В.Н. ГУСЕЙНОВ
Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

ВАН ХАЙВЭЙ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 258330936@qq.com

V.N. GUSEYNOV
Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

WANG HAIWEI
Post-graduate student. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 258330936@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_273_284

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО ПОРТРЕТА В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

THE EVOLUTION OF THE RUSSIAN PORTRAIT IN THE ERA OF ROMANTICISM

Понятие «романтизм» в статье трактуется не только узко хронологически — как эпоха, пришедшая на смену классицизму, но и расширительно — как умонастроение, при котором возрастает интерес к духовному миру человека. Показано, что рождение портретной живописи в России XVIII века, происходившее на фоне отказа от православной иконописной традиции, имело далеко идущие последствия. Кроме того, в первой половине XIX века жанр русской портретной живописи отвечал расцвету русского литературного романтизма, вызванного насущными про-

блемами и противоречиями российской действительности, что нашло отражение в социально-психологической проницательности художественного творчества.

The concept of «romanticism» in the article is interpreted not only narrowly chronologically — as an epoch that replaced classicism, but also broadly — as a mindset in which interest in the spiritual world of man increases. It is shown that the birth of portraiture in Russia of the XVIII century, which took place against the background of the rejection of the Orthodox icon painting tradition, had far-reaching consequences. Russian portrait painting genre in the first half of the XIX century also corresponded to the heyday of Russian literary romanticism caused by the pressing problems and contradictions of Russian reality, which was reflected in the socio-psychological insight of artistic creativity.

Ключевые слова: канон, эпоха романтизма, русская портретная живопись, эволюция жанра, Тропинин, Венецианов, Кипренский, Брюллов, Федотов.
Keywords: canon, the era of romanticism, Russian portraiture, the evolution of the genre, Tropinin, Venetsianov, Kiprensky, Bryullov, Fedotov.

Введя в заглавие статьи понятие «эпоха романтизма», мы ограничиваем себя хронологическими рамками: эпоха романтизма относит нас к моменту, когда новое, молодое искусство приходит на смену классицизму как законченной, разработанной стилевой системе с присущим ей принципом «строгой и суровой, нравственной и поэтической, меры» [8, с. 98]. Создаваемый классицистическим искусством образ человека — суров, строг, гармоничен. «История и судьба непререкаемо-полновесно входит в этот стилистический мир, и герои встречают свою судьбу с достоинством. Свидетельства конечного человеческого несовершенства, их ошибки случайны и простительны; не их вина, что судьба пользуется их даже мелкими ошибками и несовершенствами и ввергает в гибель их самих и других людей» [8, с. 98]. Появление в XVII–XVIII вв. различных религиозных и философских течений чрезвычайно обогащает человека, способствует становлению «внутреннего» характера. Классицизм XVIII

в. обогащается и одновременно теряет свою гармонию под воздействием внутренних, сентиментально-чувственных переживаний. На рубеже XVIII–XIX вв. существует уже не классицизм как стиль, а классическое и романтическое искусство.

Романтическое искусство дает множество различных стилистических решений, не представляющих единой системы, что позволяет говорить о переходных формах, противостоянии и сосуществовании стилевых и мировоззренческих систем и индивидуальных творческих манер при общем движении к перелому с тягой к не-цельности и противоречивости художественного видения и эстетики образа. Художник-романтик творит мир и… застывает перед невыразимыми тайнами бытия. С этой точки зрения понятие «эпоха романтизма» лишено строгих хронологических рамок как единый стиль, следующий за классицизмом, и закономерно получает такое своеобразное преломление, какое оно получило в России в интерпретации литературного критика В.Г. Белинского, распространившего понятие романтизма на всю историю духовной жизни человечества: «Романтизм — принадлежность не одного только искусства <…>: его источник в том, в чем источник… искусства…- в жизни. <…> романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма, и потому всякий человек — романтик» [2, с. 115]. Сфера романтизма — «таинственная почва души и сердца, откуда подымаются все неопределённые стремления к лучшему и возвышенному, старясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией» [3, с. 145–146].

