соответствие смысла живописных изображений и каллиграфии. Автор исходит из установленного ранее факта: начало китайскому натюрморту положили композиции XVIII века, изображающие «сто древних предметов» (байгу) и новогоднюю инсталляцию (суйчжао-ту). В статье показано сохранение традиций и обновление тематики в китайских натюрмортах постимператорского периода.

Ключевые слова: китайское искусство XX века, тушевая живопись, гохуа, китайский натюрморт, У Чаншо, Ци Байши

Для цитирования: Неглинская М.А. Эволюция жанра натюрморт в тушевой живописи Китая первой половины XX века // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2024. № 2 (33). С. 72–81.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.02.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1103>.

Short communications article

Evolution of the still life in Chinese ink painting (the first half of the 20th century)

Marina A. Neglinskaya

*Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation
neglinskaya@mail.ru, SPIN-code (RSCI): 4243-4065*

Abstract. The purpose of the article is to summarise the development of the still life genre in the traditional Chinese ink painting Guohua of the 1910s–1950s. The subject compositions of the leading masters, Wu Changshuo and Qi Baishi, have been studied. The period of their creative rise was accompanied by dramatic social changes in Chinese society, which was associated with the politicisation of art and also affected the still life paintings created by the artists. The genre and style innovations of two Guohua masters during the first half of twentieth century contributed to the birth of modern Chinese art. The article analyses the correspondence between the meaning of pictorial images and calligraphy. The author proceeds from the previously established fact: the beginning of Chinese still life was laid by the 18th century compositions depicting One Hundred Ancient Objects (Baigu) and the New Year's installation (Suizhao-tu). The article shows the preservation of traditions and renewal of themes in Chinese still lifes of the post-imperial period.

Keywords: Chinese art of 20th century, ink painting, Guohua, Chinese still life painting, Wu Changshuo, Qi Baishi

For citation: Neglinskaya, M.A. (2024) 'Evolution of the still life in Chinese ink painting (the first half of the 20th century)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 72–81. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.02.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1103>. (In Russ.)

Введение

Китайский живописный натюрморт *цзинъю-хуа* долго находился на периферии внимания исследователей. Одной из первых о нем упомянула Е.В. Завадская, которая рассматривала изображения бытовых вещей в современной живописи тушью Ци Байши (1864–1957) как присущее *гохуа* расширение тематики традиционного жанра *хуаняо* (цветы и птицы) [1, с. 100]. Эта же исследовательница выделяла у Ци Байши ряд композиций, «наиболее близких к натюрморту в европейской живописи» [1, с. 112], и полагала, что художник «в 20–30-е годы <...> знакомится и с европейским искусством, особенно через Линь Фэнмяня и Сюй Бэйхуна, вернувшихся из Франции» [там же]. В отличие от большинства современников, Ци Байши, как считает Завадская, был настроен на восприятие западного опыта [1, с. 119].

Эти наблюдения во многом справедливы. Вместе с тем установлено, что китайский натюрморт — изображение спокойных вещей (*цзинъю-хуа*) — был

представлен в живописи и прикладном искусстве эпохи Цин (1644–1911) и уже до начала XX века полностью сформировался как художественный жанр [2, с. 23–47].

В китайском искусстве эпохи Цин (1644–1911) предметный жанр принял форму композиции *байгу* (ста древностей), объединяющей цветочную вазу, архаичные ритуальные сосуды и атрибуты художника-интеллектуала *вэньжэнь*; сюжет *байгу* был адаптирован служившими в Пекине европейскими придворными миссионерами как локальная версия *vanitas* (свет-тщеславий) [2, с. 48–67]. Другой популярный начиная с цинской эпохи вариант натюрморта — изображение новогодней буддийской инсталляции *суйчжао-ту*. На рубеже XIX–XX веков свиток на эту тему создал Лу Хуй (1851–1920), уроженец южной провинции Цзянсу [3, с. 269]. Способ написания свитка сближается с техникой *тщательной кисти* (*гунби*), которая отличала и пекинских придворных мастеров.

