МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
М.В. ЛОМОНОСОВА»

На правах рукописи

Ши Дивэнь

ТРАДИЦИОННОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО «ДУЙ ХУА» ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Кошаев Владимир
Борисович

Москва 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…… 3

ГЛАВА 1. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ДУЙ ХУА

1.1. Региональные факторы становления шелкового искусства в провинции Шаньси…….... 14
1.2. Генезис шелкового искусства……....34
1.3. Историко-культурные аспекты формирования искусства Дуй Хуа….. 54
Выводы по главе 1……65

ГЛАВА 2. ИСКУССТВО ДУЙ ХУА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ, КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ

2.1. Художественно-технологическая специфика Дуй Хуа……... 67
2.2. Мифологемы в искусстве Дуй Хуа…….. 75
2.3. Художественные особенности произведений «ДУЙ ХУА» в исторической перспективе…… 87
Выводы по главе 2…… 102

ГЛАВА 3. ИСКУССТВО «ДУЙ ХУА» КАК ЭЛЕМЕНТ РЕГИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

3.1. «ДУЙ ХУА» – мировоззрение – человек - искусство в современной перспективе……104
3.2. Актуальные проблемы и тенденции развития декоративно-прикладного искусства Дуй Хуа……. 121
3.3. Региональная культура в контексте трансляции и интерпретации искусства Дуй Хуа…….137
Выводы по главе 3 ……...154

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……. 156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ……. 162
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Произведения «ДУЙ ХУА» провинции Шаньси… …… 190
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Археологические артефакты……. 212
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Технология производства Дуй Хуа……. 228
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Природные, культурные, генеалогические и семантические факторы «Дуй Хуа»…… 232

ВВЕДЕНИЕ

Официальное название «Дуй Хуа» как вида искусства было установлено в 1964 г. и звучит как «Чанчжи Дуй Цзинь», однако в данном исследовании искусство представлено под исторически установившимся названием – «Дуй Хуа» [1] . В 2008 г. направление было включено в национальный список материального культурного наследия в качестве национального достояния в области декоративно-прикладного искусства. Однако, даже существование двух музеев в городе Чанчжи (музей «Дуй Цзинь» и музей «Цзы Шэн Ли Цзи «Дуй Хуа»»), не спасает данное искусство в современных условиях развития промышленности, технологий и механизированного производства от риска исчезновения и/или утраты основных исторически сложившихся характеристик, образующих его эстетическую ценность.

Глобализация, привнося в современную жизнь различные факторы своего влияния, оказывает значительное воздействие на культурную составляющую общественной жизни. Особенно актуальными и существенными следует считать те, которые через эстетическое восприятие влияют на духовное становление личности и вносят изменения в общий пласт мировоззренческих ценностей. Подобные изменения вызывают соответствующий ответ в части противления данным процессам и актуализируют этническую и региональную идентификации.

Данная социокультурная динамика формирует культурные процессы в современном обществе, которые характеризуются ростом национального самосознания, что требует обращения к народному и декоративно-прикладному искусству, которое вводит индивида в мифопоэтический мир образов, передавая социально-значимую информацию и приобщая к культурно-историческому наследию. Сказанное обусловливает значимость

[1] У Шань. Большой словарь по китайскому искусству и ремёслам. – Нанкин: Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 1988. – С. 989.

изучения такого явления, как культура региона (региональная культура), которая транслирует базовые ценности национальной культуры, внося в них черты, характерные и обусловленные факторами социально-экономического и духовного развития данной территории, как и изучение отдельных феноменов ее образующих.

Обращение к исследованию феномена региональной культуры определяет необходимость рассмотрения особенностей культурно-исторического развития провинции Шаньси, население которой составляет практически единый этнос (97%) – Хань с имеет единым языком Цзинь. Данные уточнения имеют важное значение для данного исследования, поскольку определяют тот факт, что региональное самосознание данной провинции не осложнено этническими и лингвистическими факторами.

Таким образом, Тысячелетняя история шелковой культуры Китая вобрала эстетическое видение северных народов и их образные характеристики. В городе Чанчжи провинции Шаньси сохранилось и развивается искусство «Дуй Хуа», которое являет собой уникальный вид декоративно-прикладного искусства, в основе которого положена обработка шелка с использованием в качестве наполнителя хлопка, и создание из них картин с рельефным изображением, что определяет его в устоявшихся в китайской традиции эпитетах «мягкий рельеф» и «объемная традиционная китайская живопись». Основным прикладным применением изделий данного искусства является украшение интерьера. Родовые признаки декоративно-прикладного искусства наделяют искусство «Дуй Хуа» Шаньси» социокультурным и мировоззренческим контекстом региона, благодаря включенности в процесс его развития региональных факторов (Художественных, исторических, экономических, политических, географических, культурных). Учитывая важный постулат, что «сегодня народное искусство по-прежнему является источником наших

представлений об истории, формирует наше мировосприятие»[2], а законы искусства важны для формирования исторической памяти и культурной идентичности, полагаем, что актуализация наследия искусства «Дуй Хуа» в современном Китае обусловлена тенденциями регионализации культуры, проявляющимися в противодействии глобализационным процессам и стремлением современного искусства к сохранению собственной региональной идентичности.

Данный подход к отдельному феномену в контексте региональной культуры с изучением эмпирических материалов китайской науки, но в ракурсе российской научной традиции обусловливает ***актуальность данного исследования.***

Степень научной проработанности проблемы. Ретроспектива основных теорий относительно культуры как единого органического целого, представленного в виде темы цивилизаций в культурологии и философии в работах таких авторов, как Н.А. Бердяева, П.С. Гуревича, Н.Я. Данилевского, О. Шпенглера, П.С. Гуревича, Б.С. Ерасова, А.Я. Флиера и др., что обеспечивает общую научную и методологическую основу для анализа особенностей конкретного феномена с точки зрения присущей ему технологической, стилевой, образной специфики.

Представленная работа, обращенная к конкретному декоративно-прикладному искусству построена на научно-методических подходах, представленных в работах М.А. Некрасовой, И.Я. Богуславской, Г.К. Вагнера, В.И Бочарова, А.П. Лободанова, В.Б. Кошаева, Г.В. Денисовой, С.В. Курасова, К.Н. Гаврилина, Е.В. Жердева, П.С. Гуляева, А.Н. Лаврентьева, и др.

Теоретической основой исследования философии, китайской философии и мифологии стали работы Р.М. Канапьяновой, В.В. Ежова, Р.Р. Мусиной, Г.М. Казаковой, М.Т. Майстровской, Р.Р. Мусиной,

[2] Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С. 19.

М.Е. Кравцовой, Е.В. Песчанской, И.Ф. Понизовкиной, О.Н. Содовниковой, В.В. Соколова, Э.М. Яншиной, а также исследования китайских ученых Жуйшуан Чжу, Ли Луфэня, Ли Цзяна, Син Лифаня, Чэнь Жуй и др.

Культурологические подходы к изучению региональной идентичности и отображению в ней социокультурных феноменов, которые раскрыты в работах И.В. Гориной, Ю.Г. Есиной, Г.М. Казаковой, Л.М. Мосоловой, А.С. Максяшина, И.Я. Мурзиной Л.Г. Скульмовской, В.А Тишкова, В.Б. Кошаева, а также исследователей региональной культуры и перспектив ее развития у М.Т. Майстровской, А.В. Спиридоновой, В.Н. Стрелецкого, Е.Н. Яковлевой, что легло в основу изучения данной проблематики в рамках представленного исследования.

Среди выдающихся русских китаеведов общими вопросами занимались А.А. Иванов, В.П. Васильев, и С.Л. Тихвинский. Современные специалисты в этой области – Б. Виногородский, специалисты отдела Китая Института Востока РАН: А.А. Бокщанин, Л.С. Васильев, Л.И. Голвочева, З.Д. Каткова, Э.А. Синецкая и др.

Значительная часть анализа затрагивала особенности создания изделий и развития шелковой культуры Китая, а также связанных с ней китайских декоративно-прикладных искусств, что потребовало обращения к трудам китайских ученых: Ван Юэ, Гао Ган Чжу, Лу Вэй, Тан Хо, Тянь Цзыбин, Хуан Цзаньсюн, Чжан Хуань, Чжао Фэн, Янь Дэмин, Ян Сяомин и др. Исследованию истории и социокультурных процессов региона Шаньси посвящены исследования Ан Хуа, Лю Цзэмина, Чжоу Хэна, Чжоу Цзе.

Не ставя под сомнение разнообразие и ценность существующих работ по декоративно-прикладному искусству Китая, следует отметить, что исследования, посвященные искусству «Дуй Хуа» в российском искусствоведении отсутствуют. Анализ китайской научной литературы также указывает на тот факт, что искусство «Дуй Хуа» с точки зрения преемственности шелковых ремесел и переосмысления его эстетической ценности и исторического значения с определением места в сложившейся

эстетической концепции национального и регионального коллективного сознания также пока не получила исчерпывающей разработанности.

Объект исследования: произведения искусства в технике «Дуй Хуа» провинции Шаньси.

Предметом исследования является генезис композиционных и художественно-технологических законов китайской объемной аппликации «Дуй Хуа», который свидетельствует об устойчивых художественно-исторических традициях и особенностях художественно-образной специфики объекта.

Цель исследования: выявить значимость и включенность в контекст региональной культуры китайской провинции Шаньси декоративно-прикладного искусства «Дуй Хуа» через его мифопоэтические, эстетические, художественно-технологические основы.

Задачи исследования:

– выявить место декоративно-прикладного искусства «ДУЙ ХУА» в культуре китайской провинции Шаньси на основе анализа социокультурной динамики данного региона и его роли в становлении шелковой культуры Китая;

– определить истоки и принципы художественного освоения мифологических образов в искусстве Дуй Хуа;

– обосновать изменения художественно-образных принципов композиционного построения и специфики декоративных приемов в произведениях «ДУЙ ХУА» на разных историко-культурных этапах его развития;

– описать аксиологические функции искусства «ДУЙ ХУА» в динамике его развития с определением факторов и механизмов трансформации искусства в начале XXI в.;

– раскрыть причины актуализации искусства «ДУЙ ХУА» и выявить его роль в региональной культурной идентификации китайской провинции Шаньси в современной социокультурной парадигме.

Теоретико-методологическая и эмпирическая база работы

Основными теоретическими установками исследования автор определяет категорию художественно-образной целостности направления произведения искусства шелка «Дуй Хуа» в Китае в ракурсе *историко-культурного и формально-стилистического методов* искусствоведения. Было важно выявить *способы раскрытия знаково-метафорической* структуры искусства «Дуй Хуа», что потребовало применения *герменевтического метода интерпретации*, толкования и понимания символов и «текстов искусства» как условий и форм коммуникации и культуры; также ракурсы на изучение *особенностей трансляции образов мифологического сознания* в искусстве «Дуй Хуа» с помощью *сравнительного анализа и художественного синтеза*. Использовались *приемы семиотической науки*, также *метод типологизации* для определения художественной сущности искусства «Дуй Хуа». Междисциплинарный характер поставленной научной проблематики предполагал применение элементов систематизации, историко-типологического описания.

Сложность исследования, состоящая в применении положений российской научной школы искусствоведения к анализу китайского культурного феномена, требующая синтеза российских и китайских подходов и применения современных методов исследования в области искусствоведения и истории культуры, была преодолена благодаря методологическим разработкам российских ученых.

Эмпирическую основу работы составляют исследования китайских ученых, фиксирующих определенные проявления феноменов искусства и культуры Китая в целом и провинции Шаньси в частности, а также *философские, культурологические и искусствоведческие работы*, посвященные различным аспектам исследования феномена «Дуй Хуа».

Искусствоведческий подход потребовал обращения к сохранившемуся наследию искусства «Дуй Хуа», представленных в *китайских музеях, и работы диссертанта по сбору материала в их архивах.*

Изучение технологических особенностей уточнялись при посещении мастерских при взаимодействии с мастерами «Дуй Хуа».

Новизна исследования заключается в оригинальной авторской интерпретации истории и природы искусства «ДУЙ ХУА» в соответствии с новыми для искусствоведения теоретическими и методологическими подходами к изучению декоративно-прикладного искусства китайского материала, что позволило раскрыть новый научный ракурс на основе синтеза регионального и национального в произведениях Дуй Хуа. Обращение к мифологемам произведений позволил автору установить принципы создания художественных образов в данном виде искусстве, выявить их истоки и специфику выразительных средств в парадигме религиозно-философских подходов к сакральности изображения. Обосновано мнение о возвращении в официальном названии «Чанчжи Дуй Цзинь» полного словосочетания «Дуй Хуа». Выявлена символическая роль и знаковость произведений «ДУЙ ХУА» в общественных отношениях, определяющая ее аксиологическое значение.

Положения, выносимые на защиту:

1. Провинция Шаньси является местом зарождения шелковой культуры, славилась производством наиболее ценного в Китае «шелка Лу», который в своей художественной форме синтезировал общенациональные и региональные традиции. Данная территория обладала достаточными природно-географическими, экономическими и социокультурными источниками развития шелководства и шелкоткачества, что стало решающим фактором для возникновения декоративно-прикладного искусства Дуй Хуа, которое использует для производства дорогой и труднообрабатываемый шелк в качестве основного материала.

2. Охарактеризованы художественно-ехнологические особенностями «ДУЙ ХУА» в создании изображений (рельефных картин) как объемной аппликации с наполнением шелковой ватой или хлопком, в некоторых случаях дополняемое ручной росписью. В произведениях определены

условия достижения баланса между художественной формой и содержанием, используемым материалом и композиционным построением, фактурой и колористикой, благодаря чему мастера создают гармоничный художественный образ, в котором фиксируются духовные корни искусства и культуры через опыт эстетического восприятия, что в сочетании с ценностью материала наделяет произведения «ДУЙ ХУА» особой символической ролью в социокультурных отношениях как регионального феномена.

3. Онтологическую основу искусства «ДУЙ ХУА» составляют мифологемы, нашедшие воплощение в синтезе китайских религиозных и философских течений, которые обусловливают уникальность его художественной формы как национального эстетического видения. Произведения через художественные образы отражают аксиологические аспекты, соответствующие культурному коду нации. Как носитель регионального культурного контекста, искусство «ДУЙ ХУА» является феноменом, определяющим региональную идентичность провинции Шаньси

4. Социокультурная динамика Китая вообще и провинции Шаньси в частности оказывала влияние на изменения в художественно-образных принципах искусства Дуй Хуа, что отразилось в композиционных, тонально-колористических, пространственных, объемных и материальных характеристиках. В процессе трансформации «ДУЙ ХУА» актуализировало традиционное символическое прочтение художественного образа и вело к актуализации и переосмыслению архетипов национальной и региональной культуры на основе понимания фигуративности и средств ее выразительного исполнения в соотношении тремерных приемов аппликативного формообразования и плоскостной трактовки картинного фона.

5. В современной парадигме искусство «ДУЙ ХУА» идентифицируется как объект культурного наследия, что определяет

подходы к защите и сохранению историко-культурной среды его бытования. Региональные корни искусства «ДУЙ ХУА» неразрывно связаны с культурными особенностями Шаньси, и в этом смысле, анализ художественно-образной структуры искусства «ДУЙ ХУА» как феномена культуры неразрывно связан с его исследованием как символического потенциала данной провинции, что имеет вид культурного архетипа, который нуждается в защите как национального достояния.

Теоретическое значение исследования заключается в систематизации факторов художественной специфики и морфологического статуса декоративно-прикладного искусства «Дуй Хуа» в ракурсе его региональной культурной идентификации; художественно-технологической специфики и включенности в современный общекультурный контекст, а также в расширении знаний о генезисе шелкового искусства Китая в целом.

Практическое значение исследования. Результаты и выводы, полученные в ходе исследования, могут быть использованы на практике в системе образования в качестве материалов для учебных и специальных курсов и семинаров по искусствоведению, истории искусств, культурологии и других родственных отраслей научного знания, а также в качестве материалов для подготовки специалистов и мастеров декоративно-прикладного искусства. Результаты исследования могут также находить применение в музейной деятельности.

Соответствие паспорту специальности. Проблематика и выводы диссертации соответствуют паспорту специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура): 35. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики визобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. 36. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. 38. Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества. 40. Идейные искания и стилевые

направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. 43. Механизмы взаимодействия (синтеза) пространственных искусств между собой, а также связи пластических искусств, с литературой, музыкой, театром, кино и другими видами художественной деятельности. Сохранение культурного наследия, музееведение, атрибуция, консервация и реставрация произведений изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

Достоверность и апробация результатов исследования обеспечивается эмпирическими материалами как объективной базы исследования, оценкой его теоретико-методологического значения в истории искусства, публикациями по теме исследования. Основные положения и выводы диссертации обсуждались на заседаниях кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, прошли апробацию на всероссийских и международных научных конференциях: Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-21» и «Ломоносов-24» (Москва, МГУ, факультет искусств, 2021, 2024); XV международная научная конференция «Актуальные проблемы и перспективы развития мировой науки и техники: состояние, проблемы и пути решения» (Ростов-на-Дону, 2023); международная научная конференция «Наука и искусство» (Москва, МГУ, факультет искусств, 2024) и получили научную презентацию в публикациях.

Личный вклад соискателя состоит в том, что автором предложена сама тема диссертационного исследования. Изложенные в диссертации положения разработаны автором самостоятельно в результате изучения российских и иностранных музейных источников, и коллекций. Личный вклад автора отражен в постановке цели и задач исследования, в обосновании и выборе методов исследования, в формировании объекта источниковой базы, привлечения и изучения значительного объема

материалов периодической печати, в комплексном анализе материала, в обсуждении и апробации результатов исследования на научно-практических конференциях различного уровня, в публикациях по теме диссертации.

Основные результаты диссертационного исследования нашли отражение в 8 авторских статьях, 5 из которых в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, а также в виде докладов на конференциях. Общий объем научных публикаций автора составляет 7 п. л.

Структура и объем определены требованиями к исследованию: Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, иллюстративного приложения (99 рисунков). Основной объем текста с заключением составляет 160 страниц; литература и электронные источники включают 215 пунктов.

ГЛАВА 1. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ДУЙ ХУА

1.1. Региональные факторы становления шелкового искусства в провинции Шаньси

Изучение декоративно-прикладного искусства в контексте историко-культурных особенностей региона, к которому оно принадлежит, позволяет оценить конкретный феномен искусства с точки зрения его истоков. В данном случае понятие «регион» трактуется не только как территория по административному делению или на основе природно-географических особенностей, а рассматривается как социокультурное пространство, динамические процессы которого определили предпосылки зарождения и вектор развития культурного феномена.

Следует учитывать, взаимосвязь региональной и национальной культур, как целого и частного, общего и особенного. Как отмечает И.Я. Мурзина: «В этом кроется известная парадоксальность региональной культуры как феномена, существующего на значительных этапах своего развития и "внутри" национальной культуры и "наряду" с ней»[3]. В контексте данного исследования этому тезису есть достаточно веские подтверждения, поскольку известные исторические факты развития шелкового искусства в Китае указывает на то, как шелк, от локального значения стал феноменом, определяющим национальные культурные традиции государства и его символом.

При этом, особенно важным представляется тот факт, что именно региональное социальное пространство, обладая социокультурной динамикой, формируемое под воздействием природно-географических, экономических и политических факторов, создает специфическую

[3] Мурзина И.Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: дис. ... доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2003. – С. 26.

коммуникацию, оказывая на развитие социокультурного феномена наибольшее влияние путем трансляции собственного культурного опыта.

Как уже указано, провинция Шаньси и город Чанчжи являются местом рождения и географическим регионом существования декоративно-прикладного искусства Дуй Хуа.

Провинция Шаньси – одно из мест зарождения китайской цивилизации с многовековой историей в области философии, общественного развития, искусства, славится богатым историческим и культурным наследием. Она расположенная в северной части Китая, граничит с Хэбэем, Шэньси, Хэнанем и Внутренней Монголией и имеет две основные водные системы – Хуанхэ и Хайхэ. Общая площадь составляет 156,7 тыс. кв. км.[4].

Рельеф местности неоднороден, наклонен с северо-востока на юго-запад, и представляет собой типичное горное плато, покрытое лессом, с высоким рельефом на северо-востоке и низким на юго-западе. Внутренняя часть плато волнистая, сложная и разнообразная, включает горы, холмы, плато, котловины и плоскогорья. Благодаря рельефу гор и долин провинция Шаньси имеет большое количество рек, а также ее территорию пересекает две крупные водные системы – Желтая река и река Хайхэ. В то же время провинция Шаньси расположена в зоне средних широт внутри страны, и здесь царит умеренно-континентальный муссонный климат[5].

Эти географические особенности обусловили наличие в провинции Шаньси четырех ярко выраженных времен года, обилие солнечного света, сильный контраст зимней и летней температур, большую разницу между дневными и ночными климатическими характеристиками, а также достаточное количество воды.

---

[4] Официальный сайт Народного правительства провинции Шаньси. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%B1%B1%E8%A5%BF%E7%9C%81/365266 (дата обращения: 15.05.2023).

[5] Там же.

В свою очередь это обеспечило многообразие животных и растительных ресурсов. Их наличие и разнообразие подтверждено не только нынешним состоянием флоры и фауны, но и данными археологических раскопок, в которых присутствует большое количество окаменелостей лесных животных, таких как тигры, кабаны и благородные олени, относящихся к периоду палеолита, а также деревянные дома и древесный уголь, найденные в местах неолитической культуры.

Многообразие сельскохозяйственных культур определило развитие успешного земледелия. Известно, что что в регионе более чем три тысячи лет до н.э. произрастали сорго, просо, пшеница, соя, грецкий орех и другие растения. Это подтверждают исторические документы (трактат «Ши цзи», «Записях Луаньской управы», «Циминь яошу», «Комментарии к канону водных путей»), а также археологические находки проса в деревне Инь (уезд Ся), карбидного сорго в деревне Цзин (уезд Ваньжун) и карбидного зерна в городском уезде Хоума.

Чанчжи расположен в юго-восточной части провинции Шаньси. Окруженный горами Тайюэ, Чжунтяо и Тайхан, он граничит с городом Ханьдань провинции Хэбэй и Аньян провинции Хэнань на востоке, с городом Цзиньчэн на юге и Линьфэнь на западе, с городом Цзиньчжун на севере, известен как «Шаньданская котловина» (Рисунок 5 Приложение 4).

Город отличается умеренно-континентальным климатом, горы, холмы и котловины делят город крест-накрест, а высота колеблется на уровне 800 – 1500 метров. Среднегодовая температура составляет около 10°C, среднее количество осадков – около 550 мм, имеет значительные ресурсы грунтовых вод. Почвы юго-восточного Шаньси смешиваются с бурыми или красными почвами в сравнении с лессовыми почвами, покрывающими западный Шаньси[6]. Этот цвет почвы сформировался в условиях более высокого рельефа местности, большего количества осадков и более низких

[6] Ван Юэ. Эволюция и художественные характеристики Дуй Цзинь Чанчжи в Шаньси. – Университет Внутренней Монголии, 2017. – С.10.

температур, что указывает на то, что юго-восточный Шаньси не такой засушливый, как западный регион. С древних времен Чанчжи является богатой землей, на которой выращиваются различные сельскохозяйственные культуры, и является одним из мест зарождения сельскохозяйственной цивилизации Китая. Основными выращиваемыми культурами являются зерновые, кукуруза, пшеница, картофель.

Местонахождение города Чанчжи с естественным водным источником обеспечивало его экономическое процветание, а благоприятный климат сделал сельское хозяйство в районе Чанчжи доминирующим. Это относится в том числе к произрастанию тутовых деревьев для шелководства, а также культивации льны для производства льняных тканей[7].

Хотелось бы отметь, что географическо-природный ландшафт провинции Шаньси и, в частности, города Чанчжи служит не только материальным и экономическим ресурсом, но и вдохновляет на творчество. Даже в «Записях Луаньской управы», документе времен династии Цин, сказано, что, стоя на горах Тайхан и глядя на Шанданский округ, можно увидеть, что котловинный район наполнен зеленью растений, а в горах «набухают желтые почки»[8].

Никаких сомнений не вызывает тот факт, что территория Шаньси была социально-экономически развитым регионом еще до нашей эры, и вполне естественно, что в тот период доминирующим было сельскохозяйственное производство, нацеленное на получение продуктов и сырья.

Материальные и археологические свидетельства подтверждают наличие хорошо развитого ткачества. Не касаясь производства самого шелка, отметим, что шелководство предполагало сбор коконов низкого сорта для изготовления шелковой ваты. Согласно историческим данным,

---

[7] См.: Чжоу Хэн. История декоративно-прикладного искусства в провинции Шаньси. – Тайюань: Народное издательство Шаньси, 2013.

[8] Чжан Шуцюй, Яо Сюэцзя. Запись Луаньской управы (Династия Цин). – Пекин: Китайское книгоиздательство, 2002. – С. 550-551.

техника изготовления шелковой ваты имеет давнюю историю, восходящую к династии Чжоу, и является традиционным ремеслом китайского народа Хань. Сохранилось несколько реликвий, относящихся к эпохе Воюющих царств (т V века до н. э. до 221 до н.э.): халат из шелковой ваты светло-желтого цвета с вышивкой в виде феникса и цветка, халат из шелковой ваты с мелким ромбовидным узором на парчовой поверхности, Белый шелковый халат. В «Книге первой помощи», написанной Ши Ю из династии Западная Хань (206 г. до н.э. – 220 г.). и аннотированной конфуцианским ученым Янь Шигу из династии Тан, описывается, как люди того времени использовали данный материал для наполнения зимней одежды, чтобы сохранить тепло. В стихотворении знаменитого поэта династии Тан Бо Цзюйи «Новоиспеченный халат из шелковой ваты» восхваляется свой новый халат, наполненный шелковой ватой, который настолько хорош, что даже в суровые зимние месяцы в нем тепло, как весной. Несмотря на то, что в литературных исторических источниках – древних китайских трактатах династии Хань упоминается, что хлопок не является родным для Китая, у него многовековая история произрастания на этой территории. Носовые платки, брюки и другие предметы ежедневной необходимости из синей и белой хлопчатобумажной ткани с набивным рисунком были найдены в гробнице Восточной Хань в уезде Минфэн, Синьцзян[9]. Разнообразные ткацкие станки, найденные в Китае, относятся к культурам Хэмуду (5000–4500 гг. до н. э.) и Лянчжу (3400–2250 гг. до н. э.), как отмечают исследователи «техника этого ткацкого станка сохранилась в районах проживания национальных меньшинств»[10] (Рисунок 6 Приложение 4).

Быстрый рост населения обеспечил условия для повышения производительности труда в натуральных хозяйствах при феодальном

[9] Ли Юйчунь. Брифинг об очистке могилы совместного захоронения представителей династии Восточная Хань в районе захоронения древнего городища Великая пустыня на севере уезда Минфэн, Синьцзян // Журнал «Культурные реликвии». 1960. – № 6. – С. 9.
[10] Чжао Фэн. История китайского шелкового искусства. – Пекин: Издательство вэнъу, 2005. – С. 19.

обществе. Такая характеристика развития региона вполне проявляет себя при анализе экономического положения Шаньси в период династии Тан (600-900 гг. н.э.) Во времена династии Тан в Шаньси наблюдался массовый рост населения, а по данным исследования Лян Фанчжун в 639 г. н.э. население земли восточного берега Хуанхэ (обычно имеется в виду Шаньси) составляло 98 494 человека, а в районе Лучжоу (современный город Чанчжи провинции Шаньси) население составляло 116 391 человек. К 742 г. н.э. население земли восточного берега Хуанхэ выросло до 372 217 человек, а население Лучжоу – до 388 661 человека[11].

Административное устройство указывает на развитие и важность региона. В указанный период Чанъань, Лоян, Тайюань, Фэнсян и Цзянлин были известны как Пять столиц династии Тан[12]. Среди них – Тайюань, столица провинции Шаньси, которая входит в число пяти столиц. В Шаньси насчитывалось 19 административных единиц[13].

Во времена династии Тан, горное производство и металлургия были достаточно развиты. Согласно статистике, количество чугуноплавильных заводов в Шаньси является вторым по величине в Китае, на долю которого приходится почти треть чугуноплавильных площадок страны[14]. Чугуноплавильные заводы Шаньси имели высокую производительность, достигнув высокого уровня технологии плавки и литья, и, как следствие, появилось много видов продукции (ножницы, зеркала, железное оружие и так далее). Кроме железа, в Шаньси также производилось много меди и угля,

---

[11] Лян Фанчжун. Статистические данные о назначении на емельных налогах, населении и землях в Китае на протяжении веков. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 2008. – С. 113.