Расширительное толкование «эпохи романтизма» применительно к искусству и литературе в России не предлагает однозначной формулы для ответа на вопрос о стилевой природе этой эпохи. Споры о принадлежности, скажем, творчества раннего Н.В. Гоголя к романтизму требуют, в частности, признания «переходности» стилевой манеры писателя, возможности того, что одно и то же его произведение относится как к «романтизму», так и к «реализму», и т. д. Стилевая «эпоха» может характеризоваться разнообразным набором признаков и черт, непрестанно изменяющихся. И потому, ставя задачи классификации, мы должны учитывать не только определенные хронологические границы явлений искусства, но и признать их размытость. Как пишет историк и теоретик культуры А.В. Михайлов, искусствоведческие термины и понятия указывают на переходы и переломы в развитии искусства, «даже на превраще-

ния, метаморфозы … — куда более, нежели на мнимую устойчивость явлений» [8, с. 7].

Следуя логике объективной сложности такого переходного явления, как «эпоха романтизма», опираясь на идею не-цельности и противоречивости художественного миросозерцания художника-романтика и согласившись с тем, что сфера романтизма очерчена «таинственной почвой души и сердца, откуда подымаются все неопределённые стремления», мы можем продолжить уже начатое ранее [4] исследование «романтического» в истории искусства — теперь на материале искусства Нового времени, в частности, в русском портретном искусстве XVIII–XIX вв.

На протяжении всего XVIII века портрет был господствующим жанром в русском изобразительном искусстве, и его появление явилось одним из важных факторов, определивших судьбу русской живописи.

В китайской научной традиции сложилось представление, что господство портрета еще в петровское время, то есть в начале XVIII века, было «связано с почитанием и воспеванием заслуженных деятелей Российской империи того времени» [9, с. 51–52]. Действительно, культура парадного портрета характерна для придворной живописи; особое распространение она приобретает в эпоху становления абсолютизма. Искусствовед Алленов углубляется в генезис портретного жанра в России XVIII века, рассматривая его в призме предшествовавшей ему иконописной традиции.

Действительно, портретисты середины века были выходцами из самой гущи народа (Антропов — сын солдата, Аргунов — крепостной), они не ездили учиться за границу, служа в Канцелярии от строений, начинали свою службу с самых низших ступеней — учениками и подмастерьями. «Это теснее связывало их с народными массами, с народной культурой, а тем самым и с наследием старой, допетровской Руси, в частности, с искусством парсуны» [7, с. 360].

Именно поэтому освоение ими новой, светской художественной культуры протекает медленнее, чем у первых, петровских живописцев, которые принадлежали к числу соратников Петра, к его друзьям, имевшим благодаря Петру блестящее образование. Портретистам 1840–1850-х годов приходилось собственным тяжелым трудом преодолевать наследие средневековья. «Эти художники не обладали таким высоким мастерством, как Иван Никитин и Андрей Матвеев; по блеску техники большинство из них уступало заезжим иностранцам. Они не были в числе любимцев двора» [7, с. 360].

В их творчестве искусство русского портрета обнаруживает способность нарушить многовековой канон русской иконописи и ее религиозно-мистический смысл и назначение. Портретная живопись предстает как ее прямая противоположность. Алленов отмечает «бестиарный» характер незнакомого для русской школы опыта изображения «личины», вместо «лика», отказа от символического указания на духовный прообраз сущего. Отсюда, по мысли искусствоведа, следует генетическое родство живописного портрета и экспонатов петровской Кунсткамеры с ее заданием собрать воедино природные редкости, уродства, все то, что нарушает или высмеивает божественный замысел целесообразности и красоты тварного мира. Противостояние иконописной традиции новой живописной манере усиливалось тем, что насаждение нового искусства, освоение европейских его видов и жанров осуществлялось Петром I, главным образом, с помощью приглашенных в Россию мастеров или отправкой на обучение в Европу талантливой молодежи. Чужое и национально чуждое искусство молодые живописцы начинали осваивать за рубежом. Они изучали технику западной масляной живописи, соположения цветов, овладевали искусством светотени и знаниями в области анатомии человека. Но самым важным последствием этих штудий был мировоззренческий переворот. Молодые русские живописцы, отказавшись от условности православного иконописного канона, должны были научиться точно воспроизводить внешний облик своего героя, той или иной исторической личности, должны были овладеть умением с помощью портрета изображать человеческие эмоции, раскрывать внутренние переживания, выражать мысли и чувства людей. Если иконопись, как писал искусствовед П. Флоренский, воспроизводит в своих изображениях «иной опыт» и из области «видимого» переходит в область незримого, изображая не внешний облик, а «символические образы» — «лики вещей, идеи» [10, с. 20], то обратный путь, которому учились русские художники за рубежом, «натурализм», с точки зрения искусства иконописи, создает «мнимый образ действительности» [10, с. 18], «тени чувственного мира», которые в христианской традиции представлялись ложными и лживыми и были источниками соблазна и обольщений.