Цель статьи — обобщить развитие жанра натюрморт в традиционной для Китая тушевой живописи гохуа 1910–1950-х годов и на примере предметных композиций ведущих мастеров — У Чаншо и Ци Байши — проанализировать соответствие смысла живописных изображений и каллиграфии в китайских натюрмортах постимператорского периода.

Предметный жанр в гохуа 1910-х — начала 1950-х годов

Закономерно, что китайская тушевая живопись первой половины XX столетия развивалась в этом жанре потенциал эпохи Цин (1644–1911). Традиционные по сюжету свитки 1915 и 1923 годов работы У Чаншо (1844–1927) наполнены символическим содержанием, спроецированным на современную им политику и культуру. Художник изобразил ритуальные дары гун, предназначенные умершим предкам¹. Название свитков одинаково — 歲朝清供图 (Суйчжао/чао цин гун ту), что переводится по-разному благодаря версиям значений второго иероглифа: «Картина чистого поклонения утру Нового года» или «Изображение даров-даней [династии] Цин». Первую композицию (1915, рис. 1) образуют ваза с цветущей веткой сливы мэйхуа, кашпо с травами и цветками нарциссов шуйсянь-хуа, садовый камень тайхуши и спелая хурма шицзы. Художник объединил символы годового цикла — от весны (ее знаки — цветы сливы и нарциссы) до времени созревания хурмы — осенних холодов.

Каллиграфия приводит название свитка и комментирует настрой художника: «Новогодним утром пишу цветы на столе; соберут древние люди [вариант: умершие предки — Прим. М. Н.] те новогодние вещи, которые тоже плывут по течению, это предвосхищает их думы-желания. [В 1915] году “деревянного зайца” [в] новогодний холод [написал] У Чаншо (Суйчжао се ань тоу хуа, цай гу жэнь со цзо суй ши у чжи цянью лю е, цзы ни ци и. И мао суй хань У Чаншо)» [3, с. 244–245].

Второй свиток отличается от предыдущего колоритом. Здесь преобладают оттенки черной туши и красного цвета: так окрашены, например, головки пионов (рис. 2). Каллиграфия фиксирует ментальное состояние автора: «Награждение именитыми цветами [пионами — Прим. М. Н.], наслаждение спелыми фруктами, чистые дары без грязи, новогодним утром весна настаёт. Подобие небесного пруда [образное название Неба — Прим. М. Н.], строй красок воспламеняется. Кисть сильная, пусть и грубая — что поделаешь, что поделаешь. У Чаншо [в возрасте] восьмидесяти [в 1923] год “водяной свиньи” посреди зимы [написал] (Шан мин хуа, юй ши го, цин гун у чэнь, суй чжао чунь кэ. Сы тянь чи, шэ сэ цзэ жань, би ли шан юй, най хэ — най хэ. У Чаншо нянь ба ши, ши гуй хай дун чжун)».

Свиток содержит ссылку на цинский натюрморт байгу: окрашенное зеленоватым цветом тулово вазы-кашпо формой и оттенком, как у медной патины, напоминает древние бронзовые сосуды — кубок гу или винный контейнер цзунь — утварь цинских государственных ритуалов. Это заслуживает внимания, поскольку натюрморт сто древностей, по сути, выступает культурным символом маньчжурской династии.

Примечательно и то, что свитки точно датированы самим художником. Время создания первого из них (1915) совпадает с попыткой командующего цинской армией Юань Шикая (1859–1916) восстановить монархию в Китае, став новым императором; дата второго свитка (1923) согласуется с возвышением Сунь Ятсена (1866–1925), основателя национальной партии Гоминьдан и первого президента Китайской Республики. Таким образом, пара свитков У Чаншо отражает изменение политической ситуации в Поднебесной, поворот от идеи монархии к образу национальной республики.

Общим мотивом свитков У Чаншо выступает изображение красно-оранжевых плодов хурмы (ши) — омоним и символическая замена слов «дело, профессиональное занятие» — также ши (см: [4, S. 221–222]). Мастер будто хочет сказать, что в ситуации после падения империи сохранение культурных традиций Китая становится делом художников-интеллектуалов вэньжэнь.

