ЧЖОУ СЯО

Аспирант Сибирского федерального университета (СФУ, РФ, Красноярск). Старший преподаватель института архитектуры и художественного дизайна Ляонинского научно-технический университета (Китай. Аньшань)
e-mail: 6403193qq@qq.com

ZHOU XIAO

Postgraduate student at Siberian Federal University (SFU, Krasnoyarsk, Russia). Senior Lecturer at the Institute of Architecture and Art Design Liaoning University of Science and Technology (Anshan, China)
e-mail: 6403193qq@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_525_545

ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД ЭРВИНА ПАНОФСКОГО В ИССЛЕДОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ РЕЗЬБЫ ПО НЕФРИТУ (НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИЦИИ «ИГРА» МАСТЕРА ЧЖАН ЦИНДУНА)

ERWIN PANOFFSKY'S ICONOLOGICAL METHOD IN THE STUDY OF CONTEMPORARY JADE CARVING (BASED ON THE EXAMPLE OF THE COMPOSITION «GAME» BY MASTER ZHANG QINGDONG)

Настоящая статья посвящена применению иконологического метода Эрвина Панофского в исследовании современной резьбы по нефриту на примере композиции «Игра» мастера Чжан Циндуна. Анализ проводится последовательно по трем уровням: предварительный визуальный осмотр, выявление иконографического содержания и интерпретация символики и культурных смыслов произведения искусства. Указывается, что применение иконологического подхода помогает глубже понять значение произведений современного китайского искусства, раскрывая богатство культурного наследия Китая.

This article is devoted to the application of Erwin Panofsky's iconological method in the study of contemporary jade carving, using the

composition “Game” by the master Zhang Qingdong as an example. the analysis is carried out sequentially at three levels: preliminary visual examination, identification of the iconographic content, and interpretation of the symbolism and cultural meanings of the work of art. It is noted that the application of the iconological approach makes it possible to gain a deeper understanding of works of contemporary Chinese art, revealing the richness of China’s cultural heritage.

Ключевые слова: современное китайское искусство нефритовой резьбы, Чжан Циндун, Эрвин Панофский, иконология, мотив, устойчивый сюжет, символ, система знаков, внутренний смысл.
Keywords: contemporary Chinese jade carving art, Zhang Qingdong, Erwin Panofsky, iconology, motif, stable plot, symbol, sign system, inner meaning

Изображение представляет собой наглядную форму визуального символа, в которой заключено множество сведений о нации, истории, культуре, обществе, философии и религии, изображение является выражением мировоззрения художника. Чжан Циндун (1) является одним из наиболее характерных представителей современного китайского искусства нефритовой резьбы. Его творчество отличает стремление через лаконичный пластический язык передавать сюжеты, персонажи и притчи традиционной китайской культуры. Среди его многочисленных произведений особенно выделяется работа «Игра». Настоящее исследование опирается на принципы иконологического анализа Эрвина Панофского, с помощью которого автор предполагает системно проанализировать произведения Чжан Циндуна, чтобы раскрыть скрытые в них глубинные смыслы. Статей, посвященных творчеству Чжан Циндуна, крайне мало. Поиск по ключевым словам («Чжан Циндун», «резьба по нефриту») на китайской научной платформе CNKI (www.cnki.net) не выявил научных публикаций, связанных с исследованием его художественного творчества. Таким образом, изучение его произведений остается практически неизведанной областью, хотя художественные достоинства и глубина его творчества получили широкое признание.

В XXI веке искусство резьбы по нефриту в Китае демонстрирует отчетливую тенденцию к «современности», к воплощению новых смыслов. Художники и критики начинают размышлять о направлениях развития традиционного китайского искусства резьбы по нефриту. За последние

десять лет некоторые мастера постепенно отходят от создания коммерческих ремесленных изделий и стремятся к выражению собственных идей и концепций, что придает их произведениям глубокий идейно-содержательный характер. Однако в существующих исследованиях современного нефрита не хватает системности и целенаправленности, что сегодня является наиболее острым пробелом в области научного изучения китайского искусства нефритовой резьбы. Статей, посвященных творчеству одного из ведущих мастеров данной области Чжан Циндуну, крайне мало. Поиск по таким ключевым словам, как «Чжан Циндун» и «резьба по нефриту» на китайской научной платформе CNKI (www.cnki.net) не выявил научных публикаций, связанных с исследованием его художественного творчества. Таким образом, изучение его произведений остается практически неизведанной областью, хотя художественные достоинства и глубина его произведений получили широкое признание не только китайского, но и западноевропейского художественного сообщества.

Цель данной статьи — не только изучение творчества Чжан Циндуна, но и совершенствование методологии исследования современного китайского искусства нефритовой резьбы. Наша задача — подтвердить с помощью анализа отдельного произведения «Игра» применимость иконологической интерпретации Панофского в исследованиях современного китайского искусства резьбы по нефриту.

Некоторые аспекты иконологической интерпретации Эрвина Панофского

Изображение — это форма, воспринимаемая человеческим глазом через визуальные средства, передающая информацию, эмоции и смысл. В художественном творчестве изображение как результат целенаправленной деятельности художника неизменно несет в себе определенное внутреннее значение. Для исследователя истории искусства раскрытие этого внутреннего смысла является одной из ключевых задач научного анализа.

Эрвин Панофский (2) (1892–1968) — один из самых значимых историков искусства XX века. Разработанная им иконологическая интерпретация оказала глубокое влияние на развитие искусствоведческих исследований. Его подход к истории искусства был сформирован на основе развернутого осмысления и продолжения идей иконологической школы Аби Варбурга (3) (1866–1929), а также на критическом восприятии теорий

Генриха Вёльфлина (4) (1864–1945) о «визуальной форме», Алоиза Ригля (5) (1858–1905) о «художественной воле» и философии «символических форм» Эрнста Кассирера (6) (1874–1945).