Магическое отношение к портрету в русском быту было очень стойким, что говорит о потрясении нравственных, религиозных и эстетических основ. Традиционное православное воспитание, сохранявшее свою актуальность в России вплоть до начала XX века, способствовало тому, что

живописное, а значит греховное существо портретной живописи стало сюжетообразующим началом для произведений русского литературного романтизма — повести Н.В. Гоголя «Портрет» (1834) и незаконченной новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» (1841). В этих повестях подлинным героем является портрет незнакомца, который обретает непостижимую жизненную силу и жестоко расправляется со своим владельцем, вовлекая его через его же греховные мирские страсти в беду. Гоголь подчеркивает у героя портрета необычайно живо изображенные глаза: «Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью» [1]. У Лермонтова акцентирована несмелая ученическая кисть: «…платье, волосы, рука, перстни — все было очень плохо сделано», однако это неумение компенсировано необычайной экспрессией изображения: «зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать» [2]. В романтических сюжетах этих повестей есть важная общая черта — невероятное жизнеподобие портретов вызывают к жизни те силы, которые в обычной жизни человек не способен явственно ощутить и пережить на себе их действие. Жизнеподобие портрета открывает инфернальные глубины бытия. Идея богопротивности живописного портрета в русском национальном сознании позволила искусствоведу Алленову найти аналогию этому переживанию в петровском законе о брадобритии, воспринимавшемуся в ту эпоху как согрешение против божественной правды, против богоподобной, то есть духовной, а не телесной, а значит чреватой грехом, природы человека. Разрыв с иконописным каноном, который пробуждает к жизни тайны бытия и страсти человеческой души, позволяет говорить об исходном романтическом начале в русском портрете, зарождавшемся не как разрыв с искусством классицизма, а как отказ от православной иконописной традиции. Этот разрыв оказался закодирован в самой памяти портретного изображения, а потому давал о себе знать далеко за пределами породившей их жизненной обстановки, собственно, на протяжении всего XVIII века. «И вовсе не только в длительных рецидивах “парсунного письма” в провинциальном портрете, но и у самых главных мастеров — Рокотова, Левицкого, Боровиковского, которых принято характеризовать как весьма “продвинутых” в сторону европейской живописной культурности и лоска» [1, с. 49].

Таким образом, в широком смысле эпоха романтизма в русской портретной живописи открывается разрывом с национальной иконописной традицией. Рассматривая дальнейшее развитие русского портрета, не следует забывать, что для русского художника, продолжавшего учиться на зарубежных образцах, испытывавшего на себе воздействие новых западных жанровых форм, портрет долго оставался чем-то, что вызывало чувство беспокойного любопытства к сочетанию в человеке духовного и телесного начала, которые сродни романтической тревоге, вызванной тайнами мира и творчества.

Собственно романтическое направление мысли, ориентированное на индивидуальное освобождение, имеет в России социально-политический источник, связанный с окончанием Отечественной войны 1812 г., а также вовлечением русской культуры в общеевропейский идеологический процесс. В этот период русская живопись стала развиваться по сугубо самобытному творческому пути, оставив далеко позади простое подражание. «Новое понимание человека и его внутреннего мира наиболее полно воплощалось в портретах в стиле романтизма» [6, с. 157]. В русском живописном портрете XIX в. романтизм как мировоззрение проявляется в отказе от рационализации, в недопущении типизации и обобщения, в стремлении воссоздать особенности характера и душевных качеств персонажа. Художник-романтик не признает канона, ограничивающего творческое начало, выступает за свободное, неограниченное и эмоциональное выражение собственной стилевой манеры, что позволяет ему передать свои чувства как творца в своем творении. С помощью динамичной композиции, легких и свободных мазков, а иногда и посредством метафор и символов романтик воссоздает как социальную принадлежность персонажа, так и собственные глубинные идеи художника.