Этой же идеей пронизана работа «Пробуя чай» (品茶圖, Пинь мин ту), написанная У Чаншо в год смерти Юань Шикая (1916): изображены простые керамические предметы, чайник и чашка рядом с веткой цветущей сливы — символа обновления жизни (рис. 3). Дегустация чая с легким ароматом была занятием культурной элиты, «знаком утонченности», это удовольствие предпочитали грубым мирским наслаждениям — богатству и власти [5, р. 303, № 284]. Композиции У Чаншо вторит созданный в период японской оккупации Северного Китая (1931–1945) альбомный лист Ци Байши (1864–1957) «Приготовление чая» (寮茶圖, Ляо ча ту, 1935, рис. 4), помеченный авторской печатью и подписью «Отшельник Байши» (Байши шаньжэнь) [1, ил. № 34]. Чайник и жаровня написаны с применением светотени и предстают реальными предметами, отличающимися от слегка намеченных тушью, очерченных контуром «идеальных» форм У Чаншо; вместе с тем двухмерность изображения Байши подчеркивают плоский веер и виднеющиеся внизу ножницы.

Стилистически работы Ци Байши и У Чаншо — это авторские версии экспрессионизма, художники используют энергичную манеру письма кубуи, а не миниатюрную технику гунби, принятую

¹ Большой китайско-русский словарь : в 4 т. Т. 4 / под ред. И.М. Ошанина. М.: Наука, 1984. С. 632, № 13692 (гун).

1. У Чаншо.

Новогодний натюрморт
(Суйчжао/чао цин гун ту).

1915.

Бумага, тушь, краски.

151,6 x 80,7.

Музей Гугун, Пекин.

Источник: [3, с. 245]

2. У Чаншо.

Новогодний натюрморт
(Суйчжао/чао цин гун ту).

1923.

Бумага, тушь, краски.

139 x 44,4.

Художественный музей,

Шанхай. Источник:

[3, с. 249]



ранее при цинском дворе; оба развивают стиль лидировавшей тогда в Китае Шанхайской школы (*Шанхай хуа-пай*): у одного из ее корифеев — Жэнь Боняня (1840–1896) брал уроки живописи принадлежавший к ученой элите У Чаншо, вместе со своим учителем он входит в группу великих

живописцев конца цинской эпохи (*Цин мо сань да цзя*).

Экспрессивная манера живописи Ци Байши по-своему совмещает черты элитарного и народного (в частности, лубочного) искусства. Ци Байши, по верной оценке исследователей, испытал



влияние У Чаншо в искусстве печатей и каллиграфии², но очевидно и преемство в обращении к предметному жанру, который редко привлекал внимание китайских художников первой половины XX века.

Оккупационным периодом (1931–1944) датируется натюрморт Ци Байши, изображающий светильник и мотылька: источник света здесь очерчен грубоватыми массивными линиями, с использованием густой черной туши; легкой размывкой намечена горизонтальная поверхность; тонко и детально, почти сочувственно, прописан в технике *гунби* упавший мотылек [6, с. 22]. В этом натюрморте прослеживается тема *vanitas*. Отсутствие каллиграфии (кроме имени *Байши* и авторской печати) выступает как художественный прием, более красноречивый, чем любая надпись.

Автобиографичность сюжета подтверждена историей жизни Ци Байши: художник родился в южной провинции Хунань, затем около

1919 года переехал в китайскую Северную столицу Пекин, где стал знаменит; годы японской оккупации побудили мастера удалиться от дел и жить исключительно на средства от продажи своих произведений; он вернулся к преподаванию в Национальной художественной академии лишь в 1946 году, после освобождения китайской столицы от захватчиков [1, с. 24, 26].

Реакция на исторические события прослеживается и в предметном свитке Ци Байши «Образцовый интеллигент» (梁楷, *Лян Кай*) — уже в его названии сквозит самоирония мастера: аполитичность в целом характерна для интеллектуалов Поднебесной империи. Свиток написан в 1950 году, вскоре после образования Китайской Народной Республики (1 октября 1949 года), когда выяснилось, что императорское правление окончательно стало частью национальной истории. Каллиграфия характеризует состояние автора: «Напряженно

3. У Чаншо.