[12] Лю Сюй. Старая история Тан. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1975. – С. 3.

[13] Чжоу Цзе. Исследование экономического развития Шаньси в эпоху династии Тан. – Шаньсийский университет, 2005. – С. 10.

[14] Го Чэнбо. Планировка и эволюция чугуноплавильных мест в бассейне реки Хуанхэ на протяжении веков. // Вестник Шэньсиского университета. Издание по философии и социальным наукам. – 1984. – №3. – С. 48-56.

а также серебряные, оловянные и неметаллические руды, такие как селитра, гипс и алюминий[15].

Во времена династий Мин и Цин (1368 – 1911 гг.) активно развивалась китайская внешняя торговля, результатом чего стал рост коммерческого капитала. После XV в. Шаньсийские купцы внесли особый вклад в продвижение коммерческой революции Китая[16]. Из почти сотни торговцев в монгольском городе Урге 60 процентов являются выходцами из Шаньси[17]. Шаньсийские бизнесмены открыли свои филиалы в Москве, Санкт-Петербурге, Чите, Новосибирске и других крупных городах. Коммерческий масштаб Юга вырос до таких районов, как Шанхай и Янчжоу. К династии Цин шаньсийские купцы развили большую сухопутную торговлю изнутри страны в Северную и Западную Азию, а также в направлении Европы[18].

Город Датун в северной части провинции Шаньси то место, где образовался коммерчески центр северной провинции Шаньси. Товары и продукты, требующие ручной работы, такие как чай, хлопок и шелк, собирались и распределялись в этом центре. В середине и конце династии Мин город был богат: «В Датуне жило много солдат и людей, было много купцов, и рынок процветал»[19]. В центральной провинции Шаньси, уезд Ци, Пинъяо, Тайгу и Тайюань сформировали перевозку товаров с севера на юг, внутри и за пределами провинции Шаньси, с городом Тайюань в качестве центра. В середине династии Цин торговые магазины Тайюаня собирались на одной улице, образуя более двадцати специализированных улиц и

[15] Чжоу Цзе. Исследование экономического развития Шаньси в эпоху династии Тан. – Шаньсийский университет, 2005. – С. 19-20.
[16] Кун Сянъи. Исторический трактат о меняльных лавках финансовых векселей. – Пекин: Китайское финансовое издательство, 2004. – С. 411-419.
[17] Ан Хуа. Исследование по истории переходной экономики в Шаньси. – Университет Шаньси, 2012. – С. 28.
[18] Там же. – С.29.
[19] Лю Цзэмин. Всеобщая история Шаньси. – Тайюань: Шаньсийское народное издательство, 2001. – С. 91.

переулков, предназначенных для продажи обуви, шляп, продуктов питания и т.п.[20].

Правительство Мин проводило более агрессивную политику по выращиванию хлопка, требуя 400 граммов льна и 200 граммов хлопка с каждого земельного надела, а крестьяне, не выращивавшие лен и хлопок, платили по одному полотну[21]. К концу XVI в. в «Развитии хлопковой промышленности в Китае» было написано, что поставщиками хлопка для военного использования стали «Датун, провинция Шаньси». В 1578 г. н.э. фактический объем хлопка в провинции Шаньси составлял 51 250 кг и 291 000 штук хлопчатобумажной ткани[22].

На юге Шаньси регион Лучжоу стал важным коммерческим центром. Согласно «Новой истории династии Тан – География», о дани, выплаченной между 742 и 756 гг., говорится, что Лужоу оплатил тканью (赀布 zī bù, что в китайском словаре интерпретируется как тонкое полотно)[23]. Во времена династии Мин Лучжоу оставался городом угля и железа, но прославился своим «шелком Лу». В «Записях Лучжоу» записано, что «видами тканей являются шелк, посконь, батист и хлопчатобумажная ткань. Типы товаров: шелк, хлопок, железо, уголь»[24].

Таким образом, географические (природные) условия провинции Шаньси и города Чанчжи создали благоприятные условия для развития экономики, а стабильное экономическое положение региона в исторической перспективе обеспечило развитие культуры, в том числе за счет обеспечения различных декоративно-прикладных искусств необходимыми материалами.

---

[20] Цяо Нань. Теория экономической агломерации в династии Цин Шаньси. – Пекин: Издательство экономического менеджмента, 2008. – С. 163.
[21] Чжан Тинъюй. История династии Мин. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1974. – С. 1894.
[22] Янь Чжунпин. Рукопись по истории китайской хлопчатобумажной текстильной промышленности. – Пекин: Издательство Наука, 1955. – С. 31.
[23] Чжоу Цзе. Исследование экономического развития Шаньси в эпоху династии Тан. – Шаньсийский университет, 2005. – С. 32.
[24] Ма Дунь. Запись Лучжоу. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1995. – С. 10.

Летописные источники хранят свидетельства трехтысячелетней истории провинции Шаньси и развитии ее культуры. Однако археологические находки образцов первобытной культуры на данной территории указывают на значительно более ранние исторические периоды.

Стоянки Сячуань, Сихоуду и Динцунь свидетельствуют о том, что на юго-западе провинции Шаньси уже в эпоху палеолита жили первобытные люди. В «Местной истории провинции Шаньси», изданной региональными властями, и в «Истории декоративно-прикладного искусства в провинции Шаньси» (под редакцией Чжоу Хэна) написано, что на стоянке Сихоуду в уезде Жуйчэн было найдено множество каменных орудий раннего палеолита возрастом 1,8 млн лет, рога со следами резки, а также кости животных, обожженные в результате рукотворных пожаров. Эти находки свидетельствует о том, что в данную историческую эпоху древние жители Сихоуду овладели основными инструментами для покорения природы: каменными орудиями и огнем: «На долю Шаньси приходится три четверти из более чем 200 палеолитических культурных объектов, обнаруженных в стране» [25]. Действительно, неолитические стоянки разбросаны по всей провинции: «Около 7000 лет назад в среднем неолите земледелие, животноводство и ремесла в юго-западной Шаньси достигли достаточно высокого уровня развития; около 4500 лет назад в позднем неолите юго-западная Шаньси уже стала центром притяжения для многих государств того времени»[26].

В этот период сформировалась культура Яншао – самая крупная географически распределенная доисторическая культура Китая. Она охватывала Хэнань, Шэньси, Шаньси, Хэбэй, Ганьсу, Цинхай, Хубэй и Нинся и оказала сильное влияние не только на развитие самой китайской

[25] Чжоу Хэн. История декоративно-прикладного искусства в провинции Шаньси. – Тайюань: Народное издательство Шаньси, 2013. – С. 1.

[26] Управление местных записей Народного правительства провинции Шаньси. 2021. – URL: http://www.shanxi.gov.cn/zjsx/zlssx/lsyg/202007/t20200724_6045040.shtml (дата обращения: 15.05.2023).

цивилизации, но и соседние территории. В частности, широкое распространение цветной керамики, по мнению археологов, представляет собой первую волну доисторического искусства на территории Китая, которая распространилась на близлежащие регионы и достигла тогда своего пика развития. 23 февраля 2022 г. Научно-исследовательский институт археологии провинции Шаньси представил общественности новое открытие: его сотрудники в ходе исследования среднего и позднего периода культурного ландшафта обнаружили в городе Линьфэнь (уезд провинции Сянфэнь) на участке Сяован остатки культуры периода Яншао: «большое количество керамики и незначительные образцы каменных орудий, костяных инструментов и т.д.»[27].

Начиная с династии Ся, более чем за две тысячи лет до н.э., Китай постепенно превратился в рабовладельческое общество. В ходе длившихся несколько десятилетий археологических раскопок на руинах храма Тао, а также близ города Линьфэнь (уезд Сянфэнь) были обнаружены дворцы, царские гробницы, обсерватории, медная (бронзовая) и железная утварь, тексты и ритуальные предметы более чем четырех тысячелетней давности: «В музее уезда Жуйчэна и музее города Юньчэна хранятся 82 изделия из нефрита, относящиеся к периоду 4300-3800 лет до н.э.»[28] .

В период правления династии Шан (XVI-XI вв. до н.э.) медные и железные сельскохозяйственные орудия начали более активно использоваться в сельском хозяйстве. В то время именно земледелие стало доминирующей формой социально-экономической деятельности: выращивались различные фрукты и овощи, получили развитие животноводство, а рыболовство, собирательство и охота отошли на второй

---

[27] В провинции Шаньси обнаружены остатки культуры Яншао возрастом более 5 тыс. лет. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%B0%8F%E7%8E%8B%E9%81%97%E5%9D%80/60154176 (дата обращения: 15.05.2023).

[28] Го Чжиюн. Открытие и изучение нефрита в провинции Шаньси // Журнал истории и топографии. – 2015. – № 1. – С. 92.

план. Постепенно развивались и разнообразные ремесла, тесно связанные с сельским хозяйством: пивоварение, текстильное, красильное, швейное, нефритовое, прядильное, льняное полотно, гончарное ремесло, производство железных и медных (бронзовых) изделий, изготовление повозок и т.д. Среди них бронзовое ремесло достигло пика своего развития, о чем свидетельствуют обнаруженные в ходе археологических раскопок артефакты, которые были распространены по всей территории Шаньси, в основном в центральной и юго-западной частях провинции. Бронзовые изделия династии Шан (XVI в. до н.э. – XI в. до н.э.) и династии Чжоу (XI в. до н.э. – VIII в. до н.э.) составляют значительную часть из более чем 400 тыс. культурных реликвий, хранящихся в коллекции музея провинции Шаньси. Среди других категорий – изделия из нефрита, кости, золота, серебра, керамики, а также различные образцы ножей, мечей, луков, топоров, тарелок, горшков, серег, треножников.

На протяжении долгой истории в провинции Шаньси создавались новые виды ремесел по мере развития общества, смены видов человеческой деятельности и совершенствования ремесленных технологий.

В 475 г. до н.э. Китай вступил в эпоху феодального общества. В провинции Шаньси во времена династий Цинь и Хань (221 г. до н.э.-220 г. н.э.) получила распространение сложная декоративная резьба по камню. В период правления династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной (220-589 гг. н.э.) появились прекрасные изделия из стекла, развилась резьба по дереву. Особый интерес в данной связи представляет пещера Юньган как образец выдающегося буддийского искусства в Китае, которую можно охарактеризовать как идеальное сочетание декоративного искусства, живописи и резьбы (Рисунок 30 Приложение 2).

Во времена династий Суй и Тан (581-907 гг.) в провинции Шаньси помимо высокого уровня декоративно-прикладного искусства из бронзы (меди), камня (нефрита), появились разнообразные инновации и новые ремесла, включая вышивку, аппликацию, вырезание из бумаги,

изготовление из меди предметов обихода (медное зеркало и т.п.). Знаменитые художественные промыслы династий Сун, Ляо и Цзинь (960-1279 гг.) добавили в широкую палитру ремесел резьбу по кирпичу и глиняные скульптуры. В частности, они представлены в 43 глиняных цветных скульптурах периода династии Сун в зале Богоматери в храме Цзиньцы в Тайюане провинции Шаньси (Рисунок 31 Приложение 2).

Со времен династий Мин и Цин (1368-1912 гг.) до наших дней декоративно-прикладное искусство Шаньси становится все более разнообразным и содержательным. Мебель и вырезанные из бумаги изделия выполнены в разных стилях, различающихся в северной и южной частях провинции. Лаковые изделия имеют региональные особенности: золотой лак в Тайюане, полированный лак в Пинъяо, резной лак в уезде Синьцзяне. Декоративная роспись разнообразна и включают роспись перьями, зернами, бабочками и т.д.

Таким образом, на территории провинции Шаньси складывались объективно благоприятные условия для развития декоративно-прикладных искусств. Природные, экономические, политические и культурные факторы предопределили переосмысление тысячелетних эстетических и практических знаний и способствовали появлению декоративно-прикладных искусств, в основе которых лежит шелк.

В художественной культуре Китая декоративно-прикладные искусства занимают особое место. Как известно, в историю Китай вошел, кроме прочего, как «страна шелка и фарфора», что возвело данные ремесла на высокую ступень иерархии в социальной жизни китайского общества.

В целом развитие декоративно-прикладных искусств обусловлено двумя сторонами социальной жизни общества: личностными и общественными. Как отмечает В.Б. Кошаев, исходя из общественной функции ремесел, «…декоративно-прикладное связано с потребностью управления обществом, промышленностью, организацией земледелия,

планирования политических, экономических и культурных мероприятия»[29]. В свою очередь, А.П. Лободанов акцентирует внимание на духовной потребности личности: «В психологии отмечаются два наиболее общих пути создания продукта художественного творчества – когда образ продукта возникает в сознании без осознаваемых причин, и целенаправленный, когда субъект ставит перед собой задачу создания творческого продукта»[30].

Благоприятное материальное и культурное развитие китайского общества обеспечило возможность для личностного развития, что проявилось как стремление окружать себя вещами, отвечающими высокому эстетическому уровню или осуществлять определенную эстетическую деятельность, создавая произведения искусства.

В народном искусстве обобщены исторически сформировавшиеся представления народа об окружающем его мире и его символах, о привычных нормах поведения и духовных ценностях[31]. При этом, как и положено декоративно-прикладному искусству, используются материалы, характерные для конкретной территории, что объясняет географическую привязку каждого конкретного ремесла[32]. А схожие технические концепции устанавливают связь между этими разными видами декоративно-прикладного искусства.

Отметим, что в контексте данного исследования конкретного декоративно-прикладного искусства следует обратить внимание на семантический категориальный анализ определения «Дуй Хуа» (堆花).

---

[29] Кошаев В.Б Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С. 17.

[30] Лободанов А.П. Теория и история искусства. - М.: Изд-во Московского университета, 2014. – С. 6.

[31] Белега Л.А, Кравченко.Т.Е. Декоративно-прикладное искусство, как неотъемлемая часть культуры россии. // Международный научный журнал «ВЕСТНИК НАУКИ». – 2023. – № 11(68). – Том 4. – С. 596.

[32] См. подробнее: Мусина Р.Р. О природе декоративно-прикладного искусства: многообразие видов и единство задач (ремесло, условность как творческий метод и традиционное народное искусство) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-2. – С. 8-22.

Китайский иероглиф «堆» (Дуй), имеет на три толкования: существительное «куча», квантификатор «толпа», глагол «нагромождать». Китайский иероглиф «花» (Хуа) в основном трактуется как существительное «цветок» и дополняет понятие «прекрасное как цветок». Словосочетание «Дуй Хуа» в названии китайского декоративно-прикладного искусства означает, в основном, что это произведение искусства имеет значение «куча», технические характеристики укладки, нагромождения и художественную форму рельефной работы. Разница заключается в материале и способе его изготовления.

В «Большой словаре по китайскому искусству и ремеслам» под редакцией У Шаня словосочетание «Дуй Хуа» (堆 花) встречается в примечаниях к Чаншаской гончарной мастерской (династия Тан), Лунцюаньского фарфора (династия Сун) и динчжоуского фарфора (династия Сун), и все они описывают керамику (фарфор), изготавливаемую с использованием таких техник, как «печать», «аппликация» и «нагромождение» [33] . В данном случае термин «Дуй Хуа» является распространенной керамической (фарфоровой) техникой, которая подразумевает создание рельефных цветов или узоров на керамическом изделии.

Следующие ремесла, к которым данный словарь применяет определение Дуй Хуа, имеют технику создания, относящуюся к категории русского термина «аппликация», которое означает «вырезание и наклеивание (нашивание) фигурок, узоров или целых картин из кусочков бумаги, ткани, кожи, растительных и прочих материалов на материал-основу (фон)»[34].

---

[33] У Шань. Большой словарь по китайскому искусству и ремеслам. – Нанкин: Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 1988. – С.17, 19, 22.

[34] Энциклопедический словарь юного художника. – М.: Педагогика, 1983. – С. 30–31, 169.

Термин «Дуй Хуа», согласно указанному словарю, относится к декоративно-прикладному искусству «Рисовая бумага Дуй Хуа». Техника этого искусства описывается следующим образом: «Изображения располагается на рисовой бумаге, вырезаются, комбинируются, складываются в стопки, раскрашиваются и наклеиваются на плоскую поверхность» [35] (Рисунок 44 Приложение 1). Это ремесло восходит к временам Цинь Шихуанди (259 до н. э. - 210 до н. э.), фактически являясь вариантом аппликации.

Однако, если для этих ремесел понятие «Дуй Хуа» является только примечанием и пояснением, то для анализируемого в данной работе искусства «Большой словарь по китайскому искусству и ремёслам» более конкретен и определяет его как «специальное ремесло в провинции Шаньси, также известное как "Дуй Хуа"» [36] . Иными словами, декоративно-прикладное искусство, представляющее собой аппликацию из шелка, происходящую из города Чанчжи провинции Шаньси, носящее в данный момент название «Чанчжи Дуй Цзинь»[37], и есть «Дуй Хуа» (Рисунок 1 Приложение1).

Исторические и археологические свидетельства подтверждают древние культурные и материальные истоки китайских декоративно-прикладных искусств, связанных с аппликацией, в том числе с использованием шелка.

Самое старое свидетельство было найдено на территории России – это ковер из Пятого Пазырыкского кургана[38], где в 1949 г. известный археолог

---

[35] У Шань. Большой словарь по китайскому искусству и ремёслам. – Нанкин: Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 1988. – С.893.

[36] У Шань. Большой словарь по китайскому искусству и ремёслам. – Нанкин: Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 1988. – С. 989.

[37] Название в 1964 году было изменено на «Дуй Цзинь» специалистами Шаньсинского областного ремесленного управления.

[38] Скифские гробницы железного века, найдены в долине Пазырыка и на плато Укок в горах Алтая, в Сибири. Участок находится недалеко от границ с Китаем, Казахстаном и Монголией.

С.И. Руденко производил раскопки[39]. После предварительной очистки на месте крупные фрагменты ковра были подшиты на холст, а мелкие уложены в коробки и отправлены в Государственный Эрмитаж (Рисунок 1 Приложение 2). Основа ковра выполнена из белого войлока и украшена многокрасочной аппликацией. Согласно исследованиям, ковер принадлежит к V-IV в. до н.э. Исследователи отмечают высокое художественное мастерство его изготовителей и широту применения техники аппликации: «Несмотря на схематичность и условность изображений удивительным мастерством отмечены особенности изображения: людей, птиц, зверей, даны меткие, четкие, верные их характеристики»[40]. Отметим, что среди находок был и китайский шелк, что дает возможность предположить, что все это имеет непосредственное отношение к культуре и ремеслам Китая.

Существование искусства аппликации в Китае во времена династии Цинь документально подтверждено в древних китайских книгах X века. В них упоминается, что во времена правления Цинь Шихуанди (247 г. до н.э. - 210 г. до н.э.) его наложницы делали шапки из светлого шелка и в качестве украшения на голову крепили неокрашенные цветки из рисовой бумаги[41]. Среди артефактов, найденных в гробнице Мавангдуй Хань в Чанше, провинции Хунань, были найдены разукрашенные ткани из шелка и птичьих перьев (Рисунок 3 Приложение 2): «Это является самыми ранними вещественными доказательствами использования птичьих перьев в сочетании с шелковой тканью»[42].

Во времена правления династии Северных Вэй (386-535 н.э.) Сун Юнь, который был родом из Дуньхуана, и его товарищ Хуэй Чжэн, написали

---

[39] Руденко С.И. Пятый Пазырыкский курган // КСИИМК. Вып. XXXVII. – М.-Л., 1951. – С. 106-116.

[40] Газизова Л.С. История аппликации. – URL: https://nsportal.ru/detskiy-sad/applikatsiya-lepka/2019/01/18/istoriya-applikatsii (дата обращения: 18.01.2023).

[41] Ма Гао. Китайские Заметки о древнем и нынешнем. Том 2. – URL: https://www.gushiju.net/guji/zhonghuagujinzhu/10681 (дата обращения: 05.03.2024)

[42] У Шичан. От «Парча аппликация из перьев», выкопанной из гробницы Мавандуй-Хана, до «пернатого пальто» в «Сон в красном тереме» // Культурные реликвии. –1973. – № 09. – С. 61-65.

отчеты о своем путешествии. Сун Юнь был китайским буддистом монахом, посланным благочестивой буддийской императрицей Ху из династии Северная Вэй на северо-запад Индии в поисках буддийских текстов. Вместе с монахами Хуэй Чжэн, Фа Ли и Чжэн (или Ван) Фузе, он покинул столицу в ноябре 518 года. Как отмечается в летописи, для установления дружеских отношений между странами, они подарили большое количество хоругвей с буддийскими каноннными писаниями и парчовые мешочки[43].

В октябре 1965 г. экспедиция Института культурных реликвий Дуньхуана обнаружила массу шелковых изделий, в общей сложности 40 штук, в том числе 2 молитвенных флага с надписями, хоругвь с буддийскими канонами (Рисунки 4 и 5 Приложение 2) тринадцатого года эпохи Кайюань (725 г. н.э.). Высота хоругви 162 см, ширина 15 см. Во главе хоругви – треугольный двойной слой красного шелка с петлевым узлом из синего шелка, пришитый к верху. Основа хоругви прошивается желтыми и красными шелками в семь основных секций. В некоторых шелковых частях вшиты тонкие стебли растений, обернутые шелком на каждом участке, который используется для поддержания формы хоругви. Короткие ленты пришиты по бокам основной части хоругви в качестве украшения.

Отметим наличие в коллекции Британского музея китайской аппликации и хоругви с буддийскими канонами (молитвенные флаги) из Дуньхуана (Рисунки 7-8 Приложение 2).

В части традиций использования щелка в декоративных ремеслах стоит упомянуть, что в 1973 г. на Кладбище Астана в Тулуфане Синьцзян-Уйгурского автономного района, был обнаружен букет шелковых цветов (Рисунок 6 Приложение 2). Согласно экспертной оценке, владелец гробницы был высокопоставленным руководителем Управления по наместничеству (духуфу) Аньси[44]. Данный букет датируется VII – серединой VIII вв.

---

[43] Ян Сюаньчжи. Хроника монашеских общин-сангхар Лояна. - Шанхайское издательство древних книг. – 1978. – С. 8-9.

[44] Шань Аймэй, Фэн Чжицян. Анализ культурного значения шелковых цветов, найденных в гробнице Астаны // Теория культурных реликвий, 2019. – № 163. – С. 44-45.

Процесс их изготовления очевиден: используя окрашенный шелк из него вырезали нужную форму, переплели и склеили композицию. Являются технически сложным артефактом, данный букет демонстрирует искусное владение ремеслом и подтверждает, что китайцы уже во времена династии Тан (т.е. более 1300 лет назад) владели техникой обработки шелка и создания художественных произведений из него. Такой букет, из-за высокой технической, художественной и материальной стоимости являлся предметом роскоши, и признаком принадлежности к дворянству.

Сохранились письменные источники, рассказывающие о ином применении шелковых цветов. В трактате «Цзы чжи тун цзянь»[45] было отмечено, что во времена династии Суй (589 - 618 гг.) Ян Гуан, император Ян (или Суй Ян-ди), построил 16 дворцов в Лояне. Об одном из них сказано, что осенью и зимой, когда листья деревьев опадали, их украшали листьями из цветных шелковых тканей, прикрепляя к сухим ветвям[46]. Согласно анализу китайского археолога, эксперта Ван Бинхуа, директора Синьцзянского института культурных реликвий и археологии, ремесленная техника описанных искусственных листьев такая же, как и при изготовлении шелковых цветов, которые нашли в Турфане (Синьцзян).

Таким образом, многочисленные источники подтверждают, что в Китае были развиты ремесла, связанные с техникой аппликации из ткани, в том числе шелка, который является не только дорогим материалом, но и достаточно сложным в обработке. При этом, очень важен региональный культурный компонент, который обусловлен различными материальными и культурными нюансами. Формы аппликаций бывают объемные или плоские; материалами, применяемыми для создания аппликации, служат

---

[45] Помогающее в управлении всепронизывающее зерцало» – летопись, созданная Сыма Гуаном, которая датируется 1084 г.

[46] Сыма Гуан. «Цзы чжи тун цзянь»: Оригинальный текст: «宫树秋冬凋落，则剪采为华叶，缀于枝条». - URL: http://www.uaut.cn/zizhitongjian/1656657029.html (дата обращения: 29.02.2024).

бисер, бумага, войлок, ткань (хлопок, шёлк, бархат, шнуры), кожа, сафьян, а также мех.

К декоративно-прикладным искусствам, связанным с объемной аппликацией, относят, кроме непосредственно «ДУЙ ХУА» провинции Шаньси, производство китайских шелковых цветов «Дуй Цзюань», нагроможденные тонких шелков «Те Цзюань», буддийскую аппликацию тхангка «Дуй Сю тхангка», и изображения «Дуй Лин».

Отметим, что сохранившиеся декоративно-прикладные искусства, как правило, историческим периодом своего зарождения называют периоды династии Мин и Цин (1368 по 1911 гг.). Как отмечают исследователи, это определено благоприятной социокультурной динамикой в стране, что привело к появлению «…нового заказчика – богатого горожанина, который теперь диктовал художественные вкусы и щедро оплачивал художественную продукцию» [47] . При этом акцентируется внимание на художественных образах, отражающих традиционные ценности китайского общества: «Буддийские, конфуцианские, даосские и даже христианские литературные мотивы перерабатываются в соответствии с новыми художественными задачами и вкусами. Особую популярность приобретает благопожелательная символика, которая воплощается в форме изделий, декоративных мотивах и орнаменте»[48].

Декоративно-прикладное искусство Цинхайский «Дуй Сю тхангка» в основном имеет буддийскую тематику [49] и данный вид аппликационного искусства также встречается в Тибете, где особенно распространен буддизм. По имеющимся данным, «Дуй Сю тхангка», попавшая с материка в Тибет и соединившаяся с тибетскими особенностями, к настоящему времени имеет

---

[47] Солодовникова, Ольга Николаевна. Искусство Китая. – Москва: Издательство АСТ, 2024. – С. 58.
[48] Там же.
[49] О искусстве тхангка см. подробнее: Курасов С.В. Цветовая семиотика буддийского искусства Тибета: жанр танка // Язык. Словесность. Культура. – 2020. – Т. 10, № 1-2. – С. 10-19; Курасов С.В. Природа художественного образа в тибетских танка // Язык. Словесность. Культура. – 2019. – Том 9. – № 3. – С. 10-27.

историю более чем в 250 лет[50] (Рисунок 10 Приложение 2). К историческим свидетельствам данной техники относят «описание храма Таэрсы», где указано, что в 1720 году «отсылая дух отца Седьмого Далай-ламы Кэлсанга Гьяцо» изготовлено из цветного атласа и оставлено в храме тридцать пять свитков «Дуй Сю тхангка»[51].

Техника «Дуй Лин» практикуется в этих регионах на территории современных провинций Ляонин, Хэйлунцзян и Цзилинь как аппликация без наполнителей и сходна с искусством «Дуй Сю тхангка» из Цинхая и искусством «Дуй Хуа». В коллекции Дворцового музея в Пекине находится «Дуй Лин Тхангка матери Будды», относящийся к середине правления династии Цин (Рисунок 11 Приложение 2) и «Театральные картинки - Сян Юй» (Рисунок 12 Приложение 2).

Происхождение китайского искусства аппликации «Дуй Сю» в городе Хэцзе провинция Шаньдун датируется концом династии Юань и началом династии Мин. Согласно легенде женщина из семьи Гу вышла замуж за представителя семьи Лю в посёлок Чэньцзи, уезд Динтао, поэтому «Дуй Сю» Цаочжоу была перенесена в Динтао. Впоследствии наследники «Дуй Сю» Цаочжоу сосредоточились в поселке Чэньцзи, городе Хэцзе, провинции Шаньдун. В настоящее время искусство аппликации («Дуй Сю») в Шаньдуне превратилось в стиль искусства, в котором бумажные детали заворачиваются в различные виды тканей, а затем склеиваются и соединяются (Рисунок 1 Приложение 4).