Романтическое направление в развитии русского церемониального портрета связано с именем О.А. Кипренского (1782–1836). «Искусство портретной живописи Кипренского изменило педантичный, манерный облик стилизованного портрета и его технику XVIII века, в полной мере демонстрируя различные индивидуальные особенности людей и их богатый внутренний мир» [11, с. 112]. Новаторские черты творческого метода Кипренского отражены в «Портрете лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова», созданном в 1809 году [3]. Герой портрета — знаменитый кавалерийский офицер и поэт Денис Васильевич Давыдов [4], впоследствии организатор и руководитель народного партизанского освободительного движения

во время войны с Наполеоном в 1812 году, изображен на фоне темного грозового неба, создающего тревожную атмосферу и рождающего предчувствие грядущего ужаса войны, «однако Давыдов спокоен и уверен» [9, с. 106]. Портрет творит легенду о герое, где воплощается возвышенный дух романтизма. Оригинальность Кипренского заключается в том, что он намеренно показывает боевого офицера, героя России, как обычного человека, что придает изображению необычайную интимность, простоту и живость.

«В русской портретной живописи существуют два направления: первое создаёт образ “знаменитого человека”, в котором основную долю составляют портреты царей, дворян и знатных людей, и второе — образ “безымянного человека”. Портрет “безымянного”, т.е. человека, чья жизнь не стала частью большой истории, тесно связан с развитием жанровой живописи, из-за чего произведения этого периода обладают не только художественно-исторической, но и этнографической ценностью» [12, с. 248]. С особой ясностью эти изменения и различия сказались в искусстве камерного портрета, появившегося в конце XVIII века и характеризующегося изображением внутреннего мира человека и расширением психологических характеристик личности. С точки зрения художественного стиля, камерный портрет обладает типичными для «сентиментализма» чертами. Примером такой камерности является «Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной» О.А. Кипренского [5]. На картине изображена дама благородного происхождения, сидящая у окна, в черном бархатном платье, с золотой шалью на плечах. Задний план образуют черная стена и подоконник, на котором стоит наполненный водой стеклянный стакан с увядающей веточкой гиацинта. За окном фиолетовые грозовые тучи, несущиеся облака и гнущиеся под сильными порывами ветра деревья. Художники-романтики наделяли цветы и растения изобразительно-повествовательными функциями, позволяющими им метафорически участвовать в живописном повествовании. Древнегреческие мифы наделили гиацинт символикой любви, возрождения и смерти. Гиацинт на портрете означает некую трагедию в жизни Екатерины Авдулиной или, возможно, конец ее молодости. Содержание образа можно определить как антагонизм романтических «жизни и смерти», а черный цвет платья подчеркивает эстетику траурных характеристик. Эмоциональное состояние изображенной несет в себе отголоски настроения и мысли самого художника.

Портрет Кипренского «Бедная Лиза» [6] — пример обращения к образам повседневности, которые приобрели популярность в первой по-

ловине XIX века, когда «элементы старой эпохи использовались в качестве основных образов для формирования национального имиджа России» [12, с. 253–254]. Прелестная юная девушка, не принадлежащая к высшим слоям общества, держит в руке распустившийся маленький красный цветок, обращенный к ее лицу. Темного цвета фон усиливает ощущение одиночества, тогда как ясный луч света освещает милое лицо девушки. Этим контрастом Кипренский обязан сентименталистской повести Николая Михайловича Карамзина (1766–1826 гг.) «Бедная Лиза» (1792 г.), где описана история любви молодого дворянина Эраста к крестьянской девушке. Предательство Эраста доводит Лизу до самоубийства. Произведение Карамзина сообщает читателю простую, но игнорируемую дворянской аристократией истину: «И крестьянки любить умеют!». Повесть пропитана духом гуманизма и в то же время имеет глубокую сентиментальную окраску, и портрет Кипренского передает этот пафос. На его портрете маленький красный цветок в руке Лизы символизирует ее молодость и целомудрие, намекает на предстоящие невзгоды и горе. Кипренский в духе сентиментализма придал своей героине черты идеальной природной и духовной красоты и в то же время создал образ простой крестьянской труженицы.