Пробуя чай
(Пинь мин ту).

1916.

Бумага, тушь, краски.

42 x 44.

Частная коллекция.

Источник:

[5, р. 303, № 284]

4. Ци Байши.

Приготовление чая
(Ляо ча ту).

1935.

Бумага, тушь, краски.

Частная коллекция.

Источник: [1, ил. № 34]

² Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том. Т. 6 / гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Восточная литература РАН, 2010. С. 736.

5. Ци Байши.
Образцовый
интеллигент (Лян Кай).

1950.

Бумага, тушь, краски.

Источник: [7, ил. № 47]

6. Ци Байши.
Молодое вино
(Тао цзю).

1951.

Бумага, тушь, краски.

31 x 21.

Источник: [1, ил. № 62]



творю [в] столице страны изящные иероглифы, чищу краба, славлю желтые цветы. Байши (Цян цзо цзин хуа гао я цзы, фу ли ло се юн хуан хуа. Байши)» [7, ил. № 47].

Смысл выбранных художником образов и знаков показывает его настроение. Изображены стоящие в вазе желтые хризантемы, по-китайски — хуан хуа, что одновременно соответствует понятию «Желтая страна, императорский Китай»³. Но в каллиграфии Байши предпочел более широкое

именование — желтые цветы (также хуан хуа), используя альтернативный знак-омоним хуа, в наборе значений которого есть слово «рана»; иероглиф хуан (желтый) соотносится по символике цвета с образом китайского императора, поэтому последний вариант словосочетания хуан хуа можно интерпретировать и как «августейшие, императорские раны». Изображение краба се в переносном смысле означает «тиран, узурпатор»⁴. Иероглиф цян — «напряженно», но также «через силу, по принуждению»⁵.

³ Большой китайско-русский словарь : в 4 т. Т. 2 / под ред. И.М. Ошанина. М.: Наука, 1984. С. 895, № 4196.

⁴ Там же. Т. 4. С. 988, № 15200.

⁵ Там же. Т. 2. С. 46, № 96.



7. Ци Байши.

Персики.

Бумага, тушь, краски.
1953.

Источник: [1, ил. № 68]

Хотя композиция свитка Ци Байши во многом подобна новогодним натюрмортам *суйчжао-ту* У Чаншо, она заметно отличается от последних в символическом плане: поклонение естественному и извечному порядку вещей, признаком которого выступает чередование следующих за весной годовых сезонов, здесь сменилось чувством иного социального порядка, утвердившегося на исходе годового цикла — 1 октября 1949 года. Иными словами, работа Ци Байши «Лян Кай» представляет собой реквием династии Цин.

Годом позже, вероятно, в канун второй годовщины КНР, появилась предметная композиция Ци Байши «Молодое вино» (葡萄酒, *Тао цзю*, 1951, рис. 6) [1, ил. № 62]. Живопись дополнена каллиграфией «Странствующий старец» (*Пинпин лаожэнь*). Художник показал две слегка намеченные контуром винные чарки и срезанный цветок хризантемы — символ осени и Китая, который кажется почти живым — он прописан густой черной тушью с применением как желтой, так и красной красок. Условность в передаче бытовых предметов у Ци Байши напоминает натюрморт У Чаншо 1916 года.

Композиция «Молодое вино» (*Та оцзю*) адекватно отразила настроение автора: Ци Байши в целом приветствовал появление новых возможностей для китайских художников, но важно также помнить, что в год ее создания автору исполнилось восемьдесят семь лет, большую часть (сорок семь) из которых он прожил в Цинской империи. И уже через полтора десятка лет, в период Культурной революции (*Вэньгэ*, 1966–1976), почитание революционного вождя Мао Цзэдуна (1893–1976), ставшее тогда «полным и ничем не ограниченным», подобным почитанию императора, засвидетельствовало «универсальную эффективность традиционных социально-политических структур для управления китайским обществом».