Прежде всего Эрвин Панофский унаследовал варбурговскую идею взаимосвязи культурной истории, мифа и социального контекста [6]. Он подверг критике подход Вёльфлина, который рассматривал произведение искусства исключительно как проявление «чистой формы», не связанной с содержанием и тематикой. Панофский не отрицал эстетической значимости формы, но рассматривал ее как необходимое предисловие к раскрытию содержания изображения и его культурного смысла [5]. Далее он по-новому истолковал риглевское понятие «художественной воли», освободив его от психологических коннотаций и понимая как априорную категорию, способную дать объяснительные принципы для искусства и эстетики. Через эту категорию Панофский стремился выявить внутренние значения, заложенные в художественных феноменах. Критика Вёльфлина и переосмысление концепции Ригля позволили Панофскому утверждать необходимость рассматривать форму и стиль в контексте культурной и духовной истории, устанавливая подлинную связь между формальной структурой и смысловым содержанием [1].

Наконец, под влиянием философии символических форм Кассирера Панофский ввел понятие «символической формы», рассматривая изображение как культурную форму символического выражения. Это позволило ему выстроить исследовательскую траекторию, ведущую от анализа визуальной формы к изучению символических структур, систем знаков и философских смыслов [8]. В определенном смысле иконологическая интерпретация Панофского знаменует переход в исследовании изобразительного искусства от анализа формального языка и стиля произведения к осмыслению его культурного значения.

В трудах Эрвина Панофского, например в «Этюдах по иконологии» [7] и «Смысле изобразительных искусств» [10] сформирована теоретическая структура, включающая предиконографическое описание (Pre-iconographical description), иконографический анализ (Iconographical analysis) и иконологическую интерпретацию (Iconological interpretation). В рамках этой системы ключевыми понятиями становятся мотив (motif), общепринятый сюжет (conventional subject matter) и внутренний смысл (intrinsic meaning), которые служат опорными точками для раскрытия сложных связей между произведением искусства, историей, культурой и

эпохой. Панофский убедительно показал, что внутренний смысл произведения искусства не существует в изолированной форме (знаке), а проявляется в диалоге между формой (знаком) и культурой. Его интерпретации искусства Средневековья, Северного Возрождения и итальянского Ренессанса стали методологическим примером и теоретической опорой для изучения китайского искусства резьбы по нефриту, также принадлежащего к классическому художественному наследию.

Иконологический анализ нефритовой резьбы «Игра»

Художественное произведение представляет собой осмысленный духовный продукт художника. Трехуровневая структура иконологической интерпретации Панофского делает возможным анализ внутренней структуры и раскрытие смысла произведения. На уровне предиконографического описания (Pre-iconographical description) происходит идентификация мотивов (Motifs), на уровне иконографического анализа (Iconographical analysis) определяется общепринятый сюжет (Conventional subject matter), а на уровне иконологической интерпретации (Iconological interpretation) выявляется внутренний смысл (Intrinsic meaning). Эти три уровня составляют основу.

Предиконографическое описание произведения «Игра»

Эрвин Панофский писал: «Первичный или естественный сюжет (Primary or natural subject matter) можно разделить на две части — фактический сюжет и выразительный сюжет. Распознавая чистые формы (Pure forms), то есть конфигурации линий и цветов или особым образом обработанные бронзу и камень, мы воспринимаем их как изображения людей, животных, растений, домов, орудий и других объектов природы. Понимая взаимосвязи между ними, мы воспринимаем события и ощущаем определённые выразительные характеристики, такие как печальная поза фигуры или спокойная атмосфера интерьера. Таким образом, этот мир чистых форм, ставших носителями первичного или естественного значения, можно назвать миром художественных мотивов (The world of motifs). Перечисление этих мотивов и составляет предиконографическое описание произведения искусства» [7, с. 19].

Он также отмечал: «Предиконографическое описание не выходит за пределы мира мотивов. Вопрос, кажется, простым. Линии, цвета и объёмы, изображающие предметы и события, образуют мир мотивов, а

возможность их узнавания, как мы знаем, основана на нашем жизненном опыте. Каждый способен отличить фигуру человека, животного или растения и различить выражение лица, гневное или радостное» [8, с. 37].

Таким образом, на этапе предиконографического описания (Pre-iconographical description) в системе Панофского основное внимание уделяется распознаванию чистых форм (Pure forms) и естественных сюжетов (Natural subject matter), составляющих мотив (Motif), а также их компонентов — фактического сюжета (Authentic subject matter) и выразительного сюжета (Expressive subject matter). На этом уровне описание основывается на непосредственном, интуитивном восприятии визуальной информации и не включает интерпретации, связанные с повествованием, эмоциями, символикой или культурным контекстом.



Рис. 1. Чжан Циндун. «Игра». (2020. Нефрит. 26,5 х 15 х 15 см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Для художественного произведения чистые формы (pure forms) представляют собой наиболее элементарные единицы, очищенные от культурных значений и понятий, присущих языку визуальных образов. Они включают описание материала, формы, цвета, фактуры, основных особенностей моделировки и композиции.

Произведение «Игра» (Илл. 1) состоит из двух частей — каменной (нефрит) и деревянной. Основная часть выполнена из зелено-белого блока. Зеленая поверхность гладкая, форма конкретна; белая поверхность, напротив, шероховатая, а форма упрощенная. Композиция сочетает прямые и изогнутые линии, образуя почти симметричную перевернутую трапециевидную структуру. Основание представляет собой плоский фиолетовый деревянный параллелепипед с гладкой поверхностью и симметричной формой.