Известно, что в период с 1900 по 1920 гг. аппликация на ткани часто применялась для изготовления одежды. В качестве примера можно женская вуалевая накидка на плечи (Рисунок 13 Приложение 2), повязка на лоб (Рисунок 14 Приложение 2) и традиционное китайское нижнее белье для

---

[50] Артрон (британское издательство). Сайт аукциона. - URL: https://auction.artron.net/paimai-art0036763070 (дата обращения: 28.04.2024).

[51] Цинхайское народное издательство. - URL: http://www.qhrmcbs.com/News/Detail?doi=04174416-62b0-4bbf-b43d-ff02dba5 (дата обращения: 28.04.2024).

девочек (лифчик) (Рисунок 15 Приложение 2). Любопытно, что женская накидка на плечи сделана по принципу «ДУЙ ХУА» и набита для объема и рельефа шелковой ватой. Однако, кроме самой техники, ее принадлежность к провинции Шаньси отсутствует (Рисунок 16 Приложение 2).

Таким образом, развитие шелкового искусства провинции Шаньси, как части декоративно-прикладного искусства Китая, было обусловлено социокультурными процессами, которые создали определенную социальную коммуникацию, способствуя синтезу регионального и общенационального. Многочисленные археологические, материальные и письменные источники подтверждают включенность региона Шаньси в культурное и экономическое пространство Китая, а в некоторых случаях указывают на то, что данный регион играл в некоторых процессах ведущую роль. Региональными факторами, отразившимися на становлении шелкового искусства, стали природно-географические, экономические и социокультурные, определившие дорогой и труднообрабатываемый шелк в качестве основного материала для произведений декоративно-прикладного искусства Дуй Хуа.

1.2. Генезис шелкового искусства

Пластические особенности археологических источников феномена в истории шелка

Китайская шелковая культура является частью традиционной китайской культуры и играет огромную роль в развитии материальной и духовной сфер китайской цивилизации. Отметим, что китайское шелководство и шелкоткачество внесено в список ЮНЕСКО как нематериальное культурное наследие[52]. В данном исследовании особенное

[52] Sericulture and silk craftsmanship of China // UNESCO Intangible Cultural Heritage. – URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.f7fb11fa-6716601f-36d6adaa-74722d776562/https/ich.unesco.org/en/RL/sericulture-and-silk-craftsmanship-of-china-00197 (жата обращения: 15.05.2024).

внимание уделяется художественно-историческому статусу шелка и его положению в иерархии культурных ценностей Китая. Также отмечается влияние разных видов искусств на стилистические решения «Дуй Хуа».

Огромное значение принадлежит стилистическим особенностям археологического материала. В китайской истории шелководство, шелкопрядничество, шелкоткачество и изготовление из шелка имеет очень глубокие корни, что следует из исторических находок археологических раскопок. В 1977 г. во время вторых археологических раскопок на месте Хемуду в уезде Юйяо города Нинбо, китайские археологи обнаружили резной зубной сосуд с рисунком шелкопряда, возраст которого был определен по разным источникам приблизительно от 7 000 лет назад до 5000/4500 лет назад (Рисунок 2 Приложение 2). В своей книге «Шелк на Шелковом пути», опубликованной в 2015 году, Чжао Фэн, бывший директор Китайского музея шелка, так определяет резьбу по кости, украшенную шелкопрядом: «Это самое раннее из известных украшений в форме шелкопряда»[53]. Это открытие как минимум отражает наличие интереса народа хемуду[54] к шелкопряду как к насекомому в пятом тысячелетии до н.э.

В 1980-х гг. Целевая группа по культурным реликвиям Чжэнчжоу провела более масштабные раскопки в неолитическом месте деревни Цинтай в Синъяне провинции Хэнань, где фрагменты шелковой ткани были извлечены из двух глиняных сосудов, найденных в седьмом слое и связанных с ним пластах, датируемых примерно 5 500 лет назад. В 1958 году в городе Хучжоу провинции Чжэцзян, раскопанные на стоянке Цяньшаньян, были обнаружены куски шелка, шелковые нити и ленты возрастом около 5000 лет. Сосуд резной зубной с рисунком шелкопряда, найден при раскопках Стоянки Хэмуду в уезде Юйяо, городе Нинбо. 5000-4500 гг. до н. э. Хранится: Музей Нинбо.

---

[53] Чжао Фэн. Происхождение, распространение и обмен шелка. – Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2015. – С. 2.

[54] Культура Хэмуду (5000—4500 гг. до н. э.) — археологическая культура неолита в Восточном Китае.

В контексте художественной специфики региона (провинции Шаньси) обратим внимание на следующие две находки.

Самый авторитетный китайский журнал «Цю Ши» в 2022 г. в статье «Главные достижения и откровения исследования происхождения китайской цивилизации» указывает на то, что «…четыре вырезанные из камня куколки шелкопряда более 6 000 лет назад были обнаружены на месте ранней культуры Яншао в деревне Ши уезде Ся провинции Шаньси. Археологи считают, что в то время уже были изобретены выращивание шелкопряда и шелкоткачество»[55].

Сосуд (чаша на рисунке 2) отличается цельностью округлой формы, которая декорирована тремя полосами «проастранства». Верхняя полоса-венчик декорирована горизонтальными порезками. Средняя полоса представляет построена зигзагообразной линией, а каждый фрагмент выступа представляет треугольную фигуру по краю чаши, которые как своего рода «зубчатые» фрагменты вместе образуют полосу орнаментальной ленты, Каждый треугольный элемент содержит равные по глубине порезки, нанесенные каким-то крепким резцом.

В 1926 г. китайские археологи нашли при раскопках в деревне Сиинь уезда Ся провинции Шаньси половинку кокона, возраст которого, по заключению экспертов, составлял около 5 000 лет; оболочка кокона была 1,36 см в длину и 1,04 см в ширину, один конец был разрезан. Ли Цзи, «отец китайской археологии», в своем отчете об этих раскопках написал: «Кокон не был зарыт на дне ямы, что не кажется более поздним вторжением, так как цвет земли с этой стороны не имеет признаков нарушения. Он не мог быть поврежден диким шелкопрядом, так как был разрезан вручную»[56]. В 1960 г. Институт археологии Китайской академии наук обнаружил керамические

---

[55] Ван Вэй. Основные достижения и откровения исследований истоков китайской цивилизации // Цю Ши. – 2022. – № (14). – С. 45-52.

[56] Чжао Фэн. Путешествие шелка: китайский шелк и Шелковый путь. – Хэфэй: издательство Хуаншань, 2016. – С. 10.

украшения в форме шелкопряда на стоянке поздней культуры Яншао (5 300 - 4 600 лет назад) в деревне Сиван уезда Жуйчэн провинции Шаньси.

Исторически признанным возрастом зарождения шелковой культуры Китая является четвертое тысячелетие до н.э. и основывается на находках в провинции Шаньси культуры Яншао. Таким образом, провинция Шаньси является колыбелью шелковой культуры Китая.

Археологический материал обладает определенной целостностью формы, как на приведенном рисунке 2. К эпхе металла относится имитация однослойных жаккардовых тканей с геометрическими узорами, что можно увидеть на бронзовых изделиях из династии Шан (16-11 в.в. до н. э.), а также «следы» вышивки. Но это уже следующий этап искусства шелка, который соотносится со во временами династии Чжоу (1046 - 221 до н. э.).

Легендарные источники «Дуй Хуа»

Легендарные источники представлены в науке письменнв преданиях и письменности, которые существенно моложе приведенных выше примеров, Так сведения по материалам шелка относятся к династии восточная Цзинь (317 - 419 гг.).

Одним из важных свидетельств культурной ценности шелка является легенда о его происхождении. Самая известная официально задокументированная легенда о происхождении шелка – легенда о наложнице Лай-цзу Желтого императора (Хуан-ди) и ее изобретении шелководства и производства шелка. Чжао Фэн, бывший директор Китайского музея шелка, передал свидетельство своего наставника, господина Цзян Юлуна, об этой легенде в книге «Путешествие шелка: китайский шелк и Шелковый путь», указав, «…что впервые она встречается в «Истории пути» ученого династии Сун Ло Ми: «Супруга Желтого императора, клана Силин, звали Лай-цзу. Поскольку она изобрела прядение

шелка, люди поклонялись ей и называли ее богом шелкопрядов»[57]. При династии Юань подобное утверждение появляется в книге Цзинь Люйсяна «Приквел тун цзянь»: «Дочь клана Силин была первой супругой Желтого императора и стояла у истоков обучения людей разведению шелкопрядов, прядению шелковых коконов для изготовления одежды, чтобы люди больше не страдали от мороза, и позже люди поклонялись ей и называли ее богом шелкопрядов»[58]. Самый важный рассказ содержится в известном трактате «Ши цзи»: «Желтый император жил в этом месте – Сюань Юань, и женился на дочери клана Силин, которую звали Лай-цзу. Лай-цзу была первой женой Желтого императора». Здесь отмечено место, где жил Желтый Император – Сюань юань. Существуют также легенды, передаваемые в народном фольклоре. В одном из древнейших источников фольклорных рассказов «Записки о поисках духов» Гань Бао династии восточная Цзинь (317 - 419 гг.) повествуется о женщине-духе, которая помогла мужчине вскармливать шелковичных червей[59], а также повествуется о происхождении шелковицы (дерева на котором выращивают коконы), с упоминанием духа шелководства Юй-ши: «По ритуалу времени Хань императрица лично обрывала листья на шелковице и при этом молилась духам шелководства, приговаривая: «О, Супруга Сплетенных Ветвей! О, Принцесса Юй-ши!»[60].

Современные научные исследования показывают, что существует более десятка точек зрения на географические границы клана Силин и определение родного города Лай-цзу: три места в провинции Хэнань, город Кайфэн, Синъян и уезд Сипин (одно из основных утверждений); четыре места в провинции Хубэй, город Ичан, уезд Юань-ан, город Хуанган и уезд Сишуй; три места в Сычуани, уезд Яньтин (одно из основных утверждений),

---

[57] Там же. – С. 2.

[58] Цзинь Люйсян «Приквел тун цзянь»: – URL: http://www.360doc.com/content/23/0905/18/72621758_1095343276.shtml (дата обращения: 29.02.2024)

[59] Гань Бао. Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи). – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение»,1994. – С. 53

[60] Там же. – С. 332.

уезд Мао и город Лешань; и уезд Ся в провинции Шаньси, уезд Фэй в провинции Шаньдуне и город Ханчжоу в провинции Чжэцзяне. Тот факт, что эти места были зафиксированы в древней литературе как принадлежащие «клану Силин» или связаны с легендой о Лай-цзу, делают идентификацию этих мест не пустым заявлением, переводя вопросы, связанные с племенем Силин и Лай-цзу, в предмет академического интереса.

Следует обратить внимание на работу Хуан Цзаньсюна в которой он исследует историю использования шелка и изменение его исторического статуса в аспектах влияния шелка на китайские технологии и образ жизни людей. Он отмечает: «Согласно литературным записям и найденным реликвиям, уровень технологии шелкоткачества в Китае сохранял лидирующее положение китайских текстильных технологий в феодальном обществе. Уже в эпоху позднего рабовладельческого общества среди шелкоткацких станков были внедрены жаккардовые станки, а также созданы такие передовые технологии шелкоткачества как жаккардовое[61] ткачество. В феодальном обществе шелковые жаккардовые машины и технология шелкоткачества постоянно совершенствовались, были изобретены новые передовые шелкоткацкие станки и соответствующая технология шелкоткачества, а также было изобретено множество тонких и передовых изделий шелкоткачества»[62].

Следует отметить, что достоинства шелка полюбились не только китайскому правящему классу, но и иностранным царствующим особам и богатым купцам. С начала династии Хань возник «Великий шёлковый путь», династия Тан добавила «Морской Шёлковый путь», сделав шелк самым многочисленным товаром во внешней торговле Китая. Подобные торговые

---

[61] В данном случае название «жаккард» употребляется как собирательное название всех тканей с рельефным рисунком из натуральных (хлопка, льна, шерсти, шелка), синтетических или смесовых волокон несмотря на то, что само название возникло после 1804 г. благодаря изобретению текстильного станка инженером Ж.М. Жаккаром.

[62] Хуан Цзаньсюн. Исторический статус древней китайской шелковой культуры // Вестник Чжэцзянского шелкового инженерного колледжа. – 1993. – № 3. – С. 81-86.

обмены привели к развитию китайской судостроительной техники, навигации, технологий возделывания сельскохозяйственных культур и многих других нововведений в сфере науки и техники. «Например, овощи, такие как чеснок, который появился в Европе, сельдерей и морковь, которые появились на побережье Средиземного моря, и техника их возделывания, были ввезены в Китай по Великому шёлковому пути»[63].

Исторические свидетельства династийных влияний и факторов

Шелк занимает важное место не только в материальной цивилизации Китая и мира, но и в образе жизни народа, в духовном развитии цивилизации. В китайском обществе существовала строгая система одежды и костюмов, зависящая от социальной иерархии, а ее усовершенствование способствовало разграничению высшего и низшего классов с повышением статуса власти: «Еще в конце первобытного общества существовало четкое различие между высшими и низшими классами общества с точки зрения одежды. В то время шелк могли носить только вождь первобытного общества и его семья, в то время как средние и низшие классы не имели права носить шелковую, а только льняную одежду. Во времена рабовладельческого общества шелк также стал эксклюзивным предметом пользования рабовладельцев… В ранний феодальный период некоторые императоры категорически запрещали простым людям носить шелк, в то время как император и его семья, родственники и чиновники имели право использовать шелк»[64]. Подобная иерархическая система, в которой шелк играл главную роль, является важным аспектом влияния шелка на идеологической уровень развития цивилизации.

Шелк также занимал важное место в жизни китайского народа, поскольку начиная с Северной и Южной династий выполнял функцию

[63] Там же.
[64] Там же.

денежного эквивалента, о чем сохранились письменные свидетельства. В «Комментарии к канону водных путей» написано, что в 349 - 370 гг. н.э. генерал царства Янь Му Жунпин перекрыл горные источники на своем вотчине и продавал воду солдатам по цене одной единицы шёлка за 100 кг воды[65]. В Четырехсот восьмидесятом томе энциклопедии «Тайпин юйлань» записано, что человек по имени Кун Янь в районе Цюйфу пытался занять деньги у друга, который одолжил ему две лошади за шелк и таратайку, которую он позже обменял на три шелка из таратайки[66]. Эти исторические зарисовки доказывают, что в V веке нашей эры шелк использовался в Китае для измерения стоимости предметов, для покупки других товаров, для сбережений, что указывает на них как на фактор общественного богатства. Шелк, таким образом, демонстрирует важные формы ценностей в обществе и культуре.

Согласно исследованию Чжао Фэна «История китайского шелкового искусства»[67] отмечено, что имитацию однослойных жаккардовых тканей с геометрическими узорами можно увидеть на бронзовых изделиях из династии Шан (16-11 в.в. до н. э.), а также «следы» вышивки. «Во времена династии Чжоу (1046 - 221 до н. э.) появились стихи, описывающие тутовое шелкопрядство и производство шелка, а для дворянства существовали специальные мастерские по производству шелка. Первоначально был проложен Великий шёлковый путь в Европу, а вышивки по шелку, датируемые примерно V веком до н.э., были найдены в Пазырыкском районе Советского Союза, недалеко от города Штутгарта в Западной Германии, и Урумчи в Синьцзяне (Китай)»[68]. Это свидетельствует об относительно

[65] Ли Даоюань. Комментарий к канону водных путей. Династия Северная Вэй. Том 10. – URL: http://www.gudianmingzhu.com/guji/shuijingzhu/5716.html (дата обращения: 29.02.2024).
[66] Ли Фан. Тайпин юйлань – Энциклопедия, изданная Ли Фаном (925–995). – URL: https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_1ec601c12154.aspx (дата обращения: 29.02.2024)
[67] Чжао Фэн. История китайского шелкового искусства. – Пекин: Издательство вэнъу, 2005.
[68] Там же. – С.10.

высоком уровне искусства шелка в Китае еще при династии Шан, когда в V в. до н.э. в Китае уже появились шелковые ремесла. Этот момент времени очень близок к периоду возникновения мирового искусства шелковой аппликации, что приводит к умозаключению, что китайские ремесла шелка и китайское искусство аппликации имеют близкое время возникновения, и их развитие повлияло друг на друга.

В эпоху Воюющих царств (475 г. до н.э. - 221 г. до н.э.) выращивание и прядение шелковицы постепенно стало получать свое распространение. В книге «История китайского декоративно-прикладного искусства» [69] под редакцией Ши Юйчжуа и Ван Биня собрана богатая история с эмпирическими данными о шелковых изделиях из различных регионов Китая указанной эпохи. Расширению исследования способствовала находка в январе 1982 года в провинции Хубэй в городе Цзянлин Машан на кирпичном заводе № 1 большого количества шелковых товаров, «включая практически все шелкоткацкие виды»[70].

Шелковое ремесло во времена династии Хань развивалось «семимильными шагами», опираясь на фундамент эпохи Воюющих царств. Среди артефактов, найденных в гробнице Мавандуй Хань в Чанша провинции Хунань в 1972 г. «…было обнаружено большое количество практически неповрежденных шелковых тканей, в количестве более 100 штук. Было найдено 46 кусков шелковой ткани и 58 предметов одежды»[71], таких как тонкий шёлк（罗）, пряжа（纱）, парча（锦） и т.д. Веера из шелка появились также во времена династии Хань. Среди артефактов гробницы Мавангдуй Хань были разукрашенные предметы из шелка и птичьих перьев. Они являются самыми ранними вещественными

[69] Краткая история китайского декоративно-прикладного искусства – Пекин: Народное издательство изящных искусств, 1983. – 172 с.
[70] Ши Юйчжо. Ван Бинь. Цените национальные сокровища и культурные реликвии. – Пекин: Издательство легкой промышленности Китая, 2015. – С. 80.
[71] Там же. – С. 108.

доказательствами использования птичьих перьев в сочетании с шелковой тканью.

Китайские династии Суй и Тан (581 – 907 гг. н.э.) стали периодом расцвета развития китайского декоративно-прикладного искусства. В этот период получило развитие вышивки шелковых ковров и техники окрашивания. Помимо использования в качестве предметов одежды, вышивка в эпоху династии Тан использовалась для буддийских канонов или портретов будды в религиозных целях. «Заметки о шелковой вышивке» содержат материалы о вышитом Будде в династии Тан: древние китайские картины в Музее Лондона, большая статуя Тан[72]. Это изображение Гуаньинь из пещеры Тысячи Будд каменной палаты Дуньхуан: рисунок вышит очень толстой шелковой нитью на грубой песчаной ткани, цвет блеклый, но сохранилась до сегодняшнего времени целиком, картина не тронута временем. «В гробнице Янь Дэюань в Датуне, провинция Шаньси, было обнаружено большое количество даосского монашеского одеяния шелкового ткачества, датируемых XII-XIII веками»[73].

Среди наиболее характерных шелковых изделий этого времени стал ковер из красной нити, в Сюаньчжоу (ныне город Сюаньчэн, провинция Аньхой). Как известно, конфуцианство отводило особую роль ритуалам, их периодичности и используемым предметам, поскольку в картине мира, которую они воспроизводили, их совокупность имеет огромное семантическое значение. Красный шелковый ковер, который приносили во дворец каждый октябрь, был важным предметом церемонии. «Он плотный и толстый, с чрезвычайно большим количеством шелка, весом в тысячу таэлей на 11,11 квадратных метров, а его размер и форма соответствуют земле, которую нужно покрыть»[74], очень нежный и мягкий на ощупь. Его

[72] Се Тинци. Раскопки гробницы Янь Дэюань в эпохе Цзинь Датуна // Культурные реликвии. –1978. – № 4. – С.1-13
[73] Там же. – С. 97-98.
[74] Гао Ган Чжу. Новая редакция истории китайского декоративно-прикладного искусства. – Пекин: Издательство Высшего образования, 2015. – С. 164.

изысканность получила свое поэтическое восхваление в поэме Бо Цзюйи «Ковер из красных нитей».

В шелковых артефактах прослеживается постепенное увеличение количества техник создания предметов и узоров: склеивание, сшивание, придание формы, инкрустацию и вырезание. Это подтверждают современные археологические находки: было обнаружено большое количество артефактов из шелковых цветов, хоругви с буддийскими надписями, аппликаций и мешочков для благовоний, относящихся к периоду Тан и более поздним периодам.

От династии Тан до династии Сун вышивальные работы разделились на две категории: декоративная картинная вышивка и практическая. Под декоративной картинной вышивкой понимается имитация линий, цветов с помощью кисти и туши для усиления эффекта вышивки, чтобы сфокусировать изображение. Это требовало от художника высокого художественного мастерства, и зачастую, только дочери из дворянских семей имели достаточно средств и возможностей развивать свое мастерство. Практическая картинная вышивка – это адаптация к образу жизни людей и украшение их в соответствии с их потребностями. Она достигла своего исторического расцвета в эпоху династии Сун. В ней появился контур, который выполнялся золотой нитью (золотошвейная работа или позолоченная техника), как и в аппликациях, где стежки также делались золотом[75] (Рисунок 24 Приложение 2).

Во времена династии Сун стало популярно увлечение легкими тканями. «В гробнице Хуан Шэна шелковый жилет весит всего 16,7 грамма; другой, шириной 47 см и длиной 1127 см, шелковый весит всего 116 грамм» [76]. В это время вышивка начала переходить в декоративное ремесло, которое стало известно, как картинная вышивка.

---

[75] Чжан Хуань. Анализ культурного становления и эволюции Шанданской Дуй Цзинь. - Северо-восточный педагогический университет, 2010. – С. 12-13.

[76] Гао Ган Чжу. Новая редакция истории китайского декоративно-прикладного искусства. – Пекин: Издательство Высшего образования, 2015. – С. 197.

В гробнице династии Сун, обнаруженной в Чжоу Танцяо (древнее название местности) в провинции Цзянсу, был найден кошель: поверхность светло-коричневого тонкого шелка с наклеенными узорами в виде цветов и листьев пиона, края вышиты шелковыми нитями узелковым способом (Рисунок 25 Приложение 2).

Во времена династии Юань шелкоткацкая промышленность процветала. В книге «Новой редакции истории китайских декоративно-прикладных искусств» говорится: «В то время количество официальных шелкоткацких мастерских было самым большим. в «Истории Юань – описание чиновников», их было 64, не считая местных официальных шелкоткацких мастерских, которых было особенно много в Цзяннани»[77]. Количество техник вышивки династии Юань были не только многочисленно, но и отличалось многообразием и богатством узоров. Например, среди узоров вышивки, найденных вблизи города Цзинин в автономном районе Внутренней Монголии: «…узоры животных включают журавлей, фениксов, зайцев, рогатых оленей, цветных бабочек, двойных карпов и черепах, а узоры растений включают цветы лотоса, дикие хризантемы, водные растения, тростник, пионы, орхидеи, лингжи, лилии и листья бамбука. Более интересными являются сюжеты, изображающие персонажей»[78]. Знаменитая Кэсы (вид гобелена) (кит. 缂丝 «резаный шелк») стала одной из королевских тканей в династиях Сун и Юань.

Во времена династий Мин и Цин шелк входит в повседневный обиход и используется как одежда, аксессуары, дань, украшения, декорации в сочетании с мебелью. Методы украшения и ткачества постоянно развиваются. Особенно процветающим процесс вышивки был в эпоху династии Цин, когда появлялось множество жанров вышивки: например,

[77] Там же. – С.231.
[78] Ши Юйчжо. Ван Бинь. Цените национальные сокровища и культурные реликвии. – Пекин: Издательство легкой промышленности Китая, 2015. – С. 200.

сучжоуская, кантонская, сычуаньская и хунаньская вышивки известны как «четыре знаменитых вышивки».

Все более широкое распространение получило производство картинной вышивки, а также появились местные вышивки с местными особенностями, такие как вышивка в стиле Гу (Гу знаменитая вышивальщица), хунаньская и сучжоуская вышивки. Практическая вышивка также делится на две основные категории: придворная и народная. Самой известной вышивкой династии Мин была в стиле Гу, которая характеризовалась сочетанием поэзии, живописи и вышивки в одном изделии. Во времена династии Цин развитие вышивки расширялось, и во многих произведениях фольклора запечатлен процесс изготовления небольших вышитых изделий, в том числе подвесного кошелька и мешочков для духов всех форм и размеров[79].

После создания Китайской Народной Республики в шелковом ремесле стали применять искусственные химические волокна для снижения стоимости шелковых изделий, что способствовало распространению использования шелковых изделий населением. Появились бытовые изделия из шелка, такие как серьги, шкатулки для украшений, кошельки, держатели для ручек и подобные унитарные предметы.

В частности, это способствовало тому, что в современном Китае шелк в некоторой мере лишился своего иерархического главенствования, однако совершенно очевидно, что существующие китайские шелковые ремесла продолжают линию древнего китайского шелководства.

Следует отметить, что зарождение шелковой культуры в Китае было предопределено подходящим климатом и географическими условиями. В традициях китайской научной мысли рассматривать человеческое бытие в зависимости от соблюдения законов природы, гармоничного сосуществования одного с другим, оценивать их взаимозависимость.

---

[79] Чжан Хуань. Анализ культурного становления и эволюции Шанданской Дуй Цзинь. - Северо-восточный педагогический университет, 2010. – С. 13-14.

Природная среда является естественной основой существования человеческого общества, поскольку человек – это лишь малая часть этого органического целого.

Огромный земельный массив Китая и большие различия в расстояниях от моря в сочетании с изменениями высоты рельефа, степными массивами и горными хребтами приводят к широкому разнообразию сочетаний температуры и осадков, создавая большое разнообразие климатических условий [80] . В температурных зонах присутствуют практически все виды: отдельно выделяют зону Тибетского нагорья, а также холодную умеренную, умеренную, умеренно теплую, субтропическую, тропическую. Рельеф Китая высок на западе и низок на востоке, горы, плоскогорья и холмы занимают около 67%, а котловины и равнины - около 33%. Его можно разделить на три уровня: сельскохозяйственные районы внутри страны расположены в нижней части этой конструкции, в пределах которой равнины и низкие холмы покрывают огромную площадь, при этом равнины составляют около трети всего сельскохозяйственного района. Второй и третий уровень рельефа Китая разделены горным хребтом Тайхан – Ушань – Сюэфэн, а к востоку от этого хребта начинается третий уровень, являясь областью с наибольшей долей сельского хозяйства во внутренних районах, в целом более ровная [81] . Морские биологические ресурсы изобилуют разнообразием: на их долю приходится в общей сложности 20 278 видов морских живых организмов, что составляет более 25 процентов от общего числа морских организмов в мире [82] . Это свидетельствует о природном изобилии Китая.

---

[80] Цзяо Хуафу. Общие знания китайской географии. – Сиань: Издательство Педагогического университета провинции Шэньси, 2015. – С.11-16.

[81] Юй Кунь. Анализ географической среды традиционной китайской авторитарной политики. - Ляонинский педагогический университет, 2017. – С.15.

[82] Цзяо Хуафу. Общие знания китайской географии. – Сиань: Издательство Педагогического университета провинции Шэньси, 2015. – С.11-16.

Собрав многочисленные и разрозненные древние документы, г-н Чжу Кэчжэнь составил 1700-летнюю карту тенденций изменения температуры в Китае, подробно изображающую колебания температуры в Китае от династии Цзинь до династии Цин, которая имеет большое значение для характеристики климата Китая[83] (Рисунок 4 Приложение 4). Анализ данной карты указывает на то, что согласно кривой фенологических температур климат династии Тан был относительно теплым и влажным до конца VIII века, а его средняя температура была примерно на один градус выше, чем в настоящее время. В результате пастбищные границы сместились на север, сельскохозяйственные площади расширились, и, таким образом, сельскохозяйственные культуры имели более длительный вегетационный период, что позволило аграрной экономике заложить основу для общего экономического развития и процветания династии Тан. Существует мнение, что температура стала опускаться ниже к концу VIII века, однако незначительно [84] . Однако, согласно данного графика, уже во времена династии Мин (1368 - 1644 гг.) средняя температура была примерно на один градус ниже по сравнению с сегодняшним днем.

Таким образом, Китай обладал и обладает подходящим климатом, разнообразным рельефом местности, обильными источниками воды и богатыми материальными ресурсами, что сыграло важную роль в становлении и развитии народного шелкового искусства по всему Китаю.