В поздней живописи Ци Байши часто фигурируют символы долголетия — персики, как, например, на листе 1953 года (рис. 7) с авторской подписью: «93-летний Байши» (*Цзю ши сань суй Байши*) [1, ил. № 68]. Эта композиция, оставаясь натюрмортом, то есть образуя предметно-пространственный строй (по определению Б.Р. Виппера [8, с. 25]), одновременно показывает верность мастера *гохуа* традиционному жанру цветов и птиц — *хуаняо*.

Обыгрывающая аналогичный сюжет работа Ци Байши 1952 года под названием «Растущее долголетие» (*Шан шоу*) выступает и натюрмортом, и китайской версией интерьерного жанра [1, ил. № 66]. Об отличиях между ними применительно к западной живописи писала И.Е. Данилова: «Натюрморт — это мир малых величин, композиционно укрупненных, <...> рассмотренных в деталях. В этом натюрморт противоположен <...> жанру интерьер, <...> изображающему искусственно созданный мир <...> больших величин. Останавливаясь на вещи пристальное внимание, натюрморт <...> делает ее “вещью в себе”. Включенная в интерьер вещь свой первосмысл утрачивает; получая обычный, свойственный ей масштаб» [9, с. 63–64].

Применительно к живописи Ци Байши это утверждение справедливо лишь отчасти: написанные им персики, символы долголетия, возвышающиеся на столике-подставке, — огромны, как мифическая гора, обитель бессмертных, и в этом они подобны, например, изображению персика-*таоцзы*, атрибута народного божества долгой жизни Шоусина на датирующейся рубежом XIX–XX веков китайской лубочной картине «Три звезды» (*Сань син*) из собрания академика В.М. Алексеева [10, с. 20, ил. № 23].

Выводы

Суммируя сказанное, можно утверждать: У Чаншо и Ци Байши были теми немногими из китайских художников, кто в первой половине XX века постоянно обращался к предметному жанру. Период творческого подъема этих мастеров сопровождали резкие социальные перемены, с чем связана политизация их искусства, затронувшая и живописный натюрморт.

Среди десятков тысяч живописных произведений, составляющих наследие Ци Байши, композиции предметного жанра, вероятно, исчисляются

лишь десятками. Натюрморты 1930–1940-х годов [1, ил. № 34, 42, 43, 48, 55, 82, 84] не похожи на произведения середины XX века — периода КНР [1, ил. № 62, 66, 68, 77]. Приметами последних выступают редкое раньше преобладание красного цвета и сокращение или отсутствие каллиграфических надписей.

Итогом творчества Ци Байши стала созданная им авторская версия массового искусства 1950-х, актуальная и на рубеже XX–XXI веков. Продолжая писать буквально до своих последних дней, он сыграл принципиальную роль в развитии живописи *гохуа*. В то же время смысл некоторых его произведений (например, свитка «Образцовый интеллигент») позволяет понять, почему в художественной среде 1964–1965 годов утвердилась радикальная («революционная») программа, призывающая пересмотреть отношение к творчеству Ци Байши и традиционной живописи в целом [11, с. 356–357].

Заключение

Тенденции времени, обусловленные демократизацией культуры, отчетливо проявились в работах Ци Байши: за время его творческой активности действительно «расширился круг людей, “потребляющих искусство”, — заказчик теперь стал определять характер самого искусства» [1, с. 29].

Вплоть до 1949 года развитие натюрморта в *гохуа* опирается на символику и эстетику цинских сюжетов — *ста древностей (байгу)* и изображений новогодней инсталляции *суйчжао-ту*.

Однако уже в 1930–1950-х заметны и новшества, коснувшиеся жанровой тематики — так, в ряде композиций Ци Байши открыто звучит тема *vanitas*. Созданные им произведения, находящиеся между двумя традициями, западной и китайской, способствовали рождению современного искусства КНР.