Естественный сюжет (Natural Subject Matter) включает две составляющие, фактический сюжет (Authentic subject matter) и выразительный сюжет (expressive subject matter), то есть типичные фрагменты узнаваемых визуальных образов и событий. Описание фактического сюжета (Authentic subject matter) основывается на наблюдаемых визуальных признаках, позволяющих распознать реальные образы и сцены. Основная часть произведения изображает две фигуры, мужскую и женскую.

Слева стоит женщина в головным уборе и длинном платье с широкими рукавами, а справа — мужчина с бородой и головным украшением. Женщина изображена в изящной позе, она одной рукой поддерживает голову, которая слегка приподнята. Всем телом она склоняется к мужчине. Мужская фигура представлена в величественной, устойчивой позе. На верхней части основания вырезаны неравномерно расположенные разновысокие надписи и фрагментированное изображение человеческого лица.

Описание выразительного сюжета (expressive subject matter) основано на форме и содержании изображения, передающих непосредственное эмоциональное восприятие. В произведении проявляются многочисленные визуальные контрасты. Например, в основной части произведения: 1. Контраст между полами персонажей. 2. Контраст между сложностью и простотой поз персонажей. 3. Контраст между конкретностью и лаконичностью форм персонажей. 4. Контраст между цветом, текстурой и размером материалов. 5. Контраст между статичностью фигур и неустойчивостью композиции. В части основания произведения также присутствуют контрасты. Например: 1. Контраст между неравномерностью высоты и нерегулярным расположением текста 2. Контраст между неполным и завершенным изображением человеческого лица. Эти визуальные сочетания создают ощущение сильного «конфликта» восприятия и передают психологический намек на внутреннее «противоречие».

Иконографический анализ произведения «Игра» (Iconographical Analysis)

Иконографический анализ (Iconographical Analysis) представляет собой второй уровень структуры иконологической интерпретации Панофского и выполняет роль моста между предиконографическим описанием (Pre-iconographical description) и иконологической интерпретацией (Iconological interpretation). Его сущность заключается в применении метода документального сопоставления (Iconographic Proof), при помощи которого мотивы (motifs), выделенные на первом этапе, соотносят с соответствующими культурными понятиями, чтобы выявить их внутреннюю логическую связь с общепринятыми сюжетами (Conventional Subject Matter).

Панофский писал, что «вторичный или общепринятый сюжет (secondary or conventional subject matter) в процессе распознавания мы связываем художественные мотивы (motifs) и их композиционные комбинации с темой (theme) или понятием. Мотивы, распознанные как носители

вторичного значения, можно назвать образом (image), а сочетания образов тем, что классические теоретики искусства называют invenzioni; обычно мы называем это историями (stories) или аллегориями (allegories). Узнавание этих образов, историй и аллегорий относится к сфере узкой иконографии. Когда мы говорим о "сюжете по отношению к форме", мы имеем в виду именно область вторичного сюжета — мир специфических тем и понятий, выраженных в образах, историях и аллегориях, в отличие от мира первичного или естественного сюжета, проявленного в художественных мотивах. Очевидно, что корректный иконографический анализ возможен лишь при условии правильного распознавания мотивов» [7, с. 20].

Панофский также подчеркивал, что иконографический анализ исследует образы, истории и аллегории, выходя за пределы одного только мотива, и что его предпосылкой служат не только наблюдаемый опыт и знание объектов и событий, но и знание специфических тем или понятий, передаваемых письменными источниками (literary sources), независимо от того, получено ли это знание через целенаправленное чтение или устную традицию [8, с. 39].

Таким образом, суть иконографического анализа (Iconographical Analysis) заключается в соотнесении мотивов (motifs), извлеченных на этапе предиконографического описания из чистых форм (pure forms) и естественного сюжет (Natural Subject Matter), с письменными и историческими источниками, что позволяет определить культурную природу и символическую роль этих мотивов. На этом уровне мотивы перестают быть лишь визуальными элементами и становятся частями знаковой системы, несущими определённую культурно-историческую идентичность.

В предиконографическом описании (Pre-iconographical description) произведения «Игра» в разделе естественного сюжета (Natural Subject Matter), а именно фактического сюжета (Authentic subject matter), такие элементы, как женская фигура в головном уборе, в длинном платье с широкими рукавами (образ возлюбленной), мужская фигура с длинной бородой и в головным уборе (образ героя), изображение человеческого лица, напоминающего театральную маску, и бессвязные текстовые фрагменты (схожие с театральными репликами), указывают на принадлежность композиции к искусству традиционного китайского театра.

Например, особенности женского костюма указывают на характерные для пекинской оперы головные уборы и сценические одежды, тогда как поза и черты лица соответствуют каноническим сценическим

формам роли Дань, в частности, ее разновидности Цинъи (青衣) (7) — в традиционной китайской опере. Особенности головного убора и длинной бороды мужской фигуры, в свою очередь, соотносятся с костюмированными признаками роли Цзин (или Цзиньцзяо) в китайской оперной традиции. Особенности головного убора и длинной бороды мужской фигуры в большей степени соответствуют костюмной традиции роли Цзин или Цзинцзя (8) в китайском театре. В нижней части композиции изображение человеческого лица очевидно соотносится с гримом роли «цзинь» в пекинской опере (расписного лица), а фрагментарные, логически не связанные, текстовые знаки соответствуют приему контраста, характерному для раздела выразительного сюжета (expressive subject matter), и согласуются с историческими образами Сян Юй (项羽) (9) и Юй Цзи (虞姬) (10), а также с контекстом театральных постановок, созданных на основе их истории. История Сян Юй и Юй Цзи восходит к древнекитайскому источнику — «Ши цзи. Жизнеописание Сян Юй» (11). В «Ши цзи. Жизнеописание Сян Юя» содержится повествование о событиях, связанных с правителем Западного Чу, которого звали Сян Юй и его наложницей, красавицей Юй Цзи. В этом тексте достаточно подробно описаны юность Сян Юй, его выступление против династии Цинь, борьба между Чу и Хань, поражение и окружение у реки Уцзян, где он покончил с собой. При этом сведений о Юй Цзи значительно меньше. Например, в «Ши цзи» говорится: «…Сянван ночью поднялся и пил в своем шатре. С ним находилась красавица по имени Юй, которой он особенно благоволил…» [11, с. 83].