«Колыбелью» шелковой культуры Китая, в основе которой шелководчество, стал бассейн Фэньхэ в центральной части Шаньси, а Лучжоу – основным регионом, где производились высококачественные шелка и полотна.

Чанчжи – древний исторический город, образованный, когда империя Цинь впервые объединила Китай и разделила страну на округа. В 578 г. в

---

[83] Чжу Кэчжэнь. Предварительное исследование изменения климата в Китае за последние 5000 лет // Вестник археологии. – 1972. – № 1. – С.15-38.

[84] У Юнхун. Об изменении климата в эпоху династии Тан и его влиянии на Фучжоу. - Фуцзяньский педагогический университет, 2012. – С. 6.

составе Шанданского округа была образована область Лучжоу, а во времена империи Мин в 1529 г. область Лучжоу была поднята в статусе до Луаньской управы (潞安府).

В 1368 г. во времена династии Мин правительство поощряло выращивание тутового дерева и кормление тутового шелкопряда. Предусматривалось, что семьи, которые сажали тутовое дерево, начнут платить шелком двору после четырех лет, когда у них будет шелковый текстиль[85]. Во времена правления Хунъу династии Мин в Лучжоу было посажено 80 000 тутовых деревьев, а во времена правления Хунчжи династии Мин было посажено более 90 000 тутовых деревьев[86]. В 1408 г. после того, как Шэнь-ван, 21-й сын Чжу Юаньчжаня, занял должность вассального короля в Лучжоу, он организовал местные шелковые текстильные предприятия, чтобы ткать шелк в Лучжоу. С расширением шелководства и выращивания тутового дерева, налоговыми льготами и сбором большого количества специализированных ткачей, процветание производства «шелка Лу» было значительно простимулировано[87].

Данный период является своеобразным «золотым веком» развития шелка Лу. С 1575 по 1620 гг. в династии Мин его производство достигло своего наивысшего развития. В уездах Чжанцзы, Гаопин и Лучжоу насчитывалось более 13 000 ткацких станков[88]. Годовой объем производства шелка оценивается более чем в 100 000 штук. Половина из них стала дарами для императорских родственников, а другая половина использовалась местными чиновниками и сановниками. Шелковая промышленность в то время стала основным экономическим доходом для людей и более 70

---

[85] Ли Дунъян. «Дамин хуэйдянь» (Code of Great Ming Dynasty). – Гуанлин, 2007. – С. 188.
[86] Ян Ду. Описание Чанчжи. – Шаньси: Издательство Чэн Вэн, 1894. – Том 8. – С.1546.
[87] Тан Хо. Анализ характеристик и функциональности «шёлка Лу» в династиях Мин и Цин // Вестник Уханьского текстильного университета. – 2019. – № 32 (03). – С. 18-21.
[88] Чжан Шуцюй, Яо Сюэцзя. Запись Луаньской управы. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 2002. – С. 550-556.

процентов фермеров в Гаопине, Чанчжи и других местах посадили тутовое дерево для выращивания шелкопряда[89].

Считается, что в правление Ваньли династии Мин (середина XVI–начало XVII вв.) производство шелка в этой местности достигло пика своего качества и Лучжоу также стал крупнейшим центром ремесленного шелкоткачества на севере Китая с возникновением у шелка отдельного названия – «Шелк Лу». С этого периода «Шёлк Лу» стал эксклюзивным термином для шёлка региона Лучжоу, который фигурирует в 17 отсылках в классическом фольклорном романе «Цзинь Пин Мэй» (известно в переводе как «Цветы сливы в золотой вазе»). На данный момент создание эксклюзивного названия «Шелк Лу», как выразился господин Ли Вэйдун в предисловии к описанию коллекции музея «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа», требует подробного исторического обоснования. Данное интегрирование понятия «Шёлк Лу» в местный фольклор является определенным свидетельством того, что, он являлся значительным культурным феноменом.

В связи с относительной концентрацией производства «шелка Лу», на главных улицах и переулках Луаньской управы постепенно образовалось множество географических названий, отражающих профессиональное производство «шелка Лу». В соответствии с разделением труда в производстве шелка, место, где производилась парча, называлось «переулок парчового дома», место, где производилась узорчатая шёлковая ткань, называлось «переулок узорчатой шёлковой ткани», а место, где ткался шёлк, называлось «переулок Шелка», эти и другие переулки составляли знаменитый квартал «Восемнадцать переулков» в Луаньском управе.

Согласно «Шаньсиской общей записи», написанному между 1875 и 1908 годами во времена династии Цин, технические характеристики «шелка Лу» подразделялись на два типа: большой «Шёлк Лу» и маленький «Шёлк Лу». Большой «Шёлк Лу» был около 26 метров в длину, 80 см в ширину и

[89] Сюй Юньсинь. Шаньси бизнесмен Лучжоу и «Шёлк Лу» // Северная шелкопрядная промышленность. – 2007. – № 02. – С.70-71.

1,6 кг в весе; маленький «Шёлк Лу» был около 10 метров в длину, 56 см в ширину и 1 кг в весе[90].

«Шёлк Лу» красиво обработан и имеет ослепительное разнообразие цветов: «После шестого года правления Канси только документально подтвержденные цвета «шелка Лу» включают в себя тёмно-лиловый, синий, серебристо-голубой, тёмно-коричневый, тёмно-зелёный, фиолетовый, черный, красновато-синий, желтый, красный, зеленый и дюжину других»[91]. Это подтверждает, что не смотря на сложный процесс окрашивания, колористическая палитра «шелка Лу» была довольно изысканной.

Основными характеристиками шелкового ткачества «Шёлк Лу» являются нити основы базового цвета и утолщение разных цветов, которые формируют узор[92]. Узоры «шелка Лу» представлены тремя техниками (узором, вышивкой и ручной росписью) и выражают определенные мифологические символические «посылы» через изображения растений, животных, людей и иероглифов.

Анализ сохранившихся образцов в музейных коллекциях указывает на то, что искусство узора «шелка Лу» отражает в себе тотемное взаимодействие природы и человека, свойственное народу Китая, традиции китайского благоприятного пожелания благосостояния и процветания, счастья и долголетия, то есть имеет все признаки культурного феномена с отражением национальных особенностей.

Один из представительных – узор «шелка Лу» с сочетанием персика и иероглифа «долголетие» (Рисунок 20 Приложение 2), который сейчас находится в Национальном дворцовом музее: сочетание двух персиков, удерживающих иероглиф «долголетие» (寿 shòu). В древних китайских

---

[90] Юэ Шумин. История восхождения и падения «шелка Лу» Шаньси. // Шёлк. – 2000. – № 07. – С. 43-44.

[91] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С. 3.

[92] Цзун Фэнъин. Большая серия культурных реликвий в собрании дворец-музея в Запретном 6городе - ткачество и вышивка династий Мин и Цин. – Шанхай: Издательство Шанхайской научно-технологической, 2005. – С. 119.

книгах есть несколько историй о персиках, записанных в энциклопедии «Тайпин юйлань», с древности в Китае они являются символом долголетия и здоровья, способным отгонять злых духов[93].

Узор в виде фонаря в форме лагенарии обыкновенной тоже является наиболее репрезентативным среди узоров «щелка Лу». Причиной тому омофоничность словосочетаний «лагенария обыкновенной» (Lagenaria siceraria 葫芦 hú lu) и «благословения и процветания» (福禄, fú lù). Впервые подобный узор был использован в стиле примитивной керамики. Более известен узор с лагенарией обыкновенной династии Мин – круглая сверху и квадратная снизу, выражающий добрые пожелания людей, молящихся о здоровье и долголетии.

Различные растительные орнаменты выражают идею благоприятствования; цветок магнолии, гранат, цветы сливы, пиона, цветы персика и бамбук – все это широко распространенные растительные орнаменты в шелкопрядстве. Цветок магнолии, с его благоприятным и богатым значением, был сохранен в качестве канонических обложек для книг династии Мин. Эксперты отмечают, что большинство существующих образцов шелковых тканей династии Мин сохранились в виде обложек канонических книг (Рисунок 21 Приложение 2).

«Шёлк Лу» символизировал не только достаток и благосостояние, но и являлся символом доверия. Это отражено в ритуалах и традициях свадебных церемоний. Брак является самым торжественным элементом в жизни местного населения, а обязательная одежда, используемая для церемонии брака, – это дорогие шелковые изделия[94].

Ввиду тесной связи между производителями «шёлка Лу» и императорским двором, шелк часто использовался для обеспечения

---

[93] Ли Фан. Энциклопедия. - Издательство Хэбэйского образования. Том 8, 2000. – С.752-755.

[94] Лу Вэй, Ян Сяомин. Художественный стиль «шелка Лу» и его технические характеристики эстетики // Шелк. – 2011. – № 48 (04). – С. 44-47.

административных регламентов, таких как изготовление костюмов для двора, наград для придворных чиновников и подарков для кочевников. В качестве королевских подношений большой «Шёлк Лу» превращался в одеяла, маленький «Шёлк Лу» – в одежду: «В середине правления династии Мин подарено в дар монгольскому племени Алтан более ста тридцати штук шелка Лу, в том числе золотой Шёлк Лу для царской семьи»[95].

В то же время, «Шёлк Лу» оказал большое культурное влияние на художественные потребности народа. В 2003 г. в Чанчжи (Луаньская управа, династия Мин) археологами были найдены два куска шелка с подушки (Рисунок 22-23 Приложение 2). В 2005 г. они были переданы Шаньсийской ассоциации коллекционеров для оценки экспертами. Их орнамент содержал сцены из оперы Шанданского округа «Второе увещевание дворцу»[96]. На этих двух изделиях художники рисовали кистью и тушью в экспрессивной технике контурного рисунка (жанр традиционной живописи гохуа) реальные сценки с яркими фигурами персонажей, сопровождая их текстовым содержанием. С мастерством живописи и правильной композицией, эти две работы изображают чиновников династии Мин, входящих во дворец, чтобы дать совет. В правом верхнем углу картинки написано «династия Мин, Девиз правления Цзяцзин», к сожалению, следующие несколько слов не могут быть прочитаны; в нижнем левом углу тушью написано «в уезд Луань, переулок узорчатой шёлковой ткани» («уезд Луань» – то нынешний город Чанчжи). Поскольку только в 1529 г. Лучжоу называли Луаньской управой, это означает, что датировка шелковой работы должна быть после 1529 г.

Проведенный анализ указывает на то, что «шелк Лу» сыграл важную роль в истории шелковой культуры Китая и является не только важной частью традиционной культуры текстильных ремесел Шаньси, но и незаменимой частью материальной культуры Китая. Функция, которую он

---

[95] Тан Хо. Анализ характеристик и функциональности «шёлка Лу» в династиях Мин и Цин // Вестник Уханьского текстильного университета. – 2019. – № 32 (03). – С. 18-21.
[96] Лу Вэй, Ян Сяомин. Художественный стиль «шелка Лу» и его технические характеристики эстетики // Шелк. – 2011. – № 48(04). – С.64.

выполняет в обществе, выходит за рамки его роли как практического объекта и имеет широкий спектр значений.

Существующие исторические и материальные, в том числе археологические, свидетельства, позволяют проследить эволюционное развитие шелкового искусства Китая, а провинцию Шаньси называть ее истоком. Основа и главная составляющая искусства – шелк – является признанным социокультурным феноменом, чей онтологический статус позволяет объединять важнейшие элементы культурного наследия Китая под обобщающим названием - «шелковая культура».

Таким образом, можно отметить, что о стилистической основе генезиса искусства шелкового рельефа можно судить по материалам буддизма, в частности пещер Северной Вэй, где можно отметить, в характерную обобщенность пластических решений и каноны в соотношении «рельеф-фон» и фигуративную «округлость» элементов композиции, а также определенную ахитектоничность в соотношении складок костюмов, контраста телесных участков и структуры одеяний. При этом, можно отметить, что в характеристике пластики существует общность мягкого и плавного решения объемов и контуров фигур. Различия разновременных изделий отличаются повышением иллюстративности образов их соответствием фактам повседневности, в отношении которой более древние изделия отличаются в сторону большей монументальности. Однако этот процесс остается в рамках определенной обобщенности и элементов композиции и ее общего решения.

1.3. Историко-культурные аспекты формирования искусства Дуй Хуа

Дуй Хуа относится к произведениям искусства, представляя собой трехмерную, рельефно-аппликативную цветную композицию, которая обладает особой текстурной и фактурной красотой, где в качестве основного

эстетического компонента используется шелк, а наполнителем является хлопок или шелковая вата. Кусочки шелка, составляющие отдельные части общей композиции наполняются, вырезаются, склеиваются и расписываются в сложной технологической последовательности данных операций. В Китае его принято называть «мягким рельефом» (Жуань Ти Фу Тяо, ruǎn tǐ fú diā, 软体浮雕) и «объемной традиционной китайской живописью» (Чжун Го Ли Ти Го Хуа, zhōng guó lì tǐ guó huà, 中国立体国画). Произведения данного искусства используются как декоративная доминанта в украшении интерьера.

В китайских источниках можно найти два мнения относительно происхождения «ДУЙ ХУА» в городе Чанчжи. Первое изложено в монографии преемника мастерства «ДУЙ ХУА» – Ту Бичэна «Китайский Дуй Цзинь Чанчжи». В ней указано, что император Сюаньцзун из династии Тан, став правителем в 712 н.э., он «…посетил Лучжоу три раза (теперь город называется Чанчжи) … В то же время, он также принес в искусство мастерства шелк, парчу, одним из которых является "Дуй Цзюань" в Лучжоу, т.е. искусство Дуй Цзинь Чанчжи»[97]. Согласно второму источнику - «ДУЙ ХУА» - в Чанчжи было сформировано в период средней и поздней династии Мин. В исследовании Янь Дэмина говорится: «Эта книга устанавливает возраст Дуй Цзинь Чанчжи, который ранее назывался "Дуй Хуа" во время средней и поздней династии Мин»[98] (приблизительно 1430 г.).

Таким образом, точное время возникновения данного искусства окончательно не установлено, расхождение составляет в 700-1000 лет. Первый вывод основан на наличии произведений искусства, выполненных с использованием аналогичных техник с применением шелковых материалов в VII-VIII вв. Второй, на времени, когда в регионе наиболее активно

[97] Ту Бичэн. Китайский Дуй Цзинь Чанчжи. – Тайюань: Образовательное изд-во Шаньси, 2010. – С. 10.
[98] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное изд-во Шаньси, 2011. – С. 1.

выращивали хлопок, который был незаменимым наполнителем в процессе изготовления Дуй Хуа. Следует высказать сомнение в данной датировке, поскольку исследование указывает на то, что наполнителем, кроме хлопка, может выступать шелковая вата, которая является вторичным продуктом шелководства.

Об историческом происхождении «ДУЙ ХУА» провинции Шаньси соответствующая информация была собрана автором настоящего исследования во время визита к наследнику национального ремесла мастеру Ли Вэйдуну, который является директором Музея «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа». В Музее следующим образом повествуют о происхождении шелководства и искусства Дуй Хуа: «Цивилизация шелководства возникла в результате союза между племенами Янь-ди (Шэньнун) и Хуан-ди. Дочь клана Силин из племени Шэньнун, завела шелковичных червей в месте «Сюань Шуй», и стала называться богом шелковичных червей. «Шелк Лу» получил свое название потому, что производился в бассейне воды Лу (река Чжан). Это имя («Шелк Лу») дал император Ли Лунцзи (Сюань-цзун, император) из династии Тан в 723 году нашей эры. Искусство «ДУЙ ХУА» берет свое начало в древних ритуалах цветочных подношений, и жертвоприношений из нефрита и шелка»[99] (Рисунок 3 Приложение 4).

Обратим внимание на тот факт, что согласно семейным преданиям семьи Ли, техника китайской аппликации во времена династии Тан была уже развитой, а, следовательно, его зарождение не может связываться с указанными выше датами. Считаем возможным предположить, что незадокументированное существование техники и ремесла может насчитывать значительно больше веков, чем определено сейчас, поскольку зависело оно, в первую очередь от развития шелководства и шелкопрядства, т.е. основного материала.

[99] Из материалов, собранных автором при работе с историческими документами Музея Дуй Цзинь «Цзы Шэн Ли Цзи» в Чанчжи (Адрес: Юго-западный угол стадиона спортивного центра Чанчжи, город Чанчжи, провинция Шаньси, Китай).

Согласно историческим фактам в 636 г. одиннадцатый сын (Ли Юаньцзя) императора Ли Юань получил титул короля Хань. Под его юрисдикцию попадала Лучжоу, современное местоположение города Чанчжи. Данный правитель был хорошим каллиграфом и художником, что обусловило процветание ремесел под его покровительством. В семье Ли полагают, что именно его потомки во времена династий Сун и Юань стали торговцами и основали свой бизнес под названием «Цзы Шэн Ли Цзи», который в основном составлял торговлю шелком местного производства из Лучжоу. Во времена династии Юань в семье появились чиновник-купец Ли Чжичжун (Шаншу министр министерства церемонии династии Юань) и магнат Ли Чжи. Они перевозили изделий производств области Шандана в западный край и путешествовали между двором и богачами. Во время правления династии Мин двадцать первый сын Чжу Юаньчжаня, Чжу Мо, стал вассальным правителем (королем) Лучжоу, которого называли Шэнь-ван. С тех пор его семья жила в Лучжоу, а должность короля наследовалась потомками. Ко времени правления Чжэнтуна во времена династии Мин Ли Луан, потомок Ли Юаньцзя, стал влиятельным купцом в регионе Лучжоу. Его действия по избавлению народа от голода в трудное время неурожая и забота о простых людях в целом, стала известна императору Чжу Цичжэнь. Узнав об этих добрых делах, император одобрил его брак с дочерью потомственного Шэнь-ван. В честь этого был воздвигнут каменный памятник, который свидетельствует о его добродетели и провозглашает первым родоначальником торговой фирмы «Цзы Шэн Ли Цзи» (Рисунок 17-18 Приложение 2)[100].

Это является документально зафиксированной датой существования бренда «Цзы Шэн Ли Цзи» – 1438 г. Надпись гласит: «В Луаньской управе марка «Цзы Шэн Ли Цзи» «ДУЙ ХУА» специализируется на изготовлении декоративных ширм для торжеств и дней рождения, можно с фигурками,

[100] Исторические документы Музея Дуй Цзинь «Цзы Шэн Ли Цзи» в Чанчжи.

цветами или различными предметами. Адрес изготовлена в переулке Луфан на южной улице, Луаньской управа. С печатью, чтобы отметить работу на заказе ваших клиентов» (Рисунок 19 Приложение 2).

Одна из самых ранних сохранившихся работ в технике «ДУЙ ХУА» представляет собой набор из восьми экранов под названием «День рождения Го Цзы И» (Рисунок 4 Приложение 1), которая является произведением Ли Юань, внука Ли Луана из семьи Ли, и в настоящее время храниться в музее Жуйчэн в Шаньси. По оценке вице-президента музея Гугун господина Ян Баода, это произведение считается реликвией династии Мин. В работе показана сцена, когда Го Цзы И, известный военный и политический деятель династии Тан, устроил банкет на день рождения. Этот набор экранов имеет высоту 2,03 метра и ширину 4,24 метра. На расстоянии она выглядит как огромная, богато украшенная живописная картина в жанре гунби, но вблизи становится ясно, что она выполнена из различных цветных шелков, склеенных между собой путем резки, фальцовки и штабелирования. Шестьдесят три человека изображены точно и ярко, с небольшими выпуклостями на месте их носов, лиц, складок одежды и т.д., все прикреплено, как очень тонкие рельефы.

Другое произведение, также являющееся историческим артефактом и имеющее четыре экрана – «Счастье, преуспеяние, долголетие и радость». Этой работе свойственен разреженный ритм композиции, формирование флоры и фауны, эффект объёмного и мягкого рельефа, совершенная связь автора между объектом и внутренним смыслом – все это свидетельствует о большом художественном мастерстве (Рисунок 3 Приложение 1).

По этим произведениям видно, что уровень мастерства работ в технике «ДУЙ ХУА» периода Мин уже достиг своего пика, что фактически подтверждает мнение семьи Ли, что в период задокументированного признания бренда «Цзы Шэн Ли Цзи», подобная техника уже имела значительное развитие и многовековую историю. Следует также отметить, что производство таких великолепных произведений «ДУЙ ХУА» во

времена династии Мин требовало большой человеческой, финансовой и материальной поддержки, что фактически подтверждает высокое иерархическое происхождение основателей, поскольку среднестатистическая семья в городе Чанчжи не обладала условиями для овладения подобной техникой и обеспечением производства дорогими материалами.

Анализ произведений с точки зрения размера, содержания, уровня мастерства и аллегорического смысла, что говорит о уровне мастерства художников, а также с учетом дороговизны материалов, такое роскошное произведение искусства не могло быть обычным предметом, а их огромные размеры предполагают, что их вряд ли мог приобрести рядовой чиновник, не говоря о более низком сословии.

Расцвет искусства приходится на конец правления династии Цин в начале истории Китайской Республики. Именно в это время формируются наиболее заметные признаки искусства Дуй Хуа.

Во-первых, это собственно «объемность» произведения. Работы – это не коллаж из двухмерных плоскостей, в которых отсутствует выраженное ощущение объема, а рельефное изображение. Художественный эффект визуально формируется на соединении пространства плоского композиционного фона и пространства пластических элементов декора. Художник выражает замысел основного объекта с помощью различной толщины хлопкового наполнителя и методом частичной росписи. Мягкая природа хлопка (данный период уже используется только он) делает работу объемной и мягко завершает края рельефа.

Во-вторых, визуальной эстетической доминантой является сам внешний, лицевой материал, используемый в искусстве – это шелк. Общеизвестно, что региональные традиционные виды изделий декоративно-прикладного искусства изготавливаются из местных материалов. Во времена династии Мин район Чанчжи стал одним из мест размещения северных шелковых баз и утверждении именного вида шелка –

шелк Лу. Традиционное шелкоткачество в этом регионе представляет собой продукт смешения придворной аристократической и народной культур и является уникальным по своим узорам и колористики. Благодаря изысканному цветовому, тональному, фактурному и фигуративному сочетанию материалов и техники изготовления, поверхность изделий «ДУЙ ХУА» приобретает великолепный элегантный красочный визуальный эффект.

Таким образом, изучение художественного содержания процесса изготовления художественных композиций и специфики работы с материалами позволяет оценить Шаньсийский Дуй Цзинь, во-первых, в историческом контексте, как феномен тесно связанный с искусством аппликации, процветавшей в эпоху династии Тан, а во-вторых, как художественное изделие, разработанное потомками королевской семьи Ли, привнесшими в искусство чувство королевского достоинства, в котором отражен местный колорит материальной и культурной жизни Лучжоу.

После династии Цин эти изделия приобрели уникальный художественный характер, который отличается великолепием, благородством и элегантностью, пышностью, мягкостью и изысканной фактурностью рельефного объема формы. Общее художественное содержание рельефно-аппликативной композиции отвечает вертикально-ориентированному построению фрагментов (экранов) [101] , ритмически упорядоченных по горизонтали. Основной фон фрагментов чаще всего черный. Он плотно заполнен цветочными мотивами с золотым текстом на черном фоне и по краям.

Обратим внимание на тот факт, что эстетические и культурные элементы произведений «ДУЙ ХУА» полностью соотносятся с устоявшимися региональными культурными компонентами. Это проявляется в единстве культурных ценностей, отраженных в

[101] В классическом искусстве – полиптих – модульная картина, более чем из 3 частей (панелей, экранов, модулей).

композиционном построении, колористике и мифологемах культурных объектов.

Если сравнивать с уже упомянутыми произведениями искусства пещеры Юньган и храме Цзиньцы, то можно отметить единство в колористическом отражении мифологем, а также довольно точную схожесть в отображении персонажей с их атрибутикой и характерными позами.

Анализируя экспонаты выставки в Историческом музее «Древнее искусство провинции Шаньси»[102] (выставка представляла археологические находки из собрания музея провинции Шаньси в историческом диапазоне с XI-VIII до н.э. и до конца XIX в.), обнаруживаем единство сюжетного (мифопоэтического) наполнения и композиционных решений представленных артефактов с изучаемым искусством. Например, в изразцах «Лу, крадущий апельсины» и «Тянь Цзы, кормящий родителей» (Рисунок 27 Приложение 2), в фигурках с изображением даосских бессмертных с их «волшебными предметами» (Рисунок 27 Приложение 2) и буддийских изображениях Гуаньинь – богиня милосердия в китайском буддизме (Рисунок 28 Приложение 2). Выделим портретное сходство и отображение характера персонажа Гуан Юй – «полководца с красным лицом»[103] в фигурках, представленных на выставке (Рисунок 29 Приложение 2) и в его изображении в произведении «ДУЙ ХУА» «Чтение посреди ночи» (Рисунок 21 Приложение 1).

Отметим, что, обращаясь к наследию и традициям культуры Китая в целом, можно обнаружить сходства и расхождения с эстетической реализацией произведений «ДУЙ ХУА» и творчеством мастеров императорских мастерских. Выставка «Пять символов счастья.

---

[102] Древнее искусство провинции Шаньси: выставка в Историческом музее, 23.11.2016-27.02.2017: каталог выставки. - Москва: Исторический музей, 2016. - 208 с.

[103] Гуань Юй – военачальник царства Шу эпохи Троецарствия и один из главных героев средневекового романа «Троецарствие». Он является также символом благородства и возведен в божества.

Благопожелания в китайском искусстве XVII-XX веков из собрания Государственного Эрмитажа» [104] представляет символику традиционной культуры Китая, отраженной в различных предметах, в том числе на новогодних картинах (няньхуа) и других произведениях декоративно-прикладного искусства. Обратим внимание на изображение даосского мудреца «Ли Тегуай на облаке» (Рисунок 32 Приложение 2). Это произведение декоративно-прикладного искусства конца XIX века создано в технике аппликации: щелк, картон, вышивка, рельеф. Представленное произведение не определено по месту происхождения, но техникой исполнения напоминает произведения Дуй Хуа, до того, как оно вписывается в основной формат картины. Так же понятно, что изображение лица – это прорисовка красками или тушью на ткани, как и в технике Дуй Хуа.

Отметим композиционные сходства и различия в реализации пятистворчатой ширмы с изображением вышитого пейзажа «сто оленей» (Рисунок 33 Приложение 2). Данное произведение датируется 1736-1795 гг. и относится к произведениям Императорских мастерских. Оно представляет собой пять створок (дерево, резьба; гладкий черный лак, роспись цветным золотым лаком). Вставки созданы из шелка, шелковых и золотых нитей, а также дополнены росписью. В отличии от уже проанализированных произведений Дуй Хуа, где в большинстве случаев четное количество экранов, в данном - пять экранов изображения, однако сам рисунок располагается на четырех. Данное произведение, как и произведения Дуй Хуа, предназначено для доминирования в интерьере: предназначалась для одного из тронных залов дворца и должна была стоять за троном, за спиной императора.

---

[104] Выставка «Пять символов счастья. Благопожелания в китайском искусстве XVII-XX веков из собрания Государственного Эрмитажа», Центр «Эрмитаж-Казань». – URL: https://art16.ru/reportage/2021/06/25/pyat-simvolov-schastya-blagopozhelaniya-v-kitayskom-iskusstve-xvii-xx-vekov-iz?ysclid=m20j1vk7yu534440847 (дата обращения: 15.05.2023).

Возвращаясь к традициям провинции Шаньси обратим внимание на принадлежащее ей старинное декоративно-прикладное искусство - рисунки на прилегающих к кану стенах уезда Юаньпин. Как отмечается в исследовании, посвященного этому искусству: «Рисунки, украшающие стены вокруг кана, объединяют в себе стенную роспись, новогодние лубочные картинки и декоративную цветную роспись, это вид народного искусства провинции Шаньси с отличительными региональными особенностями. Тематика сюжетов обширная и всеобъемлющая, включает различных персонажей, пейзажи, изображения цветов и птиц, также есть комиксы и другие формы выражения»[105]. Данное искусство имеет 1200-летнюю историю и включено в Список нематериального культурного наследия провинции Шаньси[106]. Данные рисунки, выполняя прикладную функцию как украшение интерьера, обладает эстетическими, познавательными и воспитательными свойствами. Если внимательно посмотреть на представленные материалы (Рисунок 11 Приложение 4), то можно найти значительные сходства в композиционном и цветовом решениях данных рисунков и произведений искусства Дуй Хуа, как и в сюжетных и символических изображениях. Отметим, что в данном случае рисунки на стенах могли себе позволить обеспеченные семьи, но произведения искусства «ДУЙ ХУА» носит более высокий иерархический ранг в связи с дороговизной материалов и сложностью техники исполнения.