Первая четверть XIX в. дает русской литературе и живописи много произведений на тему местной жизни и обычаев в сентиментальной и идиллической манере, позволяющей воплотить идею естественной красоты природной сельской жизни. В этой сентиментально-романтической манере творили В.А. Тропинин (1776–1857) и А.Г. Венецианов (1780–1847), которых не удовлетворял академический жанр живописи их предшественников, и они обратились к сценам трудовой крестьянской жизни, к образам крестьян, таких, как, например, на портрете «Крестьянка с васильками» [7].

Эволюция портретов писателей впервые за несколько десятилетий XIX века отражала одну из существенных тенденций развития романтической живописи. Художник изображает людей, которых редко можно увидеть в публичных местах; индивидуальность, которую легче проследить в домашнем интерьере, позволяет глубже проникнуть в личность изображаемого человека. Внутренние помещения и повседневная обстановка, в которой живут творцы вымышленных миров — писатели, освобождали художника от следования канонам портретного жанра, давали безграничную свободу выбора эмоций, позы и взгляда. В 1827 году Кипренский написал самую значительную работу среди портретов — «Портрет А.С. Пушкина» [8].

«Клетчатый шарф, изображенный на картине — единственное украшение, которое носил Пушкин, подражая британскому поэту Джорджу Байрону. Пушкин уважал Байрона (1788–1824) и восхищался его творчеством» [12, с. 233]. Мысли прогрессивных интеллектуалов, к числу которых принадлежал Байрон, играли в эти годы огромную роль. Провал движения декабристов, Михайловская ссылка Пушкина — все это нашло отражение в выражении лица поэта, а клетчатый байроновский шарф раскрывает тайну состояния его души и настроений творца этого портрета.

Процесс героизации образа превратил романтические переживания в повседневную усталость и пессимизм. В конце 1830-х — начале 1840-х годов Брюллов создал совершенно новую тенденцию в развитии портретной живописи, которую характеризует стремление к психологической выразительности и уменьшение размера холста [9]. «Портрет В.А. Жуковского», написанный Брюлловым, заметно отличается от портрета поэта, созданного Кипренским в 1815 году. На этом портрете поэт изображен не молодым, а в преклонном возрасте, крупный лоб, на который падает свет, выделяется на темном фоне, подчеркивая мощную духовную силу героя картины. Его глаза смотрят на зрителя, под безразличным выражением лица скрываются глубокие мысли.

Дальнейшее развитие жанра портрета продолжалось в 1840–1850-х годах под влиянием натуральной школы. Типичный представитель живописной натуральной школы начала 1840-х годов П.А. Федотов (1815–1852) разоблачает социальную несправедливость, используя приемы сатиры. «Форма искусства, задачей которой является изображение противоречия между субъектом и коррумпированным и развращенным внешним миром — это сатира» [5, с. 267]. Это гегелевское определение более всего подходит для характеристики творческой манеры Федотова, так как фиксирует несоответствие между мечтой художника и действительностью и отражает его отчаяние перед жестокой реальностью. В приемах художественного отображения Федотова можно увидеть влияние гоголевского сатирического натурализма и романтической несовместимости мечты и действительности: «Свежий кавалер» (1846); «Разборчивая невеста» (1847); «Сватовство майора» (1848); «Завтрак аристократа» (1849). Важное место в творчестве Федотова заняли портреты, в которых романтическая ирония уступила место светлому, созерцательному лиризму, например, «Портрет Надежды Петровны Жданович» и «Портрет Н.П. Жданович за клавесином» [10]. В картине Федотова «Вдовушка», создан-

ной в 1850-х годах, трактовка сюжета женской тяжкой судьбы исполнена внутренней тревоги и трагической безысходности [11]. Федотов завершал эволюцию русской портретной живописи первой половины XIX века, и его творчество стало образцом для будущих мастеров.