В песне Сян Юя «Песня Гайся» (《垓下歌》) (12) встречаются строки: «Силой я мог бы вырвать горы, духом превосхожу мир, но время враждебно — и мой скакун не идет. Если не идет мой скакун — что же делать? О Юй, о Юй, что мне с тобой будет?», а также: «Он пропел несколько куплетов, и красавица вторила ему». Эти слова, приведенные в «Ши цзи» [11, с. 83], подтверждают личности Сян Юя и Юй Цзи.

В китайской театральной традиции история Сян Юй и Юй Цзи впервые была адаптирована в пьесу драматургом эпохи Юань Чжан, которого звали Чжан Шици (13) (张时起). Драматург эпохи Мин, которого звали Шэнь Цай (沈采) (14), переработав «Исторические записки» (Ши цзи), создал легендарную пьесу «Цяньцзинь цзи» («Повесть о тысяче золотых»), в которой впервые включил эпизод самоубийства Юйцзи.

Впоследствии в Куньшаньской опере «Цяньцзинь цзи» («Записки о тысяче золотых») была продолжена сюжетная линия, созданная Шэнь



Рис. 2. Чжан Циндун. «Игра». Фрагменты скульптуры. (2020. Нефрит. 26,5 х 15 х 15 см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Цаем, и в двух сценах — «Прощание с возлюбленной» и «Уцзян» — разыгрывается расставание Юй Цзи и Сян Юй, а также трагический финал, в котором Сян Юй закалывается мечом у реки Уцзян [2] подтверждает, что именно в этих постановках был окончательно сформирован драматический каркас «конфликта»: герой, идущий к гибели, и преданная возлюбленная, остающаяся верной до конца.

В классической пекинской опере постановка, посвященная истории Сян Юй и Юй Цзи, впервые была создана Пу Сюй (溥绪) (15) на основе сюжета Куньшаньской оперы «Цяньцзинь цзи» («Записки о тысяче золотых») и главы «Сянъюй бэньцзи» из «Исторических записок». Спектакль получил название «Соперничество Чу и Хань» («Чу-хань чжэн»). Премьера состоялась в Пекине в 1918 году в исполнении мастера Ян Сяолоу (杨小楼) (16) и актера, которого звали Шан Сяоюнь (尚小云) (17).

В 1921 году Ци Жушань (齐如山) (18) и У Чжэньсю (吴震修) (19) вновь переработали постановку «Соперничество Чу и Хань» и переименовали ее в «Прощай, моя наложница» (Илл. 2). Первая постановка в новой редакции состоялась 15 февраля 1922 года. Роль Сян Юя исполнил Ян Сяоло, роль Юйцзи — Мэй Ланьфан (梅兰芳) (20). В процессе адаптации пекинской оперы «Прощай, моя наложница» Мэй Ланьфан возвел образ Юй Цзи из второстепенного персонажа в центральный. Благодаря вокальному исполнению, костюму, пластике и условно-символическому гриму, актер создал завершенный сценический образ: Юй Цзи, не желая стать обузой для Сян Юя, перерезает себе горло. Эта сцена образует драматический отклик с финалом Сян Юя, который, потерпев поражение и оказавшись окруженным у реки Уцзян, также совершает самоубийство перерезав себе горло [14].

Исходя из вышеизложенного анализа, можно заключить, что произведение «Игра» восходит к театральным постановкам, созданным на основе истории о Сян Юе и его наложнице Юй. Однако само текстовое обо-

значение «Игра» в названии работы не дает прямой отсылки к конкретному сюжету. Тем не менее, в системе образов произведения, в его естественном (натуральном) мотиве, обнаруживаются параллели с визуальными элементами пекинской оперы «Прощай, моя наложница»: такие как маски (лицовые узоры), сценические костюмы, развитие действия и трагическая развязка. Таким образом, можно полагать, что общепринятый (conventional subject matter) сюжет произведения «Игра» восходит к классическому репертуару пекинской оперы «Прощай, моя наложница».

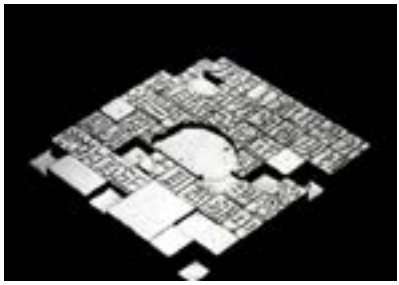


Рис. 3. Чжан Циндун. «Игра». Фрагменты скульптуры. (2020. Нефрит. 26,5 х 15 х 15 см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Иконологическая интерпретация образов в композиции «Игра»

Произведение искусства является результатом целенаправленной творческой деятельности художника, направленной на выражение определенного замысла. Этот замысел может быть раскрыт лишь через анализ системы образов и символов (мотивов), которые в художественной традиции приобрели статус общепринятых, а также через их связь с историко-культурным контекстом. Иначе говоря, внутренний смысл произведения искусства выявляется посредством комплексной интерпретации визуального образа (символа), основанной на знаниях об эпохе, культуре, политике, религии, философии и других аспектах. Такой подход, характерный для анализа иконологического уровня, позволяет увидеть за изображением не только сюжет, но и скрытую идею, мировоззрение и систему ценностей, отражённых в произведении.