Полностью сформировавшись к концу XIX века, искусство «ДУЙ ХУА» в своей истории развития полностью отразила социокультурную динамику XX в.

В 1914 г. под руководство мастера Ли Чжицина с помощью его сыновей Ли Мо, Ли Кай и внука Ли Шичжуна изготовлены четыре экрана «Весна, лето, осень и зима». Работа заняла три месяца. Произведение

---

[105] Уникальное старинное искусство // Газета «Китай: экономика и сотрудничество». – URL: https://vk.com/wall-131438624_2714 (дата обращения: 15.05.2024).
[106] Там же.

получило серебряную медаль на Панамо-Тихоокеанской международной выставке в 1915 г. В период Китайской Республики (1912 - 1949 гг.) было много заказов военачальников, чиновников и иностранных захватчиков на изделия, выполненные в технике Дуй Хуа. Ли Шиюнь (внук Ли Луаня в 16-м поколении) был приглашен Янь Сишанем в деревню Хэбянь уезда Вутай в 1930 г., чтобы сделать «Иероглифическое Долговечность» (寿) (Рисунок 5 Приложение 1) к 70-летию своего отца Янь Шутана[107]. Так же в этот период он сделал портрет-бюст для Янь Сишаня[108]. Господин Ли Шиюнь изготовил много портретов республиканских деятелей в технике Дуй Хуа, таких как Фэн Юйсян и Ли Цзунжэнь. Существует множество эскизов этих работ, хранящихся сейчас в Музее «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа».

18 декабря 1953 г. семья Ли откликнулась на призыв правительства и приняло участие в государственно-частном партнерстве. В указанной форме искусство «ДУЙ ХУА» экспортировалось и зарабатывало иностранную валюту, а также было представлено международным друзьям в качестве национального подарка. В 1958 г. наследники «Цзы Шэн Ли Цзи» изготовили произведение «Мир и дружба» (Рисунок 6 Приложение 1), сюжетом которой стала фотография встречи Мао Цзэдуна с Хрущевым.

В 1964 г. Ян Бо-Чжу и Чжу Тун, эксперты из Управления ремесел провинции Шаньси, изменили название «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа» на «Чанчжи Дуй Цзинь» или сокращенно «Дуй Цзинь».

С конца октября 1966 г. на развитие искусства «ДУЙ ХУА» оказывала влияние Культурная революция: государственно-частное предприятие часто прекращало работу из-за политической борьбы того времени. Весной 1967 г. основные наследники искусства «ДУЙ ХУА» все еще пытались найти способ выжить в трещинах ради средств к существованию рабочих фабрики. Они надеялись справиться с политической обстановкой, создавая портреты великих людей того времени. Однако им это не удалось, после 1968 г. многие

[107] Произведение находится в музее «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа».
[108] Произведение находится в музее «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа».

рисунки и образцы были уничтожены, а художники семьи Ли подверглись гонениям. В начале 1969 г. производство совсем прекратилось, искусство пришло в упадок, профессионалы искали иные средства заработка, оставив свое ремесло. Такая ситуация сохранялась до 1973 г., когда стали появляться признаки перемен. В 1973 г. Государственный совет выпустил важный документ «По вопросу развития декоративно-прикладного искусства», согласно которому «ДУЙ ХУА» в городе Чанчжи снова возобновляла работу[109].

До этого времени спасти технику и сохранить традиции помогло изготовление изделий мастерами в качестве хобби. Окончательно техника не была утрачена и, пережив определенный период, смогла возродиться. Немало усилий к этому приложил Ли Вэйдун, современный глава искусства «ДУЙ ХУА» «Цзы Шэн Ли Цзи», чьими усилиями 28.09. 2016 г. открыт Музей «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа».

Таким образом, декоративно-прикладное искусство «ДУЙ ХУА» сформировалось и достигло своего пика под влиянием благоприятных социокультурных предпосылок в провинции Шаньси, отразив в себе мировоззренческие и культурные устои и традиции как данного региона, так и всего китайского общества. Изменчивость социокультурного вектора развития декоративно-прикладных искусств в XX веке, поставило под вопрос существование данного ремесла, однако, поскольку его основанием является по сути народное искусство, оно сумело восстановиться, продолжая исполнять функцию сохранения культурного наследия и культурно-исторической памяти.

Выводы по главе 1

В ходе исследования автором установлены региональные факторы,

[109] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С. 74.

оказавшие определенное воздействие на становление шелкового искусства, которое в исторической перспективе стало одним из основных составляющих имиджа Китая в мире. Провинция Шаньси обладала достаточными природно-географическими, экономическими и социокультурными источниками как для развития шелководства и шелкоткачества, так и для декоративно-прикладных искусств. Многочисленные археологические, материальные и письменные источники указывают на то, что регион провинции Шаньси был истоком зарождения шелководства, а в последствии, сохраняя традиции, славился наиболее ценным в Китае «шелком Лу», который в своей художественной форме синтезировал общенациональные и региональные традиции.

Высокий статус китайского шелка как отдельного социокультурного элемента, позволяющий обобщать ремесла, связанные с шелком, под единым названием «шелковая культура», и его вовлеченность в региональную социальную коммуникацию, указывают не только на включенность региона Шаньси в общенациональное культурное и экономическое пространство Китая, но и на важную роль региона для их развития. Это стало решающим фактором для возникновения декоративно-прикладного искусства Дуй Хуа, которое использует для производства дорогой и труднообрабатываемый шелк в качестве основного материала произведений.

Опираясь на социокультурную динамику провинции Шаньси и создаваемые благоприятные условия существования, данное искусство вобрало мировоззренческие и культурные устои и традиции как данного региона, так и всего китайского общества, отразив их в художественных образах произведений с уникальными композиционными решениями, учитывающими эстетическую красоту шелка, сочетая ее с рельефом, текстурой и фактурой.

ГЛАВА 2. ИСКУССТВО ДУЙ ХУА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ, КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ

2.1. Художественно-технологическая специфика Дуй Хуа

Существующая техника Дуй Хуа, которая определяет уникальность данного декоративно-прикладного искусства, зародилась и существует в городе Чанчжи провинции Шаньси. Современные мастера, бережно поддерживая традиции направления искусства шелка «Цзы Шэн Ли Цзи» с его многовековой историей, и они используют классические приемы, допуская в свою работу некоторые инновации. При этом все современные возможности сначала оцениваются с точки зрения сохранения высокого художественного уровня реализации идеи и только потом, если данное изменение не влияет на качество, вводят изменения в творческо-технологический процесс.

Изучение технического процесса изготовления включало интервью автора с художниками Дуй Хуа, в ходе которого они рассказали о том, что цикл производства не является фиксированным, поскольку каждое произведение различается по размеру, количеству участвующих в его создании мастеров и степени сложности воспроизведения задуманного. Это приводит к тому, что цикл производства некоторых изображений может исчисляться годами.

Основными инструментами для изготовления Дуй Хуа, которые, судя по экспонируемым в музее «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа» предметам, используются уже многие века, являются следующие (Рисунок 1 Приложение 3):

1. Линзенштихель. Он делится на широкий и узкий. Широкий грабштихель – 1 см, узкий грабштихель – 0,5 см. Толщина грабштихель составляет 0,1 см, а длина – около 15 см. Лезвие грабштихеля имеет приподнятый изгиб. Основное применение – вырезание по картону.

2. Восковая дощечка. Длина этого инструмента составляет около 20 см, ширина – 12 см, толщина – около 2 см. Ее основание изготовлено из дерева с приподнятыми краями. Основными компонентами восковой дощечки являются древесный уголь и пчелиный воск. Чтобы сделать восковую дощечку, древесный уголь необходимо измельчить, отфильтровать, а затем добавить нужное количество пчелиного воска. Полученной смесью заполняют основание (деревянный лоток) и используют ее только после полного застывания.

3. Бамбуковая полоска (палочка). Изготовленная из бамбука, она имеет ширину около 1 см, длину 20 см и толщину 0,3 см, ее концы отполированы до формы тонкого лезвия. Применение разнообразно – нанесение клейстера, обертывание шелка, корректировка формы.

4. Общие инструменты: ножницы, линейки, карандаши.

В результате изучения материалов Музея и непосредственного наблюдения, представляем полную последовательность процесса создания Дуй Хуа, неизменную в течение многих веков (Рисунки 2-10 Приложение 3)[110]:

1. Создание дизайн-чертежа (Рисунок 2 Приложение 3). Обычно реализовано в виде контурного рисунка, который, однако, отличается от обычного контурного рисунка большей подробностью позволяющей оценить пространственные отношения между передней и задней частью каждой детали в окончательном произведении. Дизайн напрямую влияет на качество и эстетику последующих картин Дуй Хуа, поэтому требует определенного мастерства и отличных навыков рисования.

2. Воспроизведение чертежей (Рисунок 3 Приложение 3). Повторно копируются ранее разработанные художественные работы на более твердый картон, в результате получается чистая, четкая линия на жестком картоне, которая позволяет позже вырезать точную фигуру.

---

[110] Изображения процесса выбраны из: Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С. 50-51.

3. Обрезка фигур. Вырезаются фигуры, которые были ранее скопированы и сгруппированы по категориям, края вырезанной фигуры должны быть гладкими.

4. Создание расширенного края (Рисунок 4 Приложение 3). Обрезанный картон сортируется в соответствии с перекрывающимися взаимосвязями и пространственными соотношениями, созданными оригинальными художественными работами. Замятая бумага снизу должна быть прикреплена к крафтбумаге с обратной стороны и отступать примерно на 2 мм вдоль края. Эта расширенная часть называется «фы Бянь».

5. Изготовление бумажных шпагатов и приклеивание их к фигурам (Рисунок 5 Приложение 3). Скручивается тонкая бумага в бумажный шпагат (жгут) диаметром от 0,2 до 0,4 см. Затем приклеивается клейстером к краю передней части картона, которую нужно утолщать.

6. Добавление хлопка (или шёлковой ваты) (Рисунок 6 Приложение 3). Помещается хлопок (или шёлковая вата) соответствующей толщины на картон, очищаются края ножницами или специальным деревянным ножом.

7. Покрытие шелком (Рисунок 7 Приложение 3). В соответствии с требованиями к цвету и текстуре оригинала, для покрытия выбирается необходимый шелк. Иногда при затруднении с цветом, используется неокрашенная ткань (белая), которая впоследствии подкрашивается. В процессе обертывания шелка, если возникает необходимость создать морщину (складку) из ткани, поверхность ткани плотно зажимается или произвольно укладывается (в зависимости от задуманного произведения).

8. Окраска рисунка (Рисунок 8 Приложение 3). В соответствии с потребностями рисунка художник использует акриловую краску или специальную китайскую краску для окрашивания, изменяя и корректируя рисунок.

9. Размещение каждого объекта, соединение (Рисунок 9 Приложение 3). Согласно первоначальному проекту, каждый кусочек созданного произведения склеивается по мере необходимости. Затем дополняется

деталями для украшения, как правило золотыми и серебряными нитями, драгоценными камнями и т. п.

10. Оформление картины (Рисунок 10 Приложение 3). Наконец, все объекты собираются, коллажируются и обрамляются в стеклянную раму.

Вполне естественно, что происходит эволюционное развитие материалов и инструментов. Например, появились более усовершенствованные линзенштихели и ножницы, а мастер Ли Вэйдун в качестве дополнительного инструмента применяет шприц, добавляя им клейстер при производстве (склеивании) мелких деталей произведения, что обеспечивает более тонкое и деликатное изготовление произведений Дуй Хуа.

В искусстве «ДУЙ ХУА» высокое качество используемых для производства материалов имеет огромное значение и является основополагающим элементом техники.

Согласно материалам, хранящимся в Музее «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа», основными материалами, используемыми для изготовления Дуй Хуа, являются: шелк (в древности в основном шелк Лу); конопля (в древности в основном конопля Лу); рисовая бумага; шелковая вата; хлопок; картон; золотая и серебряная фольга; чернила; золотые и серебряные нити; клейстер; пигменты (минеральные, растительные и искусственные); ракушки, различные бусины из драгоценных камней и прочие украшающие элементы.

Главной особенностью, что уже указано выше, данного искусства является рельефность изображения. Однако существует и другая, не менее важная художественная особенность технологии Дуй Хуа. Это выбор натуральных и достаточно дорогих материалов для воплощения произведения, поскольку оно относится к декоративно-прикладным искусствам, которые в своем большинстве основываются на использовании доступных и недорогих материалов с учетом утилитарных функций изделия. Обратим внимание на тот факт, что сохранившиеся произведения в

большинстве случаев представлены в больших размерах (например, размер «День рождения Го Цзы И» составляет 203 см × 424 см, см. Рисунок 4 Приложение1), что говорит о использовании не остатков материала от какого-либо иного производства, а целенаправленном использовании огромного полотна, что увеличивает стоимость изделия.

В данном случае, с одной стороны, выбор шелка действительно основан на распространении данного материала в конкретном регионе провинции Шаньси, с другой – картины в технике «ДУЙ ХУА» всегда выполняли не только утилитарную функцию украшения домашнего интерьера, а носили воспитательный и просветительский характер (тем самым выполняя соответствующие функции), отражая определенные мировоззренческие постулаты через глубокую и специфическую символику, присущую китайскому изобразительному искусству, сочетая это с гедонистической и эстетической функциями. Высокие эстетические требования к произведениям «ДУЙ ХУА» ставят соответствующие задачи перед мастерами, чей творческий поиск определяется не только адекватным выбором средств, решением композиционных задач через фактурное и колористическое отображение. Авторский замысел в данном случае реализуется через создание художественного образа произведения, включающего пространственное отображение сюжета со стилизацией в зависимости от исторического периода, с учетом философских и мировоззренческих основ и их отображения в соответствующей символике, а также с учетом свойственных для данной технологии ограничений и возможностей в изобразительных средствах. Творческий замысел, предполагающий создание композиции из нескольких предметов в технике «ДУЙ ХУА» (как картин, так и вставок на предметах интерьера) требует от мастера создание целостного художественного образа, который образуется в сочетании нескольких элементов, дополняющих друг друга, но сохраняющих эстетическую ценность по одиночке.

Анализ работ, сохранившихся от времен династий Мин и Цин[111], указывает на то, что все традиционные изделия «ДУЙ ХУА» были выполнены с применением настоящего шелка. При этом художники использовали различные виды шелка (белый неокрашенный, цветной и т.д.), чтобы создать работу в соответствии с собственным представлением и воображением. Чаще всего, работы в технике «ДУЙ ХУА» подкрашивались в процессе производства, чтобы обеспечить большую вариативность цветов. Однако, в настоящее время технология производства химической парчи настолько развита, что ткань достигает более высоких результатов по устойчивости и окраске, чем шелковая ткань, при цене всего около 40% от стоимости шелковой ткани[112]. Поэтому использование парчи из химических волокон позволяет эффективно снизить себестоимость продукции, сохраняя при этом высокую художественную ценность работы и производимое впечатление.

В традиционных изделиях «ДУЙ ХУА» при изготовлении «жаккардового» шелка [113] использовались аутентичные золотые и серебряные нити. В современных произведениях достаточно часто для изготовления блестящих филигранных нитей, вместо настоящих золотых и серебряных нитей, используют медные и алюминиевые. Кроме изучения и исследования шелкового материала, художники также используют шелковое волокно, мех животных или перья павлинов (Рисунок 7 Приложение 1).

Сохранившиеся произведения конца династии Мин и начала династии Цин свидетельствуют о том, что наполнителем под шелком был исключительно хлопок с добавлением бумажного шпагата. Однако выполнение мелких деталей было затруднительным, поскольку на их

---

[111] Начиная с 1963 по 1912 гг.

[112] Цзэн Шэншу. Исследование Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Пекинский Технологический Институт Моды. 2010. – С.15.

[113] Узорчатые шелковые ткани в Китае были распространены задолго до появления названия «жаккардовый шелк» от имени французского изобретателя специального ткацкого станка во времена Наполеона.

внешний вид влияли выступающие неровности наполнителя. Примерно в 2000 г. мастер Ту Бичэн предположил, что использование современного губчатого материала (поролон) позволит лучше предать необходимую трехмерную форму без дефектов и сохранить ее[114], дополняя это частичной корректировкой более длинными волокнами Синьцзянского длинноволокнистого хлопка. И он попробовал это в своих работах. Данная технология до сих пор вызывает дискуссии, поскольку серьезно меняет технику и процесс производства. В процессе изготовления поролон хорошо проявляет свои свойства: пористость и мягкость искусственной губки позволяют приспосабливаться к объектам различных форм и поверхностей. Если желаемая форма и площадь велики, данную губку можно легко и быстро обрезать, чтобы получить желаемую форму (Рисунок 11 Приложение 3). Неудивительно, что это делает процесс наполнения гораздо менее сложным. Однако, серьезным недостатком является присущий этому материалу срок эксплуатации - поролон сохраняет свои качества от 5 до 10 лет.

Это означает, что работы, выполненные таким способом, достаточно недолговечны, а потеря эластичности наполнителя приведет к катакластическим проблемам (дробление, измельчение, растрескивание от любого механического воздействия), и утрате произведения как такового.

Данные обстоятельства не остановили внедрение достижений научно-технического прогресса в производство Дуй Хуа.

Мастер Янь Дэмин предложил использовать некоторые пластиковые материалы и механизированные резные модели для изготовления более-менее стандартных листьев или лепестков[115].

В выборе пигментов мастера не ограничивались традиционными минеральными китайскими красками. В 1970-х и 1980-х гг. в качестве

---

[114] Чжан Вэй. Пристальный взгляд на прекрасный Шанданский Дуй Цзинь // Современная экономика промышленности и информатизация. – 2013. – №7. – С. 33-35.
[115] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С. 126-127.

одного из вариантов была выбрана гуашь. Для своих работ в начале XXI в. Ту Бичэн начал экспериментировать с акриловыми красками, чтобы закрасить необходимые компоненты. Он считал, что акриловые краски могут сделать работы ярче и красочнее. Воздействие более ярких цветов, похоже, было его предпочтительным методом выражения. В последние годы Ли Вэйдун и его команда не только унаследовали традиционные китайские пигменты для живописи, но и экспериментируют с новыми текстильными пигментами, которые помогают получить более разнообразную цветовую гамму.

Ту Бичэн, Янь Сянхуэй и Янь Сянцзюнь за годы работы накопили богатый опыт в изготовлении «ДУЙ ХУА» и разработали свои собственные уникальные этапы производства, даже подали заявку на патент метода производства в Китае. Изначально, изображая лица персонажей, в белый атлас заворачивали хлопок, а затем с помощью-пигменты прорисовывали черты лица. В то время мастера должны были обладать высокой квалификацией в живописи, чтобы передать черты и выражения лица. Ту Бичэн при формировании лица персонажа заполняет его ватой, сшивает иголкой и ниткой уголки глаз, уголки рта и боковые стороны носа, чтобы пять черт лица имели волнистую форму, а затем раскрашивает их, чтобы усилить трехмерный эффект лица. Те же приемы господин Ту Бичэн применил и к формированию лиц животных.

Два брата, Янь Сянхуэй и Янь Сянцзюнь, используют распыление для ускорения процесса окрашивания волокна и максимально механизируют остальные процессы, чтобы наладить постоянное массовое производство.

Таким образом, технология искусства «ДУЙ ХУА» основана на изучении состава, структуры, природы и рациональности материалов при их использовании, включающих оптимизацию процесса. Художественно-технический процесс изготовления произведения «ДУЙ ХУА» не изменился с течением времени, требуя от автора высокого уровня мастерства и соответствующего уровня образованности.

2.2. Мифологемы и воззрения в искусстве Дуй Хуа

Вполне естественным будет говорить, что искусство Дуй Хуа, как феномен китайской культуры, отражает восприятие картины мира со спецификой и мифологемами, свойственными Китаю.

Обращаясь к мифологии Древнего Китая, обратим внимание на то, что китайские и российские ученые сходятся во мнении[116], что фрагментарность сохранившейся мифологии Китая объясняется обращением к ней ведущих философских учений для обоснования собственных концепций видения мира. Конфуцианство, обращаясь к мифам как к источнику исторических знаний, в период становления подвергала их историзации, упрощению и изъятию сверхъестественных проявлений в событиях[117]. Даосизм, внедряя образы мифических героев в свои учения, на их примерах утверждал правильность собственных идей. Это приводит к еще одной согласованной позиции ученых о мифологических истоках философских течений Китая.

Древнекитайской мифологии свойственны три формы (фетишизм, тотемизм и анимизм), для которых характерна «взаимопроницаемость живой и неживой природы»[118]. Специфические символы и образы китайской мифологии были сформированы в древнейших верованиях, а с течением времени интегрировали в единую образную систему. Исследователями отмечается, что «Древние мифологические представления оказали решающее воздействие не только на ход сложения национальных идеологических систем, литературы и изобразительного искусства. Ряд …

---

[116] Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. – № 11 (4). – С. 138-148; Юань Кэ. Мифы древнего Китая. – М.: Наука, 1987. – 527 с.

[117] Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. – № 11 (4). – С. 140.

[118] Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. – Москва: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1984. – С. 26-27.

мифологем продолжили своё существование в реликтовой, рудиментарной или дериватной форме в местных календарных обычаях и обрядности»[119].

Основными творческими периодами, в которые Китай развивался самостоятельно, были периоды господства в общественной мысли конфуцианства, даосизма и философов школы Мо. Особенно в этой связи выделяется период с 770 г. до н.э. до 221 г. до н.э., когда происходило свободное соперничество учёных и развитие талантов, чему способствовал активный «академический климат».

Конфуцианство имеет долгую историю в развитии китайской культуры, оказывает глубокое влияние на общую этику китайского народа, на ценность китайской культуры и концепцию приоритета ценностей. Конфуцианство сосредоточено на гармонизации отношений человека с миром с центральной идеей гуманности и справедливости. Существуют определенные нормы, соответствующие данной философии, которые устанавливают ценностными ориентирами стремление к знаниям, способность учиться на сильных сторонах других, необходимость для правителей быть доброжелательными и любить народ, необходимость быть преданными начальству и почтительность со стороны детей по отношению к родителям и родственникам. Эти установки впитались в коллективное подсознание китайской нации. Конфуцианские ценности используются в качестве критерия приоритетов на большей части Китая, они совпадают с основными ценностями традиционной китайской культуры. При этом в отношении мифологии, конфуцианство фактически «упразднило» магию тотемной религии, поскольку ориентировалась на этику и гармонизацию социальной жизни.

Одной из влиятельных философских идей Китая является даосская мысль. Даосизм выступает за гармонию между человеком и природой, полагая, что если мы будем следовать природе, то сможем устранить

---

[119] Кравцова М.Е. История культуры Китая. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999. – С.187.

катастрофы и предотвратить бедствия. Согласно этому учению, большинство человеческих проблем возникают по причине большого количества вмешательства в естественные процессы. Решением этих проблем может стать их разрешение естественным путем. Это путь даосизма, который стремится к упрощению в общественной жизни, гармонизации с природой и отсечения «искусственных эффектов» с возвращением в изначальное царство простоты, неведения и беззаботности. Именно даосизм нашел место одухотворению живой и не живой природы, волшебным существам и выстроил в китайской мифологии целый пантеон божественных существ и бессмертных.

Идеи «школы Мо» в основном встречаются в десяти трудах [120]. Основными идеологическими положениями «школы Мо» являются: равная любовь между людьми (без иерархии), отсутствие агрессии, уважение к бережливости и порицание расточительности, внимание к наследию культурного богатства предшественников, овладение законами природы и так далее[121]. Отмечая в них личностные проекции основателя, о философе Мо говорят: «Поскольку из-за низкого происхождения и плохих условий жизни Мо-цзы не смог принять экстравагантную систему ритуалов конфуцианства, он основал школу Мо»[122]. Для моистов мифология была близка по духу, поскольку в основу их философии был заложен основной пункт, связывающих ее с мифогемами Поднебесной: небо, как образец для подражания и воплощения этических принципов.

В период с третьего по семнадцатый век нашей эры буддизм постепенно внедрялся в Китае. Буддийское равенство всех существ и существование кармы – самые распространенные идеологические темы в

---

[120] Десять произведений:《兼爱》,《非攻》,《尚贤》,《尚同》,《节用》,《节葬》,《非乐》,《非命》,《天志》,《明鬼》.

[121] Сюэ Байчэн. Анализ происхождения и исторического влияния «школы Мо» мысли. – Цзилиньский университет, 2006. – С. 27-40.

[122] Ли Луфэнь. Реалистическое значение конфуцианства, школы Мо и даосизма в доциньской эпоху // Современная литература. – 2021. – № 17. – С. 44-45.

Китае. В свою очередь, учение Будды, давая описание мира после смерти, известного как мир блаженства (как эдем или рай), определяет, что жизнь человека – есть страдание, которые возникают из-за желаний. Идеология буддизма, по сути, «западного» религиозно-философского течения, полностью совпадая в некоторых вопросах с предшествующими философско-религиозными течениями, не уничтожила китайскую мифологию, а дополнило ее новыми символами и образами.

Только в конце правления династии Мин в Китай был привнесен западный католицизм, христианство, представив понятие и идею единого Бога для китайцев.

«Все означенные религиозно-этические системы естественным образом взаимодействовали. На древние воззрения наслаивались идеи даосизма, буддизма, конфуцианства <…> Для мировосприятия китайцев вообще всегда была чужда религиозная нетерпимость … Они, скорее, были готовы включить их в свой и без того крайне многочисленный пантеон, лишь бы не нарушать общественного равновесия»[123]. В конечном итоге возник сплав особой китайской мифологии, которая находит свое отражение как в религиозных воззрениях, так и в вещественном отражении в храмах и картинах, где могут соседствовать изображения Конфуция, Гуань Юйя (бога войны) и Будды, а изображение китайской богини Гуаньинь, сидящей на лотосе (трансформация ипостаси бодхисатвы Авалокитешвары – см. Рисунок 23 Приложения1), удивительно схожа на бессмертную Хэ Сянь-Гу из пантеона даосизма.

Исследователи традиционных китайских философских течений выделяют их следующую специфическую характеристику: «Идея выражается не столько в понятийной, сколько в художественно-образной форме, и образ выступает как главный способ постижения истины бытия»[124].

---

[123] Ежов В.В. Мифы древнего Китая. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2004. – С. 10.
[124] Понизовкина И. Ф. Генезис философии и мифология // Социально-гуманитарные знания. – 2016. – № 8. – С.214.

Соответствующим образом это нашло свое отражение в искусстве Китая[125], где изображения в своем большинстве являются не отображением наблюдаемого природного мира, а мифологическими и символическими ребусами, основанными на многоступенчатом ассоциативном ряде: «Язык древнекитайского искусства очень символичен, так как он передает основные представления китайцев о модели мироздания, поэтому любой художественный объект воспринимается как свод сакральных знаний о Вселенной, о космосе и его структуре»[126].

В произведениях искусства «ДУЙ ХУА» эти специфические характеристики китайской культуры проявляются ярко и отчетливо, как в сюжетных картинах, так и в натюрмортах[127].

Для китайской культуры важное значение имеют этические качества персонажей, что определяет востребованность героев, божеств и бессмертных. Особенно ценилось самопожертвование, которое и определялось как высшая точка героизма. Так, миф о Паньгу, являющегося творцом мира, определяет его подвиг в передаче миру всего имеющегося: «Вдох превратился в ветер, голос стал громом, левый глаз – солнцем, правый – луной, туловище с руками и ногами – четырьмя сторонами света, кровь – реками, жилы – дорогами, волосы – травами»[128]. Обратим внимание, что в данном мифе происходит слияние природного и «человеческого», т.е. «оживотворение» [129], что в свою очередь требует гармонизации между человеком и природой.

---

[125] См., подробнее: Жердев Е.В. Религиозные и философско-эстетические идеалы в творчестве китайских художников // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 2-1. – С. 127-137.