Таким образом, в первой половине XIX века жанр русской портретной живописи отвечал расцвету русского литературного романтизма, рожденного не подражанием зарубежным образцам и не отказом от канона средневековой русской иконописи, а насущными проблемами и противоречиями российской действительности, что нашло отражение в социально-психологической проницательности художественного творчества. Стилевая самобытность русской версии романтизма в портретной живописи XIX века оказала значительное влияние на искусство русского портрета в последующих поколениях живописцев.

Примечания:

1. *Гоголь Н.В.* Портрет // Полное собрание сочинений в 14 томах. Том 3. — М.: Академия наук. — С. 82.

2. *Лермонтов Ю.М.* Штосс // Сочинения: В 6 томах. Том 6. — М.-Л.: Академия наук. — С. 360.

3. О.А. Кипренский. «Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова», 1809, холст, масло, 162 см х 116 см, сейчас находится в Государственном Русском музее Санкт-Петербурга.

4. По этому поводу есть разные точки зрения (см., например, https://kulturologia.ru/blogs/171017/36355/?ysclid=lhdoei4723632376607 (дата обращения: 07.05.2023)).

5. О.А. Кипренский. «Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной», 1822, холст, масло, 81 см х 64,3 см, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

6. О.А. Кипренский. «Бедная Лиза», 1827 г., холст, масло, 45 см х 39 см, сейчас находится в собрании Государственной Третьяковской галереи, в Москве.

7. А.Г. Венецианов. «Крестьянка с васильками», 1820, холст, масло, 49 см х 37,1 см, сейчас находится в коллекции Государственной Третьяковской галереи, в Москве.

8. О.А. Кипренский. «Портрет А. С. Пушкина», 1827, 64,8 см х 56,3 см, холст, масло, сейчас находится в Государственной Третьяковской галерее, в Москве.

9. К.П. Брюллов. «Портрет В. А. Жуковского», 1838, холст, масло, 110 см х 83 см, сейчас находится в коллекции Московской государственной Третьяковской галереи.

10. П.А. Федотов, «Портрет Анны Петровны Жданович», 1848, холст, масло, 17,7 см х 13 см, сейчас находится в Государственном Русском музее Санкт-Петербурга; П.А. Федотов, «Портрет Н. П. Жданович за клавесином», 1849–1850, холст, масло, 64 см х 83,7 см, сейчас находится в Русском музее Санкт-Петербурга.

11. П.А. Федотов. «Вдовушка», около 1850 г., холст, масло, 58 х 45 см. На данный момент находится в Москве в коллекции Государственной Третьяковской галереи.

Список литературы:

1. *Алленов М.М.* Русское искусство XVIII — начала XX века. — Москва: Трилистник, 2000.

2. *Белинский В.Г.* Собрание сочинений в 9 томах. Том 6. — Москва: Художественная литература, 1981.

3. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13 томах. Том 7. — Москва: Академия наук, 1955.

4. *Ван Хайвэй*. Русская живопись эпохи романтизма в свете современного китайского искусствознания: опыт изучения и интерпретации // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. — 2023. — № 1. — Часть 2. — С. 304–316.

5. Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика [M] / Идеалы развиваются в различные особые виды художественной красоты. Чжу Гуанцянь, Перевод, Пекин: Коммерческая пресса, 2020, Том 2.

6. *Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С.* История русской культуры [M]. Лю Вэньфэй, Су Лин, Перевод. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2005.

7. История русского искусства в 13 томах. (под общей редакцией И.Э. Грабаря). Том 5. — Москва: Академия наук.

8. *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы. — Москва: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2008. — 176 с.

9. *Си Цзинчжи.* История русского искусства [M]. — Шэньян: Издательство изящных искусств Ляонина, 2019.

10. *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству. — Санкт-Петербург, 1993. — 335 с.

11. *Ху Цзяньчэн.* Искусство России [M]. — Шицзячжуан: Хэбэйское образовательное издание, 2003.

12. *Юй Жуньшэн.* Образ России: Стилистическое исследование художественного жанра [M]. — Гуйлинь: Издательство педагогического университета пров. Гуаньси, 2021.