Эрвин Панофский отмечает: «чтобы понять внутренний смысл и жизненный опыт, а также интерпретировать темы и понятия, необходимо изучать, как они выражаются в различных исторических условиях. Это включает в себя анализ истории стиля (как объекты и практики получают форму), истории типов (как объекты и события выражают темы) и, в большей степени, как темы и понятия отражают общие тенденции человеческого сознания. Это можно назвать культурными симптомами

или символами» [6, с. 28]. В концепции символических форм Эрнста Кассирера, немецкого философа-неокантианца, центральное место занимает понятие «символ». Эти идеи изложены в трёхтомном философском сочинении «Философия символических форм» [3]. Панофский далее подчеркивает: «…В конечном счёте, для иконологической интерпретации недостаточно лишь знакомства с текстовыми источниками, в которых передаются определённые темы или понятия. Мы стремимся понять не только то, как изображаются истории, аллегории или сюжеты, но и те фундаментальные принципы, которые лежат в основе выбора и трактовки мотивов; те принципы, которые придают смысл даже композиции формы и художественной технике…» [7, с. 41–42].



Рис. 4. Чжан Циндун. «Игра». Фрагменты скульптуры. (2020. Нефрит. 26,5 x 15 x 15см). Источник изображения: предоставлено ювелирной группой Цяньпу-хуэй. Частная коллекция

Третий уровень в системе иконологии Панофского — внутренний смысл или содержание (intrinsic meaning or content), то есть стадия иконологической интерпретации. Эта стадия осуществляется после распознавания чистой формы и естественного сюжета произведения (Natural Subject Matter) (первый уровень), а затем, посредством взаимной верификации с литературными источниками, определения общепринятого сюжета произведения (Conventional Subject Matter) (второй уровень); на этом этапе мотивы произведения фиксируются на конкретных культурных концепциях, а чистая форма и естественный сюжет, составляющие мотив, уже перестают быть бессмысленной визуальной информацией, а понимаются как знаковая система с символическим значением. Внутренний смысл произведения заключается в интерпретации мотива (символа) на основе культурного и эпохального контекста.

На самом деле, посредством двух этапов, предиконографического описания и иконографического анализа, можно обнаружить, что нефритовая скульптура «Игра» отнюдь не является простым конкретным воспроизведением мотива оперы «Прощай, моя наложница», а представляет собой тщательно сотканный мир символов с помощью комбинации визуальных знаков. Например, в произведении присутствуют фигуры персонажей, сочетающие конкретность и абстрактность (минимализм); половина пекинской оперной маски, хаотично расположенные оперные



Рис. 5. Фрагменты спектакля «Прощай, моя наложница» (Пекинская опера). Источник: — URL: https://yandex.ru/video/preview/3409865497084953808

тексты в стиле подвижного шрифта, неустойчивая перевернутая трапециевидная композиция, статичная динамика фигур, выбор нефритового материала и т. д. Эти комбинации символов создают драматические визуальные отношения: контраст между конкретным и лаконичным, между неполным и целостным; между хаосом и порядком; между неустойчивостью и статикой; контраст площадей материала, между гладкостью и шероховатостью и т.д. Из этих аспектов можно углядеть намерение автора передать идею «конфликта». Однако это отличается от традиционного китайского искусства резьбы по нефриту, которое стремится к целостности и единству образа и смысла произведения.

Исследователь искусства должен подкреплять свои выводы материалами других типов. Сам Панофский указывал: «Историк искусства обязан проверять то, что он считает внутренним содержанием отдельного произведения или группы произведений; он соотносит эти произведения с тем, что считает внутренним содержанием других культурных документов, исторически связанных с данным произведением или группой; поэтому он должен овладеть как можно большим количеством таких документов, способных подтвердить политические, литературные, религиозные, философские и социальные тенденции, присущие изучаемым личностям, эпохам или нациям» [9, с. 107].

Произведение искусства не возникает изолированно, оно связано с культурой, эпохой и другими факторами. В рамках одной эпохи или культурного контекста художники часто подвергаются влиянию одних и тех же художественных течений и исторических событий. Произведения разных видов искусства нередко несут схожие черты времени. Метод аналогии по-

зволяет использовать их как ориентир и подтверждение при анализе внутреннего содержания.



Рис. 6. Финальная сцена из спектакля «Прощай, моя наложница» (Пекинская опера. 18 мая 2022). Источник: — URL: https://yandex.ru/video/preview/12139488443304216775

Можно сказать, что еще до появления нефритового произведения «Игра» сюжет пекинской оперы «Прощай, моя наложница» неоднократно адаптировался в другие формы искусства. Например, роман «Прощай, моя наложница» (1937), написанный Чжан Айлин (张爱玲) (21), роман «Прощай, моя наложница» (опубликован в 1985 году), за авторством Ли Бихуа (李碧华) (22); а также фильм «Прощай, моя наложница» (вышел в 1993 году), снятый Чэнь Кайгэ (陈凯歌) (23) по одноименному роману Лилиан Ли и др.

Для более ясного понимания иконологического уровня можно обратиться к сравнению с другим произведением визуального искусства: фильмом «Прощай, моя наложница». Этот фильм также опирается на первичный мотив одноименной пекинской оперы, однако он не копирует ее трагическую тему о герое, верном своему достоинству, и возлюбленной, верной любви. Напротив, фильм выстраивает свое содержание в рамках двойной временно-пространственной структуры, то есть между «реальным обществом» и «театральным миром (лиюань)», и предлагает размышление, диалог и критику по поводу таких вопросов, как человеческая природа, история, власть, желание, культурная традиция и социальная реальность.