[126] Содовникова О.Н. Искусство Китая. – Москва: Издательство АСТ, 2024. – С. 11.

[127] Отметим, что для китайского изобразительного искусства то, что в европейской культуре относят к натюрморту, так или иначе не является простым отображением предметов, а наделено символикой.

[128] Юань Кэ. Мифы древнего Китая. – М.: Наука, 1987. – С. 34.

[129] Соколов В.В. Мировоззренческие константы древнейших мифологий // Философия и общество. – 1998. – № 5. – С.55.

При этом, поскольку героика неотделима от общих ценностей человека, со времен древних цивилизаций, художественный образ мифологического героя строился на синтезе героики и лирики[130]. Именно так получают свое отображение мифические герои в искусстве Дуй Хуа. Достаточно взглянуть на произведения «Дунфан Шуо» (Рисунок 13. Приложение1), «Поклоняющиеся Изначальным Почитаемым на Небе» (Рисунок 2 Приложения1). В данном случае особенно очевидно это в квадриптихе «Героини войны» (Рисунок 12. Приложение 1), прославляющих воинов, чье окружение наполнено различными символами, характерных для китайского искусства (сосна, волны, ветер), но общий образ не дает забыть, что в центре сюжет – прекрасные юные женщины.

В искусстве «ДУЙ ХУА» к мифологии происходит обращение не только в изображении мифологических персонажей. Вполне характерно для китайского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, для подобного упоминания достаточно создать связь с персонажем посредством изображения какого-нибудь свойственного ему волшебного предмета. Обратим внимание на Шкатулку с девятью вставками (Рисунок 26 Приложение 2), которая была представлена на выставке «Древнее искусство провинции Шаньси» в Историческом музее в 2017 году[131], где в каждом углублении отображены символы, соответствующие волшебным предметам Восьми бессмертных (Ба Сянь) из даосского пантеона. Если внимательно рассмотреть произведение «ДУЙ ХУА» «Иероглифическое Долговечность (寿)» (Рисунок 40 Приложение 1), то внутри иероглифа также отображены данные предметы. Это символически связывает данное произведение не только с мифологией даосизма, но и указывает на устоявшиеся региональные традиции и мифологемы.

---

[130] См. подробнее: Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. – № 11 (4). – С. 138-148.

[131] Древнее искусство провинции Шаньси: выставка в Историческом музее, 23.11.2016-27.02.2017: каталог выставки. – Москва: Исторический музей, 2016. – 208 с.

Существуют определенные устойчивые сюжеты для изображений по китайской мифологии, которым следует и в искусстве Дуй Хуа. Примером тому является произведение «День рождения Го Цзы И» (Рисунок 4 Приложение 1), изготовление которого произошло во времена династии Мин. Согласно китайской мифологии Го Цзы-И, является богом счастья и, одновременно, прославленным сановником и полководцем. Наиболее частый сюжет – празднование его дня рождения в окружении семьи – отображен на картине Дуй Хуа, где на восьми экранах изображен огромный богатый двор, в центре восседает и принимает подношения именинник, а вокруг его семья и поданные.

Важными и часто воспроизводимыми являются мифы, которые легли в основу календарных праздников. Своеобразным прообразом праздника Святого Валентина, является Праздник Кануна седмицы (седьмой день седьмого лунного месяца) [132] , который прославляет любовь Чжи-нюй, искусной ткачихи и дочери небесного правителя, и обычного Пастуха (волопаса), которые так полюбили друг друга, что забыли о собственных обязанностях, что разгневало отца ткачихи и он разрешил им видеться только один раз в год. Картина «Волопас и Ткачиха» (Рисунок 22 Приложение 1) иллюстрирует воссоединение счастливой семьи на Млечном Пути в этот день года.

Анализируя искусство «ДУЙ ХУА» не следует забывать, что оно относится к декоративно-прикладному и имеет соответствующую утилитарную функцию, которую чаще проявлялась, как украшение жилых помещений. Обратим внимание на то, что символичность изобразительного искусства Китая имеет совершенно определенную цель – охранять благополучие человека и гармонизировать пространство в котором он находится[133]. На процесс формирования узоров и изображений в китайском

---

[132] Кравцова М. Е. История культуры Китая. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999. – С. 125-126.

[133] Песчанская, Е.В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. – Барнаул, 2013. – С. 12.

искусстве повлияла даосская идея «единства Неба и человека». Вера в то, что все вещи на небе и земле рождается вместе，и что человек по сути своей такой же, как и творения природы. Считается, что жизнь в человеке и природе может быть воспринята разумом: «мир природы используется для объяснения мира человека. Зачастую, китайцы, описывая природу, сравнивали себя с нею, стремились, войти в нее»[134]. Люди вкладывают свой дух и эмоции в природные объекты, чтобы достичь небесного «царства»: «Все вещи едины со мной» с достижением «естественной невинности» объектов[135].

Древние образы и символы основывались на трех принципах: омофоничность, схожесть иероглифов, биологические свойства животных и растений. В качестве примера часто приводят известный символ «рыба», для которого иероглиф схож с иероглифом «изобилие», оба читаются как «юй». Зооморфные мотивы так же связаны с тотемами, переросшими в почитание священных животных. Наиболее известные – Четыре Небесных Создания – Дракон, Феникс, Единорог и Черепаха[136].

Отмечая в этой связи китайскую образность мышления, исследователи указывают на факты из мира литературы: «… в китайской литературе любят использовать природные явления, животных, растения, «видимые глазу» предметы в качестве метафоры. Статистические данные показывают, что подобные средства используются в 88,5% китайских произведений, а в западных – в 65%»[137].

Аналогичным образом при художественном создании цветочных элементов люди наделяют цветы мыслями, эмоциями, и духовным

---

[134] Цзяо Я. Идея единства с природой в китайской фортепианной музыке // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. – Челябинск, 2021. – С. 68.

[135] Чжуан Чжоу. Дао дэ цзин. – Период Сражающихся царств. – URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/568340435 (дата обращения: 15.12.2023).

[136] Махортова О. В., Мордовина Л. В. Особенности символики и знаковости Китая // Аналитика культурологии. – 2011. – № 19. – С.138.

[137] Жуйшуан Чжу. Особенности китайской картины мира // Вопросы психолингвистики. – 2015. – № 23. – С.235.

подтекстом, который несет определенное символическое значение. В частности, цветы сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы известны в Китае как «Четыре джентльмена». Исходя из особенностей их роста, китайцы постепенно персонифицировали их как символы духа китайской культуры. Цветок сливы бросает вызов снегу, льду и холоду, олицетворяя дух китайского народа в его стремлении к непреклонности и отсутствию разного рода лишений и опасностей. Орхидея, хотя и растет в малонаселенной долине, красиво цветет и испускает свой свежий аромат, поэтому она стала символом прекрасного в мире. Цветы растут в долине и никогда не выставляют себя напоказ, транслируя идею скромности и благородства. Хризантема уникальна тем, что обладает очень сильной и буйной жизненной силой. В древних мифах и легендах хризантемам придавалось значение удачи и долголетия. Цветок также символизирует чистоту, правдивость и высокие качества характера. Бамбук имеет традиционное китайское культурное значение, символизируя собой жизненную силу и вечную молодость.

Обратим внимание на произведение «ДУЙ ХУА» «Счастье, преуспеяние, долголетие и радость» (Рисунок 3 Приложение 1), где сочетаются птицы, звери, цветы, деревья или «Пионы и Феникс смотрят на солнце» (Рисунок 20 Приложение 1), в котором, даже в названии цветы наделены теми же чертами живого существа, что и мифический феникс. Последнее из указанных произведений относится к знаменитому анималистическому жанру китайского изобразительного искусства, известного как «Цветы и птицы», который воплощал идеи «макро и микромира» и их единство.

Отметим, что возникновение каллиграфии и его родство с живописью по эстетическим принципам[138], также отразилось в искусстве «ДУЙ ХУА» введением в изображение как отдельных иероглифов, так и целых

[138] Содовникова О.Н. Искусство Китая. – Москва: Издательство АСТ, 2024. – С. 11.

поэтических надписей (см. Рисунки 1, 7, 11,13, 20 Приложение 1). Отдельный иероглиф в изображении может стать основой, в которую дополнительно вкладываются другие символы с наилучшими пожеланиями. В представленных произведениях «ДУЙ ХУА» это произведения «Цветы в китайском иероглифе «любовь» (Рисунок 29 Приложение 1) и два иероглифа «Долговечность» (Рисунки 5 и 40 Приложение 1).

Довольно определенную роль в произведениях «ДУЙ ХУА» играет цвет, будучи специфическим способом как познания мира, так и отображения человеческого мировосприятия. Цветовая символика Китая основана на глубоком ассоциативном ряде, связанным с пятью стихиями (земля, дерево, огонь, вода, металл). Неслучайно в исследовании Лю Яня[139] о китайских цветах говорится, что теория пяти цветов является общей основой традиционной китайской цветовой системой, определяет взаимосвязь между цветами, сочетаниями и противостояниями, ограничениями и слияниями. При этом цветовая семантика в декоративно-прикладном искусстве направлена на создание счастливых символов, используется, чтобы «обойти зло» и продлить счастливую жизнь[140].

Пятицветная система использовалась и совершенствовалась последующими династиями, создавая уникальную китайскую культуру цвета, в которой особое внимание уделяется традициям и этикету. Основными цветами являются пять ортохроматических цветов: синий, красный, желтый, белый и черный[141]. Исходя из этого, использование цвета в традиционной китайской живописи также следует двум нормам: первая – это имитация реалистичных цветов, а вторая – обобщение и генерализация цветовых категорий (Рисунок 7 Приложение 4) представляет собой

---

[139] Лю Янь. Исследование цвета китайского народного искусства. – Шаньдунский университет, 2016.

[140] Ли Цзян. Влияние китайского искусства счастливого символа на человека // Культура и цивилизация. – 2019. Том 9. – № 2А. – С. 26-33.

[141] Лю Янь. Исследование цвета китайского народного искусства. – Шаньдунский университет, 2016.

диаграмму традиционных китайских пяти цветов, связанных с пятью направлениями. Каждый цвет имеет свое символическое значение.

Красный в китайской культуре всегда был цветом, которому поклонялись. «У нашего древнего народа существовал ритуал жертвоприношения крови, обычай, который был очень распространен с доциньской эпохи. Этот ритуал обычно использовался на зданиях и военных артефактах, таких как дома и храмы, которым люди придавали большое значение» [142] . Очевидно, что красный цвет крови предполагает возникновение эффекта общения с богами, благодаря чему он приобрел сакральное значение. Начиная с первобытного общества он символизирует удачу, в ритуалах отдает дань огню и солнцу, отгоняет злых духов, создает праздничное и воодушевленное настроение. «В пяти элементах инь и ян синий цвет также соответствует весне в четырех сезонах, а в пяти – Зеленому императору» [143] (Цин-ди, бог весны). Для китайцев синий цвет имеет психологические характеристики спокойного, но глубокого эмоционального переживания с определенным символическим значением.

«Предполагается, что желтый должен быть охристо-оранжевым, «как распаренные каштаны» – самое раннее описание появления желтого цвета»[144]. Поскольку желтый цвет соответствует центральной области, где правили древние династии, это цвет почвы на Лёссовом плато, именно поэтому желтый считается наиболее благородным, и с древних времен предназначается для императоров. Желтый эдикт – символ власти и земли.

Белый цвет в пяти элементах представляет Запад. В древние времена белый цвет использовался для ритуалов; призвать дождь и почтить память покойного, поэтому у него было особое применение.

Черный – один из древних цветов, которому отдавали предпочтение китайцы. «Считается, что склонность китайцев к черному цвету происходит

---

[142] Там же. – С. 28
[143] Там же. – С. 29.
[144] Там же. – С. 29.

от таких физических черт китайцев, как темные волосы и черные зрачки»[145]. В китайском даосском учении о «пяти элементах» черный цвет олицетворяет бесконечную жизнь.

Художники «ДУЙ ХУА» в своем современном творчестве по-прежнему широко используют традиционную китайскую символику вещей. Например, на рисунке 10 (см. Приложение 1) голуби используются как символ стремления к миру. На рисунке 11 (см. Приложение 1) сосна символизирует вечнозеленое дерево, как пожелание постоянного процветания стране, а орел – чтобы страна была сильна и в будущем.

Фрукты на картинке также являются символами удачи и счастья. Например, гранат используется для пожелания семье множества детей, потому что его плод состоит из множества маленьких частиц. В китайском языке «лотос» созвучен с «мирный» и «собирать вместе», что символизирует семейную гармонию, а также означает, что пара проживет вместе долгую и счастливую жизнь. В китайском языке «Ненюфар» созвучен с «продолжаться» (оба произносятся как «Лянь» - lián), что представляет собой пожелание женщинам иметь много детей. Поэтому лотос и ненюфар, которые символизируют мир, единство и семейное счастье, стали излюбленной темой для художников Дуй Хуа. Персики выражают пожелания старшим долгой жизни. Апельсины, финики, гриб долголетия, вишня и виноград также имеют благоприятное значение (Рисунки 17-18 Приложение 1). Поскольку персики также являются символом семейной жизни, они изображаются парно. Если обратить внимание на рисунок 30 (Приложение 1), то произведение «Всего наилучшего» отображает четыре персика на ветке.

Таким образом, мифопоэтика искусства «ДУЙ ХУА» демонстрирует ценности и смыслы характерные для китайской нации, через определенный

[145] Там же. – С. 31.

символизм, который образовался в результате многовекового синтеза традиционных для Китая философско-религиозных течений.

2.3. Художественные особенности произведений «ДУЙ ХУА» в исторической перспективе

По разным историческим причинам в Шаньси сохранилось не так много изделий Дуй Хуа, а из сохранившихся большинство относится к эпохе династии Цин и более поздним периодам. Поиск культурных реликвий, изготовленных в технике Дуй Хуа, увенчался успехом и в провинции Шаньси одна за другой было найдено пятьдесят восемь работ Семьи «Цзы Шэн Ли Цзи» из династии Цин[146]. Это дает возможность проанализировать произведения «ДУЙ ХУА» и выявить художественно-образные принципы композиционного построения, специфику декоративных приемов и их трансформацию в исторической перспективе[147].

Особенность произведений с семнадцатого до начала двадцатого века

Одна из реликвий искусства «ДУЙ ХУА» сохранила образ и имя ее мастера (возможно это псевдоним) Фэншань, отшельник династии Цин. Являясь небольшой комбинацией из ширм (Рисунок 8 Приложение 1), картина была обнаружена в апреле 2000 года на рынке культурных реликвий в храме Чэнхуан города Чанчжи: «Она была сделана 15 декабря 1855 г. Размеры картины 28,5 см на 23,5 см, маленькие картины составляют 8 см на 25 см, материал – картон домашнего изготовления, толщиной 0,4 см»[148],

---

[146] Архивные материалы музея Дуй Цзинь «Цзы Шэн Ли Цзи» в городе Чанчжи.

[147] См. пример периодизации в китайской живописи: Гаврилин К.Н., Лу С. "Золотой век" исторической живописи КНР (1949-1966): истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18, № 4. – С. 44-55; Гаврилин К.Н. Лу С. Историческая живопись современного Китая: опыт периодизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 3-1. – С. 157-166.

[148] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство

основное изображение и два дополнительных связаны между собой тканевыми полосками. На центральной части изображен мужчина средних лет с короткой бородой, старинной прической и правосторонним веером. Он стоит на облаке, а рядом расположена ваза с кораллами и павлиньими перьями. На заднем плане много облаков. Дополняют основное изображение хризантемы на маленьких картинах с обеих сторон. В данной картине пропорция объемной части относительно мала, а плоскости с обеих сторон оформлены в графической технике, как и облако на главной картине. Можно отметить различия в трактовке формы. Облака скорее орнаментальны и детализированы. Мотивы хризантем напоминают приемы китайской техники с четкими элементами в приемах туши. При это простые цвета и стиль рисования создает выразительный пластический эффект визуального единства, за счетрельефной рамы каждого из трех фрагментов. Текст в правом верхнем углу произведения указывает дату события, автора, но при этом описывает душевное состояние человека. Сочетание пластических, графических, текстовых элементов композиции, соотношания фона и фигур изображения имеет некоторый эклектических характер, но при этом образуют определенное единство. Вся работа смотрится как своеобразная декоративная скульптура.

Данный исторический период также представлен работами Семьи «Цзы Шэн Ли Цзи» из династии Цин, которые хранятся в музее Дуй Цзинь «Цзы Шэн Ли Цзи» в городе Чанчжи. Большинство артефактов «ДУЙ ХУА» этого периода представлены в виде комбинации четырех или шести вертикальных экранов (как на Рисунке 1 Приложение 1) заполненных в основном вазонами как основными элементами. В книге «История китайского шелкового искусства» также отмечено, что в эпоху правления династий Мин и Цин для пожелания удачи использовались цветочные узоры [149] . Каждый вазон с цветами не похож на другие и своеобразие

Шаньси, 2011. – С. 17.

[149] Чжао Фэн. История китайского шелкового искусства. – Пекин: Издательство вэнъу,

композиции проявляется в ритмической организации пространства композиции. Два крайних экрана содержат иеолглифы с благопожеланием. Они четко и контрастно привлекают внимание, но не разрушают общую плоскость как своего рода рельефа.

Общий тон (колористика) этого периода «ДУЙ ХУА» характеризуется использованием бордового, охристого и серого тонов, которые создают ощущение степенности. Желтоватый или золотисто-желтый почти не встречаются в произведениях того времени, потому что золотисто-желтый – это символ верховной императорской власти, который относится к остаткам концепции феодального общества того времени, хотя ярко желтый цвет обычно вводится в изображение там, где находится изюминка картины: в этом случае художник использует оранжево-желтый или темно-желтый вместо золотисто-желтого. Использование этих цветов характеризует традиционную «Пятицветную Систему» древнего Китая. В искусстве «ДУЙ ХУА» во времена династии Цин следовали этим правилам использования пяти ортохроматических цветов, а небольшое количество сложных (неосновных) цветов были основаны на этих пяти цветах, получаемых в процессе их смешивания в соответствии с порядком пяти элементов.

Композиция анализируемых произведений не переполнена, каждая группа работ передает ощущение порядка. Натюрморт располагается на одной горизонтальной линии за исключением цветов, фруктов и овощей, которые обычно сложены в форме вазы-корзины. Длина и размер составляющих частей одинаковы, имеют единую гармоничную структуру (Рисунок 9 Приложение 1).

В форме выразительности произведения основными характеристиками являются «объемность» и «рельефность», что является наиболее ощутимым отличием от других традиций шелкового ремесла. В самых ранних произведениях искусства «ДУЙ ХУА» количество хлопкового

2005. – С.182.

наполнителя очень мало и в основном представляет собой двухмерный, плоский эффект. Но к середине правления династии Мин он полностью сформировал свой собственный уникальный стиль. Искусство Дуй Хуа, приобрело отчетливо выраженный объемный эффект в XVII в. Примечательно, что соединения между каждой конкретной формой в работах «ДУЙ ХУА» этого периода лежат ровно без какого-либо пространственного наложения, а толщина каждой отдельной формы составляет всего около двух миллиметров. Например, форма каждого лепестка – это форма только видимого диапазона, но не полная форма реального лепестка. С целью более эффективного подчеркивания пространства художник точечно регулирует толщину хлопкового наполнителя. Но для того, чтобы равномерно разместить произведение в стеклянной раме, остается очень мало места для регулировки, поэтому ни одна из частей не может быть сделана так, чтобы она слишком выделялась.

Наконец, художественный эффект усиливается с помощью *техники росписи.* Для достижения такого художественного эффекта технический уровень художника должен быть очень высоким, и в нем должна присутствовать сильная пространственная логика.

Произведения «ДУЙ ХУА» начиная с XVII и вплоть до XX вв. с неизменно соответствовали высоким требованиям, которые предъявлялись к культурным ценностям. Мужчины из высокопоставленных семей феодального общества должны были получать строгое семейное воспитание с раннего возраста, что обусловливало выбор тематики и самовыражения в произведениях и отличало «дворцовое искусство» от произведений народного искусства. Эмоционально сдержанные, они не так полны жизненными красками и атмосферой, как народные промыслы, но призваны выражать замысел автора через природную символику.

Характеристики искусства «ДУЙ ХУА»
середины двадцатого века

С середины 1930-х гг. и до основания Нового Китая производство «ДУЙ ХУА» в городе Чанчжи находилось в упадке до начала 1950-х гг., когда производство возобновилось. «В 1953 году Китай завершил свой первый пятилетний план развития национальной экономики и начал масштабное экономическое строительство, многие заброшенные предприятия ждут, чтобы начать работу»[150]. Это стало временем, когда искусство «ДУЙ ХУА» вступило в новую стадию своего развития. Именно в этот период ремесленные наследники семьи Ли начали обучение искусству людей, не являющихся их родственниками. Современные художники «ДУЙ ХУА» Янь Дэмин, Гун Чуньсян и Ту Бичэн начали изучать искусство «ДУЙ ХУА» в 1960-х гг. и были тремя главными участниками возрождения этого декоративно-прикладного искусства. Благодаря их мастерству Чанчжи «ДУЙ ХУА» снова стало востребованным и процветающим.

Китайский народ, переживший войну, больше всего желал мира, поэтому надежда на будущую мирную жизнь стало основной темой изделий «ДУЙ ХУА» того периода. Например, с 1954 по 1964 гг. 16-е поколение семьи Ли, Ли Шичжун, занимавшееся изготовлением Дуй Хуа, создал произведения «Мир во всем мире», «Орел и сосна», «Героини войны» и другие работы с коннотационным значением времени (Рисунки 10-12 Приложение 1).

Общей особенностью этих работ является то, что основной фон в произведениях этого периода высветляется и в нем используется праздничная, радостная цветовая гамма: желтый, синий, белый, придающая композиции особую эмоциональность. Применение цвета в основном объекте стало отличаться большей степенью яркости, что значительно улучшает визуальное впечатление и притягивает внимание.

Среди декоративных форм следует указать на не только традиционные комбинации нескольких подвесных экранов, но и на отдельные подвесные

---

[150] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С. 39.

декоративные формы для помещений: «Что касается размера, то восемьдесят процентов изделий из Дуй Цзинь (Дуй Хуа) Чанчжи составляют 610 на 460 мм»[151]. Однако, поскольку экономика анализируемого периода времени находилась в стадии восстановления, а покупательская способность была невелика развитие крупномасштабных проектов «ДУЙ ХУА» сопровождаются сложными процессами и существенными временными затратами.

Особого внимания заслуживает произведение «Героини войны» (Рисунок 12 Приложение 1), где использованы четыре подвесных экрана, а цветовая палитра хотя и ярче, но все же ориентируется на традицию, что отличает композицию в контрасте объема коней с тонкими деталями и определенной динамикой ритмов фигуративных элементов. Все вместе созвучно тонкости и изяществу китайской живописи. Поскольку цветы и фрукты перестали быть основными в произведениях искусства, с точки зрения композиции не на каждом экране остается пространство и не везде соблюдены границы композиции, а стабильность «подвижным» сюжетам центральных экранов придают левое и правое изображение. При этом масштабирование центрального объекта изображения построено по принципу одинакового размера такого объекта на каждом из четырех экранов. Обращает на себя внимание тот факт, что работы семьи Ли из «ДУЙ ХУА» на этом этапе имеют более выраженную центральную перспективу, например, первая и четвертая аппликация в четырех экранах «Героини войны».

В отдельных небольших объемных аппликационных работах композиция также подчеркивает чувство единства и порядка, отражая в субъективные аранжировки создателя. А поскольку сами создатели обладают достаточно глубокими знаниями в области теории искусства, эти работы обладают чувством визуального равновесия в авторской трактовке.

---

[151] Ван Юэ. Эволюция и художественные характеристики Дуй Цзинь Чанчжи в Шаньси. – Университет Внутренней Монголии, 2017. – С.28.

По-прежнему широко используется традиционная символика вещей. В работе «Мир во всем мире» (Рисунок 10 Приложение 1) голуби отражают стремление к миру. В работе «Орел и сосна» (Рисунок 11 Приложение 1), сосна как вечнозеленое дерево является пожеланием вечного процветания стране, а орел – символ силы – указывает на пожелание государству быть сильным.

Следует отметить произведение Ли Шичжуна «Дунфан Шуо»[152], относящееся к рассматриваемому периоду (Рисунок 13 Приложение 1). Это художественное изделие был завершено примерно в 1956 г. С точки зрения мастерства, это «ДУЙ ХУА» представляет собой редкое сочетание завершенности, сложности и новизны. Аппликация включает в себя все техники «ДУЙ ХУА» семьи Ли: для повышения рельефности одежды к соответствующим деталям добавлены бумажные шпагаты разного диаметра; сложные в изготовлении детали составили восемьдесят процентов от общего числа деталей. Автор картины демонстрирует великолепное владение мастерством, воспроизводя мельчайшие детали на сравнительно небольшой площади изображения центрального персонажа. Второй аспект сложности связан с очень тонкой резкой и склеиванием автором золотых нитей, похожих на волосы. Эти золотые нити свободно гнутся в руках автора и очень похожи на ручную роспись. Так называемое «новизна» заключается главным образом в том, что руки Дунфан Шуо и персиковые ветви не прикреплены друг к другу традиционным встраиванием, а «подвешены» между частями, что значительно усиливает ощущение пространства в произведении (Рисунок 13 Приложение 1). Как отмечает Янь Дэмин в своем исследование[153], использование этого приема не имеет прецедентов до или после и является уникальным. Среди новизны следует отметить инновационную и выразительную объемность картины.

[152] Дун Фан Шо (154 до н.э.- 92 до н.э.) – китайский ученый, чиновник времен империи Ранняя Хань. После смерти причислен к даосскому пантеону как божество.
[153] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С. 34.

Это произведение является свидетельством того, что наследники семьи Ли не только воспроизводят технику Дуй Хуа, но и впитывают художественный опыт, продолжают прилагать усилия и исследовать традиции и ценностные основы искусства Дуй Хуа, направляя свое творчество на его развитие.

В целом, в период с 1954 по 1966 гг. произведения «ДУЙ ХУА» сохраняли свой художественный стиль, используя древнекитайские героические и мифологические истории в качестве основной тематики. Если произведения художников прошлого в большинстве случаев были обращены к немногочисленному высшему классу феодального общества, то в этот период художник обращается к простым людям, которые испытали бесконечные лишения. Это изменило сам подход к произведению, как к роскоши, символу богатства владельца или награды за заслуги. Произведения «ДУЙ ХУА» стали выразителями стремления к хорошей жизни для всех трудящихся масс, осуществляя свою воспитательную функцию приобщения к прекрасному.

В то же время, следует отметить, что политические причины, возникшие после основания Китая с необходимостью повышения имиджа государства в мировом сообществе, привели к тому, что изделия «ДУЙ ХУА» стали дипломатическими подарками и самыми продаваемыми экспортными произведениями. Согласно записям, «…только в 1965 году Пекинская корпорация импорта и экспорта ремесел заказала на экспорт более 2 000 комплектов больших «ДУЙ ХУА» (Дуй Цзинь) произведений» [154] . «Согласно неполному подсчету соответствующей информации в 1966 году, названия экспортируемых «ДУЙ ХУА» (Дуй Цзинь) произведений, перечисленных в каталоге, на тот момент уже достигли более семидесяти видов»[155]. Эти факты следует воспринимать не только с точки зрения экономической и дипломатической составляющей, но и как отражение определенной тенденции: зарубежные ценители китайского

[154] Там же. – С. 52.
[155] Там же. – С. 61.

искусства стремились к пониманию искусства «ДУЙ ХУА» и признавали высокий уровень мастерства.

Характеристики искусства «ДУЙ ХУА» периода Культурной революции

Возобновившийся прогресс «ДУЙ ХУА» резко оборвался с началом Культурной революции в октябре 1966 г. В этот период (1966-1976 гг.) предприятия и рабочие группы, занимавшиеся созданием Дуй Хуа, несколько раз закрывались из-за революционных движений, а экспорт «ДУЙ ХУА» также был вынужденно прекращен. В попытке спасти свое ремесло художники «ДУЙ ХУА» начали создавать, в том числе, и работы в соответствии с политическими требованиями того времени. К сожалению, масштабное производство еще не было реализовано, и в 1969 г. оно полностью прекратилось. В последующие годы создатели только могли аккуратно и незаметно изготовить несколько изделий у себя дома.