Список источников

1. Завадская Е.В. Ци Бай-ши. М.: Искусство, 1982. 288 с., ил.
2. Неглинская М.А. Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм. М.: Спутник+, 2018. 432 с.
3. 周林生, 主編. 清代繪畫. 河北: 河北出版社傳媒集團, 2012年 [Тушевая живопись династии Цин / отв. ред. Чжоу Линьшэн. Хэбэй: Хэбэйская издательская медиагруппа, 2012. 269 с.].
4. Eberhard W. Lexikon chinesischer Symbole: geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen. Köln: Eugen Diedrichs Verlag, 1983. 320 S.
5. Barnhart R.M., Yang X., Chongzheng N., Cahill J., Wu H., Shaojun L. Three thousand years of Chinese painting. New Haven – London: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997. 402 p.
6. Ци Бай-ши : сборник статей / перевод с китайского С.Н. Соколова. М.: Советский художник, 1959. 120 с.
7. Peinture Chinoise. Ecole de Chang-hai / Photographies de B. Forman, Texte de J. Hejzlar. Prague: Artia; Paris: Ars Mundi, 1987. 115 p.

8. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
9. Данилова И.Е. Тексты «на случай». М.: ЗАО «Группа ЭПОС», 2007. 94 с.
10. Китайская народная картина няньхуа из коллекции В.М. Алексеева в собрании ГМЗ «Ораниенбаум» / автор-сост. М.П. Лебединская. СПб.: Историческая иллюстрация, 2007. 20 с., ил.
11. Сычёв В.Л. Изобразительное искусство // Судьбы культуры КНР (1949–1974) / под ред. В.А. Кривцова. М.: Наука, 1978. С. 320–366.

References

1. Zavadskaya, E.V. (1982) *Qi Baishi*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Neglinskaya, M.A. (2018) *Chinoiserie of Qing Court (1644–1911) and European Pre Modernism*. Moscow: Sputnik+ Publ. (In Russ.)
3. Zhou Linsheng, zhubian. Qing dai huihua. Hebei: Hebei chuban she chuanmei jituan, 2012 nian [Zhou, Linsheng (ed.) (2012) *Paintings of the Qing Dynasty*. Hebei: Hebei Publishing Media Group.] (In Chinese)
4. Eberhard, W. (1983) *Lexikon chinesischer Symbole: geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*. Köln: Eugen Diederichs Verlag. (In Germ.)
5. Barnhart, R.M., Yang, X., Chongzheng, N., Cahill, J., Wu, H. and Shaojun, L. (1997) *Three thousand years of Chinese painting*. New Haven – London: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press.
6. Anon. (1959) *Qi Baishi: collection of articles*. Translated from Chinese by S.N. Sokolov. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Anon. (1987) *Peinture Chinoise. Ecole de Chang-hai*. Prague: Artia; Paris: Ars Mundi. (In French)
8. Vipper, B.R. (2005) *The problem and development of still life*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (In Russ.)
9. Danilova, I.E. (2007) *Texts “in case”*. Moscow: Group EPOS Publ. (In Russ.)
10. Lebedinskaya, M.P. (comp.) (2007) *Chinese folk painting nianhua from V.M. Alekseev collection in the Museum of Oranienbaum*. Saint Petersburg: Istoricheskaya illyustratsiya Publ. (In Russ.)
11. Sychov, V.L. (1978) ‘Fine arts’, in Krivtsov, V.A. (ed.) *Fates of culture of the PRC (1949–1974)* [Collection of scientific articles]. Moscow: Nauka, pp. 320–366. (In Russ.)

Информация об авторе

Неглинская Марина Александровна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Российская Федерация, neglinskaya@mail.ru, SPIN-код (РИНЦ): 4243-4065.

Information about the author

Marina Aleksandrovna Neglinskaya, Dr. Sc. (Art History), Leading Research Fellow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation, neglinskaya@mail.ru, SPIN-code (RSCI): 4243-4065.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 31.01.2024; одобрена после рецензирования 27.02.2024; принята к публикации 12.03.2024.

The article was received by the editorial board on 31 January 2024; approved after reviewing on 27 February 2024; accepted for publication on 12 March 2024.