Режиссер Чэнь Кайгэ переносит сюжет оригинального романа в исторический промежуток с 1924 года, периода ранней Республики Китай, до 1977 года, времени завершения Культурной революции. Этот временной диапазон формирует замкнутое символическое пространство, внутри которого персонажи и сценические роли, сюжет и театральное действие, предметы и сцена, реплики и театральный текст, музыка и цвет соединяются в единую многослойную систему знаков. Все эти элементы помещены одновременно в два измерения — в пространство стремительно меняющегося китайского общества и в мир театра, где традиционная форма остается устойчивой. На этом пересечении возникает двойственная структура, в которой реальный человек и сценический персонаж, социальная действительность и театраль-

ная условность, жизнь и искусство оказываются взаимно наложенными и подменяющими друг друга.



Рис.7.Постеры к фильму «Прощай, моя наложница». Источник: — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/nvOD30BtPvj4HpbreLqjGQ (дата обращения: 12.12.2025)

Такое пространственно-временное построение позволяет исходному сюжету перерасти в трагедию сложной двойственной природы. В этой системе общественное соединяется со сценическим, реальное с идеальным, земное с возвышенным, человеческое с ролевым, верность с предательством, добро и зло — с внутренней природой человека. Фильм «Прощай, моя наложница» становится формой культурной рефлексии, порожденной эпохой после Культурной революции, часто обозначаемой как движение «Новая волна 1985». Его внутренний смысл заключается в том, что Чэнь Кайгэ, опираясь на личный взгляд, заново воспроизводит, осмысляет и критически переосмысляет коллективную память народа в границах конкретной исторической трагедии.

В определенном смысле созданная Чжан Циндуном нефритовая работа «Игра» во многом сходна с фильмом Чэня Кайгэ «Прощай, моя наложница». Оба произведения выстроены на общем архетипе — сюжете одноименной пекинской оперы, и через внутренний конфликт и смысловое напряжение визуальных символов формируют многоуровневую, многомерную символическую систему, призванную раскрыть внутренний смысл произведения. В «Игре» конкретные формы соседствуют с предельной простотой минимализма, что воплощает столкновение и слияние китайской и западной культур. Половина театральной маски символизирует утрату культурной традиции, хаотично расположенные деревянные литеры и лишенные логики театральные реплики передают смятение и бессвязность высказывания в контексте традиционной культуры, а неопределенное слово «Си» («игра», «драма») становится образом неустойчивости и театральности современного общества. Использование нефрита и техники обработки природного цвета камня Цяосэ (俏色) (24) воплощает приверженность традиционным китайским ремесленным приемам.

Таким образом, автор умело использует визуальные мотивы, несущие культурные значения, чтобы реконструировать сложную символическую



Рис. 8. Кадры из фильма «Прощай, моя наложница». (1993) Чэнь Кайгэ. Источник: — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/nvOD30BtPvj4HpbreLqjGQ (дата обращения: 12.12.2025)

систему. Очевидно, что нефритовая работа «Игра» не стремится воспроизвести исторические события или персонажей пекинской оперы «Прощай, моя наложница», а ставит вопрос о «современности» традиционного китайского искусства в контексте масштабных культурных преобразований эпохи.

В работе «Игра» можно уловить скрытое противоречие, отражающееся в подсознании художника. Именно это внутреннее напряжение и становится причиной постоянного конфликта, ощутимого в произведении. Через систему визуальных символов и метафор автор выражает глубокие и неразрешимые вопросы, которые существуют в сознании мастера резьбы по нефриту. Это вопросы о традиции и современности, о Востоке и Западе, о теме и мотиве, о форме и содержании, о прошлом и настоящем, о знаке и символе, о ремесле и материале, о сохранении и отказе. В этом смысле произведение «Си» передает размышления и сомнения мастера, являющегося носителем традиционного искусства, о будущем китайской резьбы по нефриту в контексте современных художественных процессов.

Анализ произведения «Игра» позволяет увидеть сложность внутреннего смысла китайского современного искусства резьбы по нефриту. Часть современных мастеров выходит за рамки ремесленного производства декоративных изделий и стремится к индивидуальному, осмысленному выражению. В то же время такие художники и их произведения могут стать важной отправной точкой для научного исследования современного китайского искусства. Очевидно, что теория иконологии Панофского способна дать надежную теоретическую основу для анализа и интерпретации подобных произведений.

Примечания:

1. Чжан Циндун (张庆东, род. 1979), по национальности маньчжур, родился в 1979 году в уезде Сюянь Маньчжурском автономном уезде провинции Ляонин, Китай. В 2020 году удостоен звания «Мастер резьбы по нефриту Китая». Учился у мастера шанхайской школы резьбы по нефриту У Дэшэна (род. 1961). В настоящее время является приглашенным мастером-резчиком ювелирной группы «Ляонин Цяньпухуэй». Работы Чжан Циндун многократно получали золотые награды на национальных выставках и конкурсах, включая «Премию Тяньгун», «Кубок Цзыган» и «Кубок Юйхуа».

2. Эрвин Панофский (Erwin Panofsky, 1892–1968) — один из самых влиятельных немецких искусствоведов XX века, основоположник современной иконологической теории. Основные труды: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. — СПб.: Академический проект, 1999.; Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения. — СПб.: Азбука-классика, 2009.; Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. — Нью-Йорк: Meridian Books, 1957 [16].

3. Аби Варбург (Aby Warburg, 1866–1929) — немецкий искусствовед и культурный теоретик, заложивший основы иконографического анализа. Он подчеркивал необходимость интерпретации произведений искусства с макроисторической точки зрения и в контексте многослойных культурных знаний.