Дуй Хуа этого периода сильно изменилась по сравнению с предыдущими, прежде всего, в выборе тематики. Крупномасштабные произведения возвращаются к перспективе людей и чаще всего используются в качестве портретов председателя Мао, исключая мифологемы и символизм.

Фон и цветовая палитра произведений этого периода отходит от принятого ранее использования низкой чистоты и одноцветности, на смену которым приходят яркие и контрастные оттенки. Основные объекты и элементы выполнены в холодных цветах костюмов военного времени - темно-синем, сине-сером и темно-зеленом, а в центре композиции неизменно находится политический лидер (Рисунки 15-16 Приложение 1).

Этот период характеризуется отходом от тщательно разработанных сюжетных линий и упрощением многих декоративных приемов, например, частичной ручной росписи. Лицо основного персонажа больше не раскрашивается вручную пигментами, а фотографируется и печатается в

цвете, потому что в изображении черт лица Мао не могли быть ни малейшей ошибки. Это привело к тому, что навыки мастеров, занимающихся изготовлением Дуй Хуа, значительно снизились. Но такая стандартизация удовлетворяла политическим требованиям и народной эстетике образа Мао.

Проведенный анализ показывает, что искусство «ДУЙ ХУА» претерпело в этот исторический период изменения в художественном выражении под влиянием политических и социальных факторов. Бурные времена и гонения на художников привели к тому, что искусство оказалось в очень сложной ситуации.

Характеристика искусства «ДУЙ ХУА» с конца 1970-х годов и по настоящее время

В 1973 г. Госуларственный Совет Китая издал важный документ «По вопросу развития декоративно-прикладного искусства», согласно положениям которого искусство планировалось воссоздать центр Дуй Хуа. В 1976 г. разгром Культурной революции («Банды четырех») и созыв «Третьего пленума ЦК КПК 11-го созыва Китая» в 1978 г. положили начало идеологическому раскрепощению в стране. В результате в эти годы художниками «ДУЙ ХУА» был создан ряд новых эскизов, а в 1979 г. произведения «Поклоняйтесь луне» и «Удача и долголетие» получили премию за инновации в области декоративно-прикладного искусства.

В 1980-х гг. Китай вступил в период реформ, команда руководителей страны, центром которой был Дэн Сяопин, ввела Китай в мировую экономику. Процесс изменений коснулся и идеологии китайского общества, взгляды людей постепенно диверсифицировались, и начался переход к развитию «гармоничного общества». Искусство «ДУЙ ХУА» этого периода постепенно становится более разнообразным в выражении, тематике и стиле, а основной идеей провозглашается стремление к спокойствию и красоте жизни. Произведения этого периода созданы смелым воображением художников с отражением своих личных идей в произведениях. Этот период

в развитии искусства «ДУЙ ХУА» можно с полным правом назвать началом его «золотого века».

Поскольку в это время искусство «ДУЙ ХУА» уже вошло в народную жизнь, оно начало отражать стремление к пониманию жизни людей во всех ее аспектах. В это же время более отчетливо проявилась тенденция к разнообразию в декоре, тематике, композиции и созданию новых предметов со вставками в данной технике, а в тематическом плане отдается предпочтение к древним нарративам (басням, мифам, легендам), к религиозным сюжетам, а также к пейзажам и натюрмортам в соответствующем китайском стиле изобразительного искусства.

Растения традиционно представляли собой основную тематику китайского декоративно-прикладного искусства еще со времен династий Тан и Сун[156]. Зачастую произведение состоит только из растений, а иногда они появляются в паре с животными или предметами, которые занимают очень небольшую площадь в общей композиции (Рисунки 17-18 Приложение 1).

По сравнению с предыдущими композициями важно отметить определенную изысканность, сложный контур, красивую детализацию каждого фрагмента, их соразмерность и определеннную игру контрастами фактур.

В произведениях искусства «ДУЙ ХУА» рассматриваемого периода встречаются следующие природные мотивы: пионы, которые именуются королями цветов; цветы, известные как «Четыре джентльмена», цветок сливы, орхидея, бамбук и хризантема; бегония, цветы персика, нарциссы, цветы лотоса, гибискуса и османтуса.

Фрукты, как правило в сочетании с цветами, в произведениях являются отображением символизма удачи и счастья в семье. В «ДУЙ ХУА» часто используются символичные лотос и ненюфар, сочетание которых

---

[156] Тянь Цзыбин. История китайского декоративно-прикладного искусства. – Шанхай: Восточный издательский центр. 2010. – С.165.

обозначает семейное счастье, персики, как символы долголетия – пожелания долгих дней. Это объясняет наличие их в произведении «Цветы в китайском иероглифе «любовь» (Рисунок 29 Приложение 1), и в произведении «Всего наилучшего» (Рисунок 30 Приложение 1).

При создании картин с животными художники «ДУЙ ХУА» выражают авторские эмоции путем отсылки к повадкам этих животных. Например, павлина называют «царем птиц» за его красивый и благородный вид, олицетворяющий великолепие и благородство. Также он является в китайской истории символом удачи и счастья, поэтому его еще называют «счастливой птицей». Произведение «Павлины среди цветов» мастера Ту Бичэна представляет собой сочетание пиона, павлина и бабочки (Рисунок 19 Приложение 1). На произведениях присутствуют сороки, кряквы, белки, петухи, слоны, карпы, орлы и многие другие животные. В дополнение к этому присутствуют традиционные мотивы китайского фольклора - драконы и фениксы (Рисунок 20 Приложение 1).

Помимо создания портретных работ великих людей и героических личностей, заметно чаще в этот период стали использоваться персонажи древней китайской мифологии. Тема мифологических персонажей в «ДУЙ ХУА» не просто иллюстрирует мифологические фигуры, но имеет и воспитательный характер. Например, произведение «Чтение посреди ночи» (Рисунок 21 Приложение 1), главный герой которого – Гуань Юй – является олицетворением верности и справедливости[157]. Художник использует сцену, когда Гуань Юй поздно вечером продолжает углубляться в книги, что символизирует поклонение перед мудростью, любознательностью и справедливостью. А картина «Волопас и Ткачиха» [158] (Рисунок 22 Приложение 1) воспроизводит историю любви и невероятной верности

[157] Военачальник с красным лицом - упоминается в первой главе исследования, как один их основных мифологических символов провинции Шаньси.
[158] Юань Кэ, Мифы древнего Китая. – М., 1965. – С. 135–138, 364–366.

Помимо сказанного, предметом интереса китайских мастеров «ДУЙ ХУА» становятся фигуры и боги из традиции даосизма, буддизма и даже культуры Запада. Например, в произведениях «Дунфан Шо», «Восемь бессмертных переправляются через море» и «Бог богатства» отображены даосские темы. «Авалокитешвара», «Куан Инь – Манджушри – Ваджрапани» и «Кшитигарбха» – все это буддийские мотивы, созданные художниками (Рисунок 23 Приложение 1). Среди произведений в стиле западных художников наиболее заметным является «Паломничество трех мудрецов», созданное господином Ту Бичэном (Рисунок 24 Приложение 1), созданное по заказу епископа Фу Тешаня, президента Китайской католической патриотической ассоциации. По воспоминаниям его сына, господин Ту Бичэн также создал фигурный портрет Наполеона.

Рассматривая различные сюжеты, воплощенные в технике «ДУЙ ХУА» этого периода, легко заметить, что благодаря совершенствованию современных текстильных технологий шелк стал более красочным, поэтому эти работы отличает богатая палитра. В плане цветового решения следует отметить предпочтение ярким и чистым оттенкам с сильными контрастами, благодаря чему картина кажется подвижной и живой, близкой к цветовым предпочтениям народного искусства.

Эти изменения свидетельствуют о том, что искусство «ДУЙ ХУА» постепенно популяризируется, прежде всего, благодаря использованию символических и семантических характеристик цветов, присущих народным ремеслам. «Краски народного искусства выражают экологическое мировоззрение населения, почитающего природу»[159]. Художники любят использовать яркие красные, зеленые и золотые цвета для выражения радости, жизни и красоты. В регионе Чанчжи, где широко развито земледелие, зеленый цвет символизирует сельское хозяйство, красный – солнце и огонь, который помогает урожаю расти, а золотой – урожай и

[159] Лю Янь. Исследование цвета китайского народного искусства. – Шаньдунский университет, 2016. – С. 62.

желтую землю. Но нельзя отрицать, что в настоящее время народные цвета в различных регионах Китая по-прежнему следуют правилам использования традиционных китайских цветов живописи, а именно: первая – это имитация реалистичных цветов, а вторая – обобщение и генерализация цветовых категорий. Внутренний смысл цвета заключается в удовлетворении духовных устремлений народа, поэтому большинство цветов, используемых в «ДУЙ ХУА» наполнены символичностью, представляя таким образом народные молитвы о счастливой жизни, удаче, долгой жизни и здоровье.

Важным социокультурным фактором изменений в живописной части декоративного искусства «ДУЙ ХУА» стало проникновение традиций живописи Запада. Новые техники и технологии стали основными направлениями китайского художественного образования. Изменились подходы к отображению света и тени, что соответственно преобразило технику рисования, необходимую в традиционном изготовлении произведений Дуй Хуа. В работах стало ярче прослеживаться структурное: светлое и темное, точные детали, добавление холодных и теплых тонов цвета. В некоторых случаях изображение лица исполняется в стиле романтического реализма, подразумевающего приукрашивание действительности.

С конца 1970-х гг. и по сей день художники «ДУЙ ХУА» упорно работают над улучшением «объема». Благодаря неустанным усилиям Янь Дэмина, Ли Вэйдуна и других художников были достигнуты большие успехи в этом процессе. Возникла дополнительная техника, при которой, если общее пространство мало, подкладывают наложенную часть, что по визуальному эффекту делает изображение действительно трехмерным (Рисунок 25 Приложение 1).

Следует отметить, что «ДУЙ ХУА» работы семьи Ли в большей степени сохраняют ритм китайской живописи в плане регулировки яркости и чистоты цветов, фокусировки на ручной росписи и более тонких

вариациях цвета, вносят более мягкое, комфортное, насыщенное и элегантное ощущение цвета. Такие произведения производят более яркое визуальное впечатление и положительно воспринимаются эстетическим сознанием (например, сравните Рисунки 17 и 18, Рисунки 19 и 20 Приложение 1).

С точки зрения композиции, «ДУЙ ХУА» не основывается на фиксированном пространстве или времени, но сознательно их нарушает, представляя предметы вне временного и пространственного континуума в соответствии с субъективными ощущениями художника и законами художественного творчества. Использование более рассеянной перспективы указывает на то, что художественный эффект, представляемый произведением Дуй Хуа, связан с личными художественными предпочтениями и идеями создателя.

После реформ и открытия Китая культурный обмен с другими странами мира стал происходить намного чаще. Поэтому в композиции некоторых работ сохраняется традиционный базовый способ, а некоторые откровенно подражают стилистике западных картин. О том, что композиционные приемы становятся более разнообразными и менее традиционными, свидетельствуют изделия в форме кругов, вееров и т.д. (как на Рисунке 26 Приложение 1). Обращают на себя внимание также работы, в которых традиционные китайские народные темы сочетаются с символизмом и абстрактным искусством (Рисунок 27 Приложение 1).

Искусство Дуй Хуа, начиная с конца 1970-х гг. в и по сей день, благодаря новаторским подходам мастеров развивается разнообразно, с большой тематической вариативностью, сохраняя традиционные и одновременно развивая новые подходы к цвету, композиции, размерам и формам работ.

Обратим внимание, что размер работ от первого анализируемого периода до современного значительно изменился. Сохраняя основное прикладное применение как интерьерное, оно перестало носить акцентное

значение в интерьере, вписываясь в него как значительная, иногда как ведущая деталь, но уже не всеобъемлющая, как в династию Мин. Большие полотна стали скорее исключением и созданы уже в начале XXI века, тогда как начиная с середины прошлого века чаще всего создаются произведения «картинного формата» (60 см × 40 см).

Таким образом, анализ художественных особенностей произведений «ДУЙ ХУА» в исторической перспективе позволил автору сделать вывод, что социокультурные процессы оказывали значительное влияние на создаваемые художественные образы произведений даже при обращении к традиционным сюжетам с их мифологическими и символическими канонами, что отражалось в композиционных, тонально-колористических, пространственных, объемных и материальных характеристиках. Искусство «ДУЙ ХУА» сумело актуализировать традиционное символическое прочтение художественного образа с переосмыслением устоявшихся архетипов и символов, сохраняя национальную эстетику.

Выводы по Главе 2

Выделение художественно-технических особенностей декоративно-прикладного искусства «ДУЙ ХУА» позволило определить, что они отражают высокие эстетические требования, которые характерны для представленных в иллюстрациях произведений. Это взаимосвязано со значительностью тех функций, которые выполняли данные предметы: кроме утилитарной интерьерной функции, они носили воспитательную и просветительскую, сочетали стремление к некоторой чувственности и эстетической завершенности.

Произведения «ДУЙ ХУА» унаследовали художественно-образную форму постижения истины, присущую традиционным философско-религиозных течениям Китая, таким образом отражая мировоззренческие постулаты через глубокую и специфическую символику и мифопоэтичность,

присущую китайскому изобразительному искусству, где каждая деталь композиции объясняется сводом сакральных знаний и имеет каноническое отображение. В сюжетных картинах выделяется обращение к мифологии в искусстве «ДУЙ ХУА» и востребованность героев, божеств и бессмертных в сюжете композиции с выделением этических качеств персонажей.

Через анализ художественных особенностей произведений по историческим периодам, установлено, что социокультурные процессы в обществе оказывали определенное воздействие на художественно-образные принципы композиционного построения и специфику декоративных приемов данного искусства. В настоящее время, искусство «ДУЙ ХУА» сумело актуализировать традиционное символичЗавершенность каждой композиции очевидна, но можно отметить определенную «прогрпмму» стилиеское прочтение художественного образа с переосмыслением устоявшихся архетипов и символов, сохраняя национальную и региональную эстетику. В результате эволюции композиций важно отметить стремление к усложнение пластического «рисунка» рельефных элементов и органической по отношению к ним фигуративной графики со сложным контуром, изысканную детализацию каждого фрагмента и определеннную игру контрастов, и в результате особую динамическую подвижность всех композиций.

ГЛАВА 3. ИСКУССТВО «ДУЙ ХУА» КАК ЭЛЕМЕНТ РЕГИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

3.1 . ДУЙ ХУА – мировоззрение – человек - искусство в современной перспективее

Декоративно-прикладное искусство в целом, проявляло себя на каждом этапе развития человеческой цивилизации, выполняя свою основную декоративно-эстетическую функцию. Его художественные средства подчинены практическому назначению предмета, выбору материала и техники изготовления. Как отмечает в своем исследовании А.С. Максяшин: «Декоративно-прикладное искусство по своей сути искусство элитарное (высокое), а не массовое и требует особой профессиональной подготовки: овладением в процессе художественного образования основами мастерства, особыми умениями и навыками»[160]. Это требует определенного развития самой деятельности, связанной с созданием произведений декоративно-прикладного искусства: организации обучения специалистов, с выстраиванием собственной школы мастерства, в которой можно освоить универсальные законы и правила построения композиции (схемы, приемы и средства ее воплощения, гармоничность сочетания в ней цвета и фактуры, соразмерность и масштабирование элементов), а также устоявшиеся традиции и символизм[161]. Все это порождает определенные эстетические, культурные, прикладные и экономические качества и соответствующие ценности конкретного декоративно-прикладного искусства.

---

[160] Максяшин А.С. Народное и декоративно-прикладное искусство: сущность, содержание, различия // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2017. – № 4 (22). – С. 59.

[161] Там же.

Искусство отражает в художественной форме представления людей, являясь, кроме прочего, средством постижения мира. Декоративно-прикладное искусство, наследуя родовые характеристики народного искусства, приобретает преемственность в восприятии картины мира, представлений о мировоззрении и миропонимании, через обращение к духовным корням прошлого[162]. Мифопоэтическая образность декоративно-прикладного искусства отражает эту парадигму, таким образом наследуя традиции определенного региона, к которому оно относится, являясь в свою очередь средством сохранения и передачи его культурных ценностей. Этот процесс включает «посредника» - мастера или художника.

Как отмечал в отношениях между произведением искусства и художником в своем труде М. Хайдеггер: «Художник – это источник произведения. Произведение – это источник художника. Ни одно из них не существует без другого. Тем не менее, ни одно из них не является единственной опорой другого. Сами по себе и в своих взаимоотношениях художник и произведение искусства являются таковыми благодаря третьей вещи, которая предшествует им обоим, а именно тому, что также дает художнику и произведению искусства их названия – искусство»[163]. Именно так в Шанданском искусстве Дуй Хуа, проистекая одно из другого, художник, реализуя свои знания и мастерство, вкладывает в произведение определенные смыслы, привносят их в искусство.

Это приводит к пониманию, что искусство «ДУЙ ХУА» отражая духовные корни искусства и культуры определенной территории через опыт эстетического восприятия, обладает определенной ***культурной ценностью.***

Глубокое обоснование человеческого бытия исходя из сохранения и поддержания общечеловеческих ценностей определило конфуцианство как основную философскую идею отечественной китайской культуры и

---

[162] Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С. 19.

[163] Martin Heidegger Poetry, language, thought. – New York: Perennial Classics, 2001. C.44

позволило распространить ее на социокультурную жизнь современного Китая. Датируя его становление V в. до н.э., исследователи отмечают: «Нравственные учения (*конфуцианства – пояснение Ш.Д.*) отстаивают такие основные ценности, как человеколюбие, долг, верность, искренность и почитание родителей; ритуальные учения, по сути, заключаются в поддержании иерархического порядка уважения и полноценности; а учения мудрости служат поддержанию социальной гармонии»[164]. Искусство «ДУЙ ХУА» отражает многие аспекты конфуцианства, демонстрируя их современному обществу через мифопоэтические образы.

Обращаясь к процессу творчества, исследователи отмечают, что «Прикладное искусство материализует элементы внутреннего мира автора, и, таким образом, оформляет культурный фон внешнего мира. В то же время приспосабливаемость человека к внешним факторам показывает, что и внутренний мир формируется на основе внешнего. Их взаимовлияние, при совмещении с воображением и личностными характеристиками «человека творящего», создает то движение, которое впоследствии подталкивает к последующим новшествам»[165]. Также акцентируется внимание на том, что использование символов в произведении отличает его привязку к конкретной культуре, а прочтение зависит от «посвященности» зрителя[166].

Все это реализуется через художественный образ произведения. Как отмечает В.Б. Кошаев: «образность – удивительная особенность мышления человека. Она пронизывает все способы отражения мира в сознании общества и каждого члена социума. Она суть феноменологическая ипостась, зависящая от разных факторов: сформированного вкуса, направленности на объект – интенции – или экзистенции – выявления бытия как бытия и

---

[164] Син Лифан. Изучение воспитания конфуцианства и ее эффективности. – Нанькайский университет, 2014. – С. 1.
[165] Зелёнкина А.С. Декоративно-прикладное искусство: игра человека творящего // Философия и культура. – 2023. – № 9. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43931 (дата обращения: 15.05.2024).
[166] Там же.

духовных потребностей самого человека и др. <…> Богатство самих представлений связано «касанием» человека с миром природы и людьми, и тем полнее, чем обширнее и разнообразнее действия и собственный опыт человека»[167].

Обращаясь к произведениям Дуй Хуа по некоторым фигурно-тематическим парчовым работам можно заметить, что мастера-художники были глубоко оплодотворены конфуцианством и рассказывали в своем художественном изделии о верности, доброжелательности и благочестии. Чаще такие представления передавались воспроизведением сюжетов китайского фольклора, отображением исторических сюжетов и фактов о знаменитых людях.

Обратим внимание на произведение «Семейный портрет» (рисунок 31 Приложение 1). Это работа «ДУЙ ХУА» относится к периоду династии Цин, известно, что произведено в семье Ли, но точный автор неизвестен. «Сюжет картины принадлежит к теме празднования дня рождения. Четыре женщины одеты в костюм периода династии Мин и по очереди кланяются старику, сидящему посередине на каменной платформе. У подножья платформы находится группа внуков, пришедших отпраздновать день рождения, среди которых чиновники династии Цин и купцы, одетые в роскошные одежды»[168], мастер Янь Дэмин описал это так. Это произведение волшебным образом воссоединяет несколько поколений семьи, преодолевая временной барьер, на который указывает разнообразие костюмов персонажей. Проявляя тепло родства, она выражает идеи конфуцианства о усердном служении детей и внуков своим родителям и доброжелательному отношению старейшин к своему потомству, о сохранении моральных ценностей путем преемственности поколений.

---

[167] Кошаев В.Б. Художественно-образная система // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 2/2. – С. 15-16.
[168] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С.15.

Идеи конфуцианства отражены в известной работе 1930 года, которую изготовил Ли Шиюнь[169] по просьбе генерала Янь Сишань[170] на 70-летие своего отца «Иероглиф Долговечность 寿» (Рисунок 5 Приложение 1). В данном случае, используя множественные даосские символы бессмертных, а также изображения пяти летучих мышей (омофон счастья «фу»), соответствующих «пяти благословениям» (здоровье, богатство, долгая жизнь, добродетельная любовь и мирная смерть), которые окружают плоды персика (символ долголетия), фактически составлено поздравление и пожелание долгой и счастливой жизни, которое отражает китайскую культуру усердного служения родителям.

Идею беззаветного служения стране отражает другая работа – «Героини войны» (Рисунок 12 Приложение 1), которая выполнена в традиционной китайской форме четырех экранов. Обращает на себя внимание тот факт, что композиционное единство создают изображения флагов, расположенных на всех четырех частях на одном уровне. Если вести осмотр каждого экрана отдельно, сверху вниз, изображение флага идет первым в основном изображении, а уже потом фигура героини. Это подчеркивает конфуцианские устои, в которых определена первоочередность государственного над личным, вклад в служение государственным интересам выше, чем персональные достижения.

В целом, для искусства «ДУЙ ХУА» важен основной принцип конфуцианства – гармоничность. Основа мировоззрения китайской нации состоит в гармоничности миропорядка, сосуществование космоса – природы – человека в едином ритме с необходимостью его поддерживать и соответствовать. Произведения «ДУЙ ХУА» наполнены этим единством и гармоничностью, передаваемое через визуальное изображение зрителю.

Следует также отметить, что искусство «ДУЙ ХУА» является продолжением развития китайской шелковой культуры, воспроизводя эту

---

[169] 16-е поколение семьи Ли, унаследовавшее искусство Дуй Хуа.
[170] Китайский военный и политический деятель «эры милитаристов».

культурную составляющую. Проанализировав ранее отношение к шелку в китайском обществе, в том числе высокий статус «Шелка Лу», отметим, что его уникальное разнообразие цветов является не только существующей природной характеристикой этого материала, способного к передаче богатых оттенков. В первую очередь, многоцветие «Шелка Лу» отражает творческий подход и богатство эстетических идей местных мастеров в сочетании с внутренней свободой, позволяющей сохраняя традиции воплощать новые идеи. Это вполне соотносится с мнением ученых, которые указывая на художественные особенности декоративно-прикладного искусства, отмечают «Мифопоэтические художественные представления о духовных истинах и роль аутентичных сакральных практик с одной стороны, и технико-технологическая искусность преобразования природных материалов с другой»[171], рассматривая этот особый навык и знание, когда «две стороны как источники предметно-пространственной среды скреплены в искусстве знанием эстетических характеристик вещества и владением технологией обработки»[172].

Таким образом, искусство «ДУЙ ХУА» способствует сохранению духовно-нравственных ценностей и активизирует обращение к культурно-историческому наследию народа, и как истинное искусство соответствует своему значению – формировать духовный мир через познание и воспитания гармоничной личности, реализуя данное через художественный образ произведения. В этой связи следует отметить отношение к художественному образу и всей художественно-образной системы как категории, В.Б. Кошаева, который указывает, что самим условием искусства является связь «чувственного земного» с «бытием неземным»: «Образ Мира как художественно-образная система не есть абстрактная целостность, но целостность через приносимую жертву – связь бытия естественного

[171] Кошаев В.Б., Бубновене О.Д. Декор и форма в специфике родовых и художественных факторов образа в угорском искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2023. – № 3. – С. 83.
[172] Там же. – С. 84.

(вещного) с бытием сверхъестественным (идейным), в котором семантика есть либо свойство самих объектов изображения, либо вынесенное за форму значение, относящееся к переживанию художника/зрителя»[173].

Это приводит к умозаключению, что произведения Дуй Хуа, формируя понимание о материальной и духовной культуре своего народа, его самобытности и традициях, является культурным феноменом и, соответственно, обладает определенной ***культурной ценностью.***

В самом определении декоративно-прикладного искусства В.Б. Кошаев выделяет следующий основополагающий подход к оценке произведений: «Понятие декоративное чаще используют для характеристики украшения и специфических приемов построения изображения на поверхности предмета. Однако понятие «украшать» имеет два смысла: украшать – декорировать и украшать – делать красивым. Первое обуславливает закономерности изображения. Второе значение шире. Делать красивым можно не только с помощью изображения, но и сообразуясь с закономерностями материала, технологии, пропорций, функциональной логики изделия» [174] . При этом для композиции важна двойственность структуры – материальная и духовная.

Это требует от произведений декоративно-прикладного искусства соблюдения целостности композиции, которая направлена на раскрытие идеи произведения, зависит от целого ряда факторов (гармоничности, соотношения главного и второстепенного, формы, контраста, цветовой гаммы, объемной выразительности и четкости линий и т.д.), которые должны соответствовать одной из эстетических категорий – художественной меры, становясь главной характеристикой произведения. Исследователями отмечается, что «возникающие общеэстетические законы художественной

---

[173] Кошаев В.Б. Художественно-образная система // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 2/2. – С. 19.
[174] Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С.14.

целостности действуют в различных новых понятиях ансамблевой формы»[175].

Произведения, в которых достигнута гармония между формой и содержанием, материальным и духовным, реальным и чувственным, способны формировать вкус к прекрасному, побуждать внутреннюю потребность в нем, стимулировать человека к творчеству, ***наделены эстетической ценностью.***

Отметим мнение специалистов, что в декоративно-прикладном искусстве используются «качества декоративности, способствующие решению более яркого выразительного художественного образа, - поэтичность, метафоричность, монументальность, а также композиционно-пластический и колористический строй, выступающие как определённые формы выражения красоты»[176]. Но при этом следует учитывать в оценке определенного декоративно-прикладного искусства, что на эстетическую форму самовыражения влияют устоявшиеся этнокультурные ценности, сформировавшиеся мифологические установки в отношении символов, цветов, форм и прочих атрибутов символичности[177].

Исходя из вышеизложенного, следует понимать, что эстетические особенности прикладного искусства «ДУЙ ХУА» обусловлены географическим местоположением и теми особенностями трудовой деятельности, которые позволили развивать производство шелка. При этом они отражают менталитет и темперамент китайской нации, сформированный за длительный исторический период под влиянием социокультурных процессов. Вполне свойственно для данного искусства синкретичность реального и идеального, мифологизация сознания,

---

[175] Там же. – С. 88.

[176] Ерошкин В.Ф. К вопросу о декоративности в произведениях изобразительного искусства // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 3-2 (34). – С. 98.

[177] Абакарова Р.М. Этическое и эстетическое в архитектонике этнокультурных ценностей // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3: Общественные науки. – 2021. – № 36 (4). – С. 113-119.

выраженная в художественных образах произведений. Оценивая ценность искусства «ДУЙ ХУА» следует учитывать, что эстетика китайского быта построена на понимании гармонии и единства Неба и Поднебесной, как отражение макро- и микрокосмоса, что соответствует мифопоэтическому пониманию мира. Произведения Дуй Хуа, реализуя свои эстетические функции, отражают целостность восприятия мира, организуя внешнее пространство.

Целеполагание данного раздела исследования требует анализа произведений «ДУЙ ХУА» с точки зрения законов композиции, формы, материалов.