4. Генрих Вёльфлин (Heinrich Wölfflin, 1864–1945) — один из основателей формального анализа в искусствознании. Его теория основывается на исследовании стиля и формы, подчеркивая необходимость понимания закономерностей развития искусства через визуальный язык. В труде «Основные понятия истории искусства» (1915) он сформулировал пять пар противоположных категорий, ставших классическим инструментом формального анализа.

5. Алоис Ригль (Alois Riegl, 1858–1905) — австрийский искусствовед конца XIX — начала XX века, один из главных представителей Венской школы истории искусства и основоположников западного современного искусствознания. Одна из основных работ: Ригль А. Проблемы стиля. — Принстон, Нью-Джерси: Принстонского университета, 1992 [12].

6. Эрнст Кассирер (Ernst Cassirer, 1874–1945) — немецкий философ, один из основателей философии культуры. Автор трудов, включая «Философию символических форм» [3].

7. «Дань» (旦角, актер на женских ролях) — женское амплуа первого плана в китайской опере, в частности в пекинской опере, одна из основных категорий пекинской оперы. Подтип цинъи, или чжэндань, основан, главным об-

разом, на певческом исполнении и предназначен для воплощения образов благородных, сдержанных и эмоционально глубоких женщин, таких как супруги знатного происхождения или преданные наложницы. Классическими примерами являются образ Юй Цзи в драме из репертуара Пекинской оперы — «Прощай, моя наложница» (《霸王别姬》) и образ Сюэ Сянлин в исторической драме «Кошелек с драгоценностями» (1966, Гонконг) [4].

8. Цзин (净角), также называемая хуа лянь (расписное лицо), — еще одна основная категория в пекинской опере. Ее отличительной чертой является грим-маска с преувеличенными чертами, которая используется для изображения решительных, героических, грубых или коварных мужских персонажей. В постановке «Прощание с наложницей» образ Сян Юя относится именно к этой категории и представляет тип «костюмированного расписного лица» [13, с. 638].

9. Сян Юй (项羽, 232 г. до н. э. — 202 г. до н. э.), имя — Цзи, прозвище — Юй, известный как Сян-Юй, выдающийся китайский политический и военный деятель древности. В конце династии Цинь вместе со своим дядей Сян Ляном поднял восстание в Куайцзи. В 207 г. до н. э. в решающей битве при Цзюйлу разгромил основные силы армии Цинь, что привело к падению династии. После гибели Цинь провозгласил себя «Баваном Западного Чу» и правил девятью округами в нижнем течении Хуанхэ и Янцзы. В ходе войны между Чу и Хань был побежден Лю Баном и покончил с собой на реке Уцзян (ныне территория уезда Хэ, провинция Аньхой). Храбрость и сила Сян Юя считались непревзойдёнными: о нем говорили, что «отвага Сян Юя не знает равных во веки веков» [17]. В китайской культуре слово «бован» («господин, владыка») стало ассоциироваться именно с его именем.

10. Юй Цзи (虞姬, даты жизни неизвестны) — любимая наложница Сян Юя, владыки Западного Чу. Она была женщиной редкой красоты и выдающихся талантов. Согласно историческим источникам [18. с. 34], Юй Цзи оставалась рядом с Сян Юем в самые трудные для него времена. В литературных произведениях ее изображают как героиню, которая, чтобы не стать обузой для Сян Юя, покончила с собой в его шатре. Однако подобный эпизод не имеет точного подтверждения в исторических хрониках.

11. «Ши цзи» («Исторические записки») — первое в истории Китая всеобъемлющее историческое сочинение, написанное в жанре биографической хроники. Автор — Сыма Цянь (司马迁, ок. 145–91 гг. до н. э.), историк династии Западная Хань. В книге упоминаются Сян Юй и Юй Цзи как важные исторические фигуры, ставшие источником вдохновения для последующих литературных и художественных произведений [15].

12. «Песнь Гайся» была написана Сянь Юем.

13. Чжан Шици (张时起) — (годы жизни неизвестны), известный драматург эпохи Юань. Он был активен во времена правления императора Вэньцзуна. Ему принадлежала пьеса «Прощание Чуского владыки у могилы с Юй Цзи», которая до наших дней не сохранилась. [13, с. 639].

14. Шэнь Цай (沈采), (годы жизни неизвестны), драматург эпохи Мин. Творил в периоды правления Хунчжи и Чжэндэ.

15. Пу Сюй (溥绪, ум. 1931), по национальности маньчжур, полное имя Айсинь Цзюэло Пу Сюй, литературное имя Чжушэн. Представитель императорского рода династии Цин, китайский драматург, автор пьес для пекинской оперы в период поздней империи и начала современности.

16. Ян Сяолоу (杨小楼, 1878–1938), настоящее имя Санъюань, актер пекинской оперы, исполнявший амплуа «ушэн» (воинские роли). Основатель «школы Ян» в искусстве пекинской оперы.

17. Шан Сяоюнь (尚晓云, 1900–1976), настоящее имя Шан Дэцюань, известный актер и драматург пекинской оперы, один из ключевых представителей современного пекинского театра. Основатель «школы Шан» в исполнительском искусстве.

18. Ци Жушань (齐如山, 1877–1962), теоретик пекинской оперы.

19. У Чжэньсю (吴震修, 1883–1966), сценарист пекинской оперы

20. Мэй Ланьфан (梅兰芳, 1894–1961), выдающийся мастер пекинской оперы, реформатор и один из самых знаменитых исполнителей ролей «дань» (женских персонажей). Он развил вокальное и актерское искусство женских ролей и создал уникальное направление в пекинской опере — «школу Мэй Ланьфана».

21. Чжан Айлин (张爱玲, 1922–1995) — родилась в Шанхае, известный китайский писатель-модернист. Творчество Чжан Айлин отличается глубоким анализом человеческой природы с женской точки зрения. Кинофильмы, снятые по художественным произведениям Чжан Айлин: «Любовь в падшем городе» (1984), «Северный румянец» (1988), «Красная роза, белая роза» (1994), «Восемнадцать вёсен» (1997), «Вожделение» (2007).

22. Ли Би-хуа (李碧华, род. 1959) родилась в Гонконге, современный китайский писатель и сценарист. Самые известные произведения Ли Би-хуа: «Сказки из тьмы» (2013), «Пельмени» (2004), «Зеленая змея» (1993), «Искушение монаха» (1993), «Прощай, моя наложница» (1992), «Красные и черные» (1991), «Кавашима Йошико» (1990), «Терракотовый воин» (1990), «Перерождение Золотого Лотоса» (1989), «Румяна» (1987), «Отец и сын» (1981). По ее сценарию был снят фильм «Прощай, моя наложница» (1993), который получил «Золотую пальмовую ветвь» на 46-м Каннском кинофестивале.

23. Чэнь Кайгэ (陈凯歌, род. 1952) родился в Пекине, один из ведущих режиссеров «пятого поколения» китайского кинематографа и первый китаец, удостоенный «Золотой пальмовой ветви». Среди его фильмов — «Жёлтая земля» (1984), «Царь детей» (1987), «Прощай, моя наложница» (1993), «С тобой» (2002) и «Битва у Чанцзинху» (2021). Его дебютная картина «Жёлтая земля» (1984) получила «Серебряного леопарда» на 38-м Локарнском международном кинофестивале, а «Прощай, моя наложница» (1993) — главный приз Каннского кинофестиваля.

24. «Цяосэ» (俏色) — один из традиционных приемов китайского искусства резьбы по нефриту. Суть заключается в том, что мастер творчески использует природные цвета, слоистость и фактуру камня при создании композиции. Его также называют «искусная резьба по цвету» (цяосэ-дяо, 俏色雕) или просто «искусная резьба» (цяо-дяо, 巧雕).

Список литературы:

1. *Ван Хуйкан.* Исследование иконологии Панофского: магистерская диссертация. — Шэньян: Шэньянский педагогический университет, 2015. — 30 с. 王慧康. 潘诺夫斯基图像学研究：硕士学位论文. — 沈阳：沈阳师范大学. 2015. — 30 页.

2. *Дун Сяо.* Формирование и распространение отрывочной пьесы «Прощай, моя наложница»: магистерская диссертация. — Шаньсийский педагогический университет. — Шаньси, 2020. — 91 с. 董晓. 残篇剧《霸王别姬》的形成与传播：硕士学位论文. — 山西师范大学. — 山西, 2020. — 91页.

3. *Кассирер Э.* Философия символических форм. — Москва; Санкт-Петербург, 2002. — Т.2: Мифологическое мышление. — 280 с.

4. Кошелёк с драгоценностями: художественный фильм историческая драма / авт. сценария: Лю Хон; реж.-пост. Вонг Тин-Лам; продюсер: Вонг То; Гонконг, 1966.

5. *Ло Сяохуа*. Исследование иконологии Панофского. — Пекин: Китайское издательство общественных наук, 2016. — 228 с. 罗晓华. 潘诺夫斯基的图像学研究. 北京：中国社会科学出版社，2016年. 228页.

6. *Лю Юньфэй.* Форма, тема и смысл: исследование иконологической теории Панофского: диссертация доктора искусствоведения. — Ханчжоу: Чжэцзянский университет, 2019. — 78 с. 刘云飞. 形式、主题与意义：帕诺夫斯基图像学理论研究：艺术史博士学位论文. — 杭州：浙江大学. 杭州. 2019. — 78页.

7. *Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. — Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. — 455 с.

8. *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика. — Нью-Йорк: Meridian Books, 1957. — 405 с.

9. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. — Москва: Искусство, 1998. —363 с.

10. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. — 432 с.

11. Прощай, моя наложница: музыкальная мелодрама / реж.-пост. Чэнь Кайгэ; музыка: Чжао Цзипин. — Гонконг, 1993.

12. *Ригль А.* Проблемы стиля. — Принстон, Нью-Джерси: Принстонского университета, 1992.

13. *Сорокин В.Ф.* Драма. Китайская драма XIII—XVI вв. // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Т. 3. — Москва: Наука, 1985. — С. 631—639.

14. *Сунь Пин.* Прощай, моя наложница: китайско-английское издание. — Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2012. — 249 с. 孙平.《霸王别姬》：中英文版. — 北京：人民大学出版社，2012. — 249页.

15. *Сыма Цянь.* Исторические записи (Ши цзи), книга первая. В 4 томах. Том 1. — Пекин: Китайское книжное издательство, 2011. — 701 с. 司马迁.《史记》第一卷。共4卷。第一卷。—北京：中国图书出版社，2011年。—701页.

16. *Чжан Хунъюнь.* От формы к идее: исследование иконологии Панофского. — Пекин: Социальная научная литература, 2023. — 395 с. 张红云. 从形式到理念：帕诺夫斯基的图像学研究. 北京：社会科学文献出版社，2023年. 395页.

17. *Чжан Циюнь.* Китайские идиомы и их истории. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2015. — С. 183—185. 张启云. 中国成语及其故事. — 上海：上海翻译出版社，2015. — 第183–185页.

18. *Чжу Чуян.* Характерные черты пекинской оперы (на примере оперы «Прощай, моя наложница») / Ч. Чжу // Студенческая наука Казанской консерватории-2024: Сборник тезисов, Казань, 09–22 апреля 2024 года. — Казань: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2024. — С. 34.