Учитывая, что «история композиции в декоративном искусстве отражает художественный метод познания мира» [178], отметим, что в произведениях «ДУЙ ХУА» специфично проявляет себя форма, что соответствует исторически сложившимся традициям Китая. Одно произведение может состоять их нескольких предметов одинаковой формы (экранов), являя не просто ансамбль, а единое произведение. Среди дошедших до нас произведений «ДУЙ ХУА» из династий Мин и Цин встречаются комбинации четыре экрана (striped screen) и шесть экранов (striped screen), которые представляют преобладающую культурную мысль того времени и являются традиционной формой для китайского изобразительного искусства. Более современные работы реализованы в простой прямоугольной форме различных размеров. Со временем произведения искусства стали менее ограничены эталонами, в том числе в формообразовании. Это позволило наследникам художественного ремесла семьи Ли создавать произведения с различными основами (круглыми, веерообразными, и т.д.), которые придали экспрессии работам в технике Дуй Хуа. При этом традиционная композиционная форма китайской живописи остается основной формой Дуй Хуа.

---

[178] Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С.44.

С точки зрения композиции, в настоящее время существует четыре основных способа воплощения произведений Дуй Хуа.

Первый – правило плоскостного рассеивания перспективы. Этот тип композиции является наиболее распространенным в творчестве «ДУЙ ХУА» и находится под влиянием китайской живописи. Эта форма композиции не основана на фиксированном пространстве или времени и, как правило, не обращает внимания на общепринятое ощущение пространственной перспективы. В ней также размеры объектов не следуют правилу перспективы, а именно не поддерживают зависимость размера объекта от его ближнего и дальнего расположения на картине. Скорее, это гибкий способ преодолеть ограничения времени и пространства, который предполагает передвижение объектов в двухмерной плоскости в соответствии с субъективными ощущениями художника и законами художественного творчества, выстраивая пространство-временное поле в сознании автора. Обратим внимание на произведение «Картина из ста счастливых детей» (Рисунок 28 Приложение 1), где взрослые люди на переднем плане картины и на дальнем имеют одинаковый размер. Вариации между отсутствием и наличием прямолинейности в группировке изображения используются для выражения различных областей сюжета и в соответствии с соотношением между основным и вторичным аспектами композиции. Цвет линий используется для эмоционального отображения основной темы, которую она призвана донести до аудитории. Возвращаясь к представленной картине, обратим внимание, что четкие яркие линии разграничивают место, где свободно и весело играют дети от территории, где за ними спокойно и степенно наблюдают. В том числе, прямые линии ограничивают и упорядочивают «хаос», который царит на свободном от построек пространстве.

Второй тип – применяется на традиционной китайской форме разделения композиции, где выполняется основное условие плоскостного размещения объектов – «разделяй и совмещай» (Рисунок 3 Приложение 1).

Этот принцип означает, что четыре экрана (striped screen), объединенные вместе, являются полным произведением, но по отдельности разбитые могут быть четырьмя отдельными. В данном случае, изображение не только разделено сюжетом с различными «главными героями» (аист, олень, обезьяна, павлин), но отражают различные времена года. Таким образом происходит «разделение». Несмотря на это, растения и животные размещены упорядоченно. Эксперты отмечают, что в такого типа композициях: «И объекты в каждой детали находятся на одном уровне, сохраняя баланс, но не теряя гибкости и универсальности. Такая форма презентации вполне может выразить спокойное, прекрасное настроение и элегантный интерес»[179].

Третий тип – это центральная композиция, распространенная в работах с цифрами и китайскими иероглифами. С отдельной фигурой или китайским иероглифом в качестве основного предмета, более достойный, серьезный визуальный эффект выражается через духовные символы, которые он представляет сам по себе (Рисунок 29 Приложение 1).

Четвертый тип композиции можно отнести к категории «частичных» (рисунок 30 Приложение 1). При таком композиционном решении объект чаще всего реализуется на круглом фоне, поскольку сам круг несет в себе символическое значение полноты, но сам круг вписывается в квадрат, что дополняет изображение ощущением изменчивости. Такая композиция концентрирует внимание зрителя на сюжете, но заставляет задуматься, «домыслить» его окружение, что значительно усиливает эмоциональное погружение.

Следуя за идеей В.Б. Кошаева, что «материал хранит эстетический опыт его осмысления и в этом качестве изначально содержит определенные художественные эффекты, осознаваемые и выявляемые художником-

[179] Ван Лу. Исследование Чанчжи Дуй Цзинь Ценность искусства и наследия. – Тайюаньский технологический университет, 2019. – С. 36.

прикладником»[180], отметим, что основными материалами, используемыми для изготовления Дуй Хуа, являются шелк, шелковая вата и хлопок, уже проанализированные нами с точки зрения ценности материала и техники.

Шелковый материал сам по себе обладает особой фактурной красотой, а также прекрасно передает нежность, мягкость и великолепие цвета. Есть два способа использования шелка в нынешних работах Дуй Хуа. Первое – использовать текстуру, зернистость и рисунок самого шелка для создания компонентов, которые затем украшаются росписями. Второе – это рисование непосредственно на белой поверхности шелка, где изображение и цвет объекта выражаются исключительно через живопись [181] . Непосредственное использование цветного шелка при создании изображения в работах «ДУЙ ХУА» само по себе уже производит более сильное визуальное воздействие, отражая в реалистичном цветовом решении картины сочетание символического значения красок. Роспись по белому шелку (Рисунок 3 Приложение 1) несет свежий и элегантный «аромат» уникальной китайской национальной живописи с воплощением присущего китайскому народу темперамента.

Второй основной материал – хлопок и шелковая вата. Их природные качества мягкого и пушистого является главной особенностью красоты парчового ремесла. Именно они создают многослойный трехмерный эффект и придают изображению эмоциональный резонанс, подчеркивая, выдвигая на первый план главных героев картины, указывая на их значение в сюжете.

Следует признать справедливым и для китайского искусства, что «Одной из значимых характеристик вещей и предметов считается цвет. Цвет активно участвует в формировании интерьера, так как является активным выразительным средством. Цвет влияет на эмоциональную сферу

---

[180] Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С.8.

[181] Хао Пэйпэй. Исследования характеристик и развития традиционной Дуй Цзинь в городе Чанчжи // Искусство и наука. – 2018. – № 31(05). – С.67

жизнедеятельности человека» [182] . Это определяет важность цветового оформления произведений Дуй Хуа, однако, в ходе исследования уже было дано описание использования цвета в создании образа и его трансформация не только из-за изменения сюжета, но и в следствии влияние социокультурных процессов и модных тенденций, что характерно для декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, добиваясь в произведении целостности композиции в соответствии с художественной мерой, произведения «ДУЙ ХУА» выполняют важную для искусства эстетическую функцию, связанную со способностью вызывать эмоциональные переживания, получать эстетическое наслаждение, удовлетворяя внутреннюю человеческую потребность в красоте, что и определяет их ***эстетическую ценность.***

В самом определении декоративно-прикладного искусства заложена одна из ценностей – прикладная, которую часто связывают с экономической востребованностью: «… свойством декоративно-прикладного искусства следует считать экономическую востребованность, представляющую собой синтез реализованного авторского замысла и потребительской заинтересованности населения в приобретении этого образца»[183]. На наш взгляд, в отношении искусства «ДУЙ ХУА» и его ***прикладной ценности*** следует ориентироваться на мнение Г.В. Плеханова, о том, что ценность вещи в ее символической роли и значении в общественных отношениях, которая приводит исследователей к выводу, что такая вещь «начинает служить в качестве знака, символа социального положения человека»[184].

---

[182] Чиркова Н. В. Вещи и предметы быта в контексте культуры повседневности // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – № S14. – URL: http://e-koncept.ru/2016/76172.htm (дата обращения: 15.05.2024).

[183] Гуляев П.С. Корреляция народной культуры и творчества в декоративно-прикладном искусстве // Культура: теория и практика. – 2017. – № 4 (19). – С.5.

[184] Чиркова Н. В. Вещи и предметы быта в контексте культуры повседневности // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – № S14. – URL: http://e-koncept.ru/2016/76172.htm (дата обращения: 15.05.2024).

В отношении произведений искусства «ДУЙ ХУА» следует отметить, что их значение в культуре Китая определено довольно точно: возникнув как высокое дворцовое искусство и долгое время существовавшее как отличительная черта для «высшего» света, постепенно оно стало распространяться на следующий уровень иерархии – чиновников, а с улучшением экономической ситуации и стабилизации, проникать во все слои населения. Революционные изменения XX века не изменили ценность произведений, поскольку искусство «ДУЙ ХУА» восприняло и трансформировалось с учетом социокультурных процессов и сохранило свою воспитательную и просветительскую роль в сочетании с эстетической функцией.

«Народное искусство, как форма общественного сознания, выражает в художественном виде образы совокупных исторических норм коллективного, мифологического мышления народа. Можно отметить, что оно отражает функцию познания в категориях образ мира, целесообразность, порядок, ритм, конструктивность, орнаментальность, декоративность»[185]. Основываясь на этих духовных восприятиях, «ДУЙ ХУА» был разработан и реализован в обществе, отражая концентрацию общественного сознания народа.

Благодаря своей уникальности и дороговизне, искусство «ДУЙ ХУА» использовалось как предмет коллекционирования или светский подарок для высокопоставленных лиц во времена династий Мин и Цин, а в 1915 году на Панамо-Тихоокеанской международной выставке добавила красок в культурные обмены Китая.

Среди произведений искусства, унаследованных от семьи мастера Ли Вэйдуна, есть несколько, зеркал, полок для хранения и другие предметы Дуй Хуа, которыми пользовались дворяне во времена династии Цин. Это делает вполне очевидным, что искусство «ДУЙ ХУА» давно сочетается в китайских

---

[185] Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С.18.

бытовых предметах в качестве декоративной росписи (Рисунки 32-33 Приложение 1). В исследовании по декоративному искусству Пу Анго отметил, что «любое традиционное ремесло с долгой историей, изысканными навыками или уникальным стилем должно быть встроено в конкретные продукты для реальной жизни в новую эру, чтобы адаптироваться и удовлетворить потребности жизни людей»[186].

После основания Нового Китая искусство «ДУЙ ХУА» не только служило в качестве национально значимого подарка для представителей иностранных государств, но и многократно экспортировалось, принося Китаю иностранную валюту. Западные коллекционеры оценили специфику и ценность данного искусства и приобретали их, как произведения, отражающие национальный культурный колорит Китая.

Одновременно с этим, мастера декоративно-прикладного искусства «ДУЙ ХУА» стали осваивать новые формы и предметы для реализации. Примером может служить опыт работы мастера по изготовлению «ДУЙ ХУА» господина Янь Дэмина. В 1960-х годах он и его учитель господин Ли Шицзе изготовили несколько стаканчиков для кистей и коробки для хранения (Рисунок 34 Приложение 1) в строгом соответствии с эстетическими потребностями простоты того времени. Тем самым расширив область применения техники Дуй Хуа. В начале XXI века г-н Янь Дэмин создал произведение, объединив технику «ДУЙ ХУА» с фарфоровыми тарелками (Рисунок 35 Приложение 1), преобразуя обычный предмет быта в эстетический образец художественной деятельности.

Отметим, что синтез китайской и западной культуры также реализован в некоторых произведениях Дуй Хуа. Например, г-н Ту Бичэн с 2003 года создал большое количество изделий в буддийской тематике (Рисунок 38 Приложение 1). Так же именно им предпринята попытка интегрировать в исконно китайское декоративно-прикладное искусство христианский сюжет,

[186] Пу Анго. Традиционные ремесла в новую эру – инсайты из ремня кимоно узорчатого шелка // Шанхайский декоративно-прикладного искусства. – 1994. – №04. – С.6-7.

используя стилистику западного искусства масляной живописи средних веков. Мастер создал уникальную работу «Паломничество трех мудрецов» (Рисунок 24 и Рисунок 39 Приложение 1), которая по своей цветовой гамме, композиции, форме и сюжету полностью соответствует западным канонам.

На сегодняшний день основной покупательской группой работ являются любители традиционных искусств и ремесел. Несколько «ДУЙ ХУА» с буддийской тематикой, выполненных мастером Ту Бичэном, были собраны некоторыми буддийскими храмами в Китае. И его активно применяется для создания туристических сувениров: «Сувениры из Дуй Цзинь, изготовленные в честь успеха Олимпийских игр в Китае, не только показывают миру искусство Дуй Цзинь с китайскими характеристиками, но и подчеркивают тему мероприятия, которое является идеальным выбором для презентации иностранным друзьям и продвижения традиционной китайской культуры»[187].

Постепенно появляются молодые студенты колледжей и ученые в области искусства, которые пытаются объединить искусство «ДУЙ ХУА» с современным декоративным искусством. Есть те, кто разрабатывает дизайн одежды, те, кто разрабатывает дизайн подвесок, те, кто работает над созданием абстрактных произведений искусства, и те, кто, используя метод «ДУЙ ХУА» реализует мультипликационные изображения (Рисунок 36-37 Приложение 1). Молодые люди, приходят к мастерам по изготовлению Дуй Хуа, чтобы научиться их мастерству, также открыли новые формы самовыражения для «ДУЙ ХУА» и разместили их на своих собственных онлайн-платформах и в социальных сетях. Это увеличило не только их аудиторию, но и способствует популяризации искусства Дуй Хуа.

Это показывает, что искусство Дуй Хуа, наряду с удовлетворением социальных (бытовых) потребностей народа Китая, также является одним из способов культурного обмена между страной и миром, коммуникативным

[187] Ван Лу. Исследование Чанчжи Дуй Цзинь Ценность искусства и наследия. – Тайюаньский технологический университет, 2019. – С. 64.

мостом между китайской и западной культурой, содействуя экономическому, политическому и культурному развитию китайского общества. В то же время, «ДУЙ ХУА» могут быть глубоко интегрированы с туризмом, культурной индустрией и другими смежными отраслями для разработки большего количества продуктов и услуг с региональными особенностями и культурным подтекстом, что, несомненно, еще больше увеличит его рыночную востребованность. В исследовании Ван Лу пишет «В современном обществе, исследуя прекрасные характеристики национальной культуры и передавая ее, как мост для общения с мировой культурой, реализуется эффективный способ защиты наследия национальной культуры»[188].

В современном Китае правительство активно продвигает и развивает доктрину «Один пояс, один путь», которая включает понимание того, что культура, как душа нации и основное содержание ее духовной родины, является важнейшей и непреходящей движущей силой нации и имеет большое значение в процессе исторического развития. Развитие культуры – это процесс непрерывного повышения духовной силы народа и обогащения его жизни, который усиливается прогрессивным развитием отдельных элементов, в том числе таких, как декоративно-прикладное искусство, а, следовательно, и искусства «ДУЙ ХУА» в городе Чанчжи.

Таким образом, реализуя свою утилитарную функцию искусство «ДУЙ ХУА» сумело сохранить свою актуальность и ***прикладную ценность*** в течении веков.

В анализе аксиологических аспектов искусства «ДУЙ ХУА» было обращено внимание к тому факту, что, являясь социокультурным феноменом как отдельного региона, так и всего Китая, данное декоративно-прикладное искусство имеет определенный ***экономический потенциал***. В рамках реализации проекта «Один пояс, один путь» созданы новые возможности

[188] Там же. – С. 44.

для строительства и развития культурной мягкой силы Китая [189]. Это способствует развитию материальных условий, имеющих важную социальную значимость для сохранения и развития народных ремесел, в том числе Дуй Хуа. Развитие декоративно-прикладного искусства, в свою очередь, способствует экономическому укреплению территории, к которому оно принадлежит.

Такая глубинная взаимозависимость экономических и культурных факторов развития искусства «ДУЙ ХУА» и всей провинции Шаньси, приводит к умозаключению о том, что данное искусство, обладая культурной, эстетической, прикладной и экономической ценностью, как отдельный социокультурный феномен региона – провинции Шаньси – имеет определенный потенциал для развития, что приводит к целеполаганию дальнейшего исследования проблем и перспектив развития самого декоративно-прикладного искусства и исследования его влияния и включенности в социокультурное развитие региона.

3.2. Актуальные проблемы и тенденции развития декоративно-прикладного искусства Дуй Хуа

Традиционно, в развитии декоративно-прикладных искусств выделяют несколько стадий развития: стадия спонтанного естественного бытования при которой происходит апробация способа изготовления с подбором материала и выразительности; стадия установления технологических и художественных особенностей искусства, появление мастеров-специалистов; стадия организации мастерских, занимающихся изготовлением предметов в соответствии с установленными традициями. В дальнейшем происходит развитие или угасание в соответствии с социокультурными процессами на территории существования конкретного

[189] Чжан Сюань. Инициатива «Один пояс, один путь» и содействие развитию китайской культурной мягкой силы // Богатство сегодня. – 2021. – № 08. – С. 217-218.

декоративно-прикладного искусства. При этом возникает зависимость темпов и вектора развития искусства от духовно-эстетических потребностей общества, требований рынка и технологического развития производственных процессов.

Чаще всего, обращаясь к проблемам развития декоративно-прикладного искусства обращается внимание на утрату секретов мастерства и их передачу от поколения к поколению. Однако в последнее время, указывается «недооценка социокультурной значимости предметов ДПИ для сохранения национального менталитета, воспитания подрастающего поколения и развития территорий»[190].

Обращаясь к искусству «ДУЙ ХУА» в попытке выделить основные проблемы и тенденции развития, следует отметить, что в настоящем XXI в. особенно возросла духовная значимость предметов декоративно-прикладного искусства.

С IV века до начала XX века в Китае искусство «ДУЙ ХУА» развивалось и обретало форму, являясь роскошным произведением искусства для дворянства и богатых купцов, указывая на их статус. Начиная с 1930-х годов, в период агрессии Японии против Китая, развитие искусства замедлилось. Революционные преобразования по ряду определенных причин не позволяли искусству «ДУЙ ХУА» развиваться в полную силу. XXI век уже назван новой эрой быстрого развития Китая, однако скорость научно-технического развития стало еще одним неблагоприятным фактором, с которым сталкивается искусство Дуй Хуа.

Возникли новые, современные проблемы с неотложной необходимостью их разрешения для сохранения традиционного национального искусства, как отдельного элемента национальной идентичности.

---

[190] Панкина М.В., Хмелев Р.А. Проблемы развития декоративно-прикладного искусства: преемственность и подготовка кадров // Человек в мире культуры. – 2017. – № 2-3. – С.252.

Китайские исследователи отмечают: «Традиционные ремесла нашей страны увековечиваются лицом к лицу устной передачей, сосредоточенной на ремесленнике»[191]. Очевидно, что «выживание» ремесла связано с утратой ремесленной техники. Искусство «ДУЙ ХУА» в Шаньси было ремесленной техникой, передаваемой внутри семьи Ли, когда передача происходит сыновьям и невесткам, но не дочерям[192]. Такой закрытый способ передачи навыков привел к недостатку талантов Дуй Хуа.

Изучение генеалогического дерева Семьи Ли указывает на то, что от Ли Юаня ощущается нехватка наследников техники Дуй Хуа. Только к тринадцатому поколению в генеалогии появляются достаточно наследников. Ли Хао, Ли Тун и Ли Дин, все они являются тринадцатым поколением приемников мастерства «ДУЙ ХУА» в этой семье Ли (Рисунки 8-9 Приложение 4). Это позволило ремеслу активнее развиваться и восстанавливаться.

Однако, довольно удачное наследование к шестнадцатому поколению столкнулось с проблемой запрета и закрытия ремесла в период Культурной революции. История жизни Ли Шичжун, главного наследника техники Дуй Хуа, описывается так: «…самое энергичное время своей жизни он провел в ситуации, когда он имел талант, но не имел возможности, и к тому времени, когда он вернулся к своей старой профессии, он уже был очень старым и при всём желании не в силах реализовывать свое профессиональное мастерство»[193]. Среди потомков Ли Шицзе большинство – дочери, что сделало невозможным передачу навыков.

Следует отметить, что под сохранением традиций ошибочно понимать консервативный подход к процессу. Так, проводя исследование «Уязвимость передачи нематериального культурного наследия в Китае» его автор указывает на то, что в Китае сохраняются традиции передачи определенного

---

[191] Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – С. 45.
[192] Там же.
[193] Там же. – С. 52.

мастерства только членам одной семьи, а иногда и только мужчинам по прямой линии[194]. При этом, именно такой архаичный подход приводит к вырождению ремесла, не позволяя ему развиваться и конкурировать в современных экономических условиях. В связи с этим, хочется отметить, что начиная с середины двадцатого века в «Цзы Шэн Ли Цзи» стали обучать технике «ДУЙ ХУА» людей не являющихся родственными Семье Ли. Семья Ли в определенный период вынуждена была перейти от семейного (внутреннего) ведения ремесла к привлечению в обучение неродственных (внешних) мастеров, что позволило сохранить традиционную технику, навыки работы с шелком и художественные традиции.

Однако, даже переход к «внешнему наследованию» техники «ДУЙ ХУА» в благоприятный период установления политики реформ и открытости, давшей некоторый «толчок» для экономического роста ремесла, не привело к резкому росту экономических показателей.

Утомительный производственный процесс с длительным циклом не позволяет должным образом конкурировать в создании массовых декоративных изделий с технически развитыми производствами, обеспечивая всем участникам определенный доход. В результате число учащихся невелико, а мастера-преподаватели стареют. Это приводит к сокращению числа школ и программ, обучающих искусству Дуй Хуа. Такая проблема, если ее активно не решать, приведет к порочному кругу: все меньше и меньше людей будут учиться и знать об искусстве Дуй Хуа. Это грозит утратой техники и навыков создания Дуй Хуа, а, следовательно, исчезновением искусства с глубокими национальными культурными коннотациями.

При этом, большинство исследователей указывают на тот факт, что от расширения количества обучающихся декоративно-прикладным искусствам зависит не только экономический рост и благосостояние работников данного

---

[194] Чжу Жуй. Уязвимость передачи нематериального культурного наследия в Китае // Столыпинский вестник. – 2023. – № 5 (8). – С. 4441

ремесла. Они отмечают, что «изучение традиций народного искусства способствует духовно-нравственному развитию личности ребенка – формирует такие качества, как трудолюбие, усидчивость, терпение, уважительное отношение к культуре своего народа»[195]. Это значительно увеличивает культурную значимость искусства Дуй Хуа, особенно для собственного региона.

В исследовании уже указывалось на значимость технологического процесса для декоративно-прикладного искусства, что приводит к силлогизму, что наследование технологий – это продолжение и развитие культурной традиции. Наследование традиционных ремесленных технологий играет важную роль в охране социально-культурного наследия и истории. Технологии часто передаются из поколения в поколение и являются частью уникальных культур и традиций различных народов. Наследие дает возможность представить уникальную ценностную характеристику страны в рамках развития мировой цивилизации, но одновременно оно представляет и особую часть ее ресурсного потенциала. В этом смысле наследие является частью национального богатства государства в экономической трактовке данного термина – совокупности материальных благ, которыми располагает общество и которые в конечном счете определяют последующее развитие и влияние этого государства на мировой арене. Несомненно, что социальная значимость историко-культурного наследия понимается и признается достаточно широко.

Основываясь на этом теоретическом понимании, приходим к выводу, что необходимо уделять внимание техникам, которые имеют тенденцию к исчезновению при производстве современных работ Дуй Хуа, а не только сосредотачиваться на инновациях.

---

[195] Беляева Л.Ю. Сохранение русских народных традиций через занятия декоративно-прикладным творчеством и проблемы вовлечения молодежи в активную деятельность // Мир науки. Педагогика и психология. – 2023. – Т. 11. – № 5. – URL: https://mir-nauki.com/PDF/01PDMN523.pdf (дата обращения: 15.05.2024).

С этой проблемой столкнулись, когда мастер Ли Вэйдун восстанавливал и воспроизводил работы династий Мин и Цин, переданные семьей Ли. Он отметил, что «В наши дни очень важно сохранить то множество работ Дуй Хуа, которые переданы по наследству нашими предками, и досконально изучить их технические приемы. Попытка найти правильный способ реставрации этих произведений искусства и овладеть техникой, чтобы иметь возможность безупречно воспроизводить их, это тоже миссия моей жизни. При воспроизведении многих соединительных деталей было не понятно, как древние создавали взаимосвязь соединений, укладки, перемежения и основания в единое целое, с существующей взаимосвязью контура. После интеграции на стольких уровнях общий эффект не является резким, у него нет особых выступов или впадин, но он все равно очень многослойный и объемный»[196].

Наглядно это можно увидеть, сравнивая рисунок 5 и рисунок 40 приложения 1. Визуально видна разница в технике изготовления и понятно, что представлено, несмотря на практически полное совпадение сюжета, две абсолютно разные работы Дуй Хуа. Современная работа «ДУЙ ХУА» создается путем сборки каждого объекта в стопку и последующего их плоского размещения в контуре китайского иероглифа «寿», при этом каждый объект просто приклеивается к нижнему контуру. Судя по изображению иероглифа Дуй Хуа, сделанному Ли Шиюнем в 1930 году, каждый компонент имеет определенную взаимосвязь друг с другом с сохранением объема (Рисунок 41 Приложение 1). На увеличенных изображениях видно, что это не просто параллельное сращивание, они явно накладываются друг на друга, создавая рельеф, а не гладкое соприкосновение. Ярко выраженный контур подчеркнут наполнителем, который и соединяет их воедино. В данном случае целостный образ произведения включает в себя пространственное решения композиции.

[196] Из личной беседы автора работы с мастером Ли Вэйдуном.

Более современное изображение утратило такой рельеф и, благодаря собранной коллекции иллюстраций выяснилось, что после образования Нового Китая действительно трудно найти следы такой формы самовыражения. Очевидно, что современное искусство «ДУЙ ХУА» утратило подобную технологию, что повлияло на средства художественной выразительности искусства.

На этом и акцентирует внимание Ли Вэйдун, указывая на необходимость изучения наследия мастеров Дуй Хуа, воспроизводя таким образом межкультурный диалог в пространственно-временном континууме с целью воссоздания утраченных уникальных технологий.

При этом важен баланс между «старым» опытом и инновациями, нарушение которого в декоративно-прикладном искусстве либо останавливает его развитие, либо приводит к утрате выразительности и качества. Как отмечают специалисты: «Сама жизнь стимулирует народного умельца к развитию, стремлению опираться не только на достижения прошлых мастеров, но и искать свои оригинальные решения, одухотворяя изделия талантом личности, теплотой своих рук. Игнорирование инновационных моментов ведет к нарушению свойства целесообразности, а на практике к исчезновению, отмиранию изделий и промыслов. Декоративно-прикладное искусство, несмотря на свой почтенный возраст, вынуждено искать пути творческого развития и формировать новые подходы»[197].

В современном ремесленном производстве широко применяются станки, а их использование в большом количестве экономит время и усилия, в значительной степени снижая затраты, тем самым оказывая определенное влияние на традиционные ремесла. При выборе продуктов ремесла не все потребители обращают внимание на то, произведено ли оно машинным

[197] Гуляев П.С. Корреляция народной культуры и творчества в декоративно-прикладном искусстве // Культура: теория и практика. – 2017. – № 4 (19). – С.4.

способом или нет, а в большей степени на предмет, содержание и визуальный эффект, который дает цветовая гамма изделия.

В такой среде традиционные ручные работы из Дуй Хуа, с их ценообразованием, включающим продолжительность и трудоемкость процесса, не обладают достаточной привлекательностью для потребителей. Отмечается большая ограниченность рынка произведений Дуй Хуа, в основном направленного на потребителя, являющегося ценителем традиционного искусства и имеющего возможность приобрести работы, отражающие художественного опыта и мастерство профессионалов. Предпринятые поиски в процессе исследования, позволили обнаружить только два музея о культуре «ДУЙ ХУА» (Дуй Цзинь) и оба они находятся в частном владении в городе Чанчжи провинции Шаньси. Исторические памятники и современные произведения «ДУЙ ХУА» также хранятся в основном на территории провинции Шаньси. Это указывает на то, что развитие и признание искусства «ДУЙ ХУА» до сих пор происходит в основном в местных и близлежащих районах Чанчжи и не достигло общенационального масштаба.

В результате, «некоторые ремесленники, в погоне за большей прибылью, взяли на себя инициативу отказаться от ремесла, которым они пользовались в течение многих лет, чтобы использовать машины для производства Дуй Хуа, и даже использовать механизированное изготовление вместо чисто ручной работы, чтобы обмануть потребителя. Это приводит к хаосу на рынке «ДУЙ ХУА» и создает большие проблемы»[198].

Возможно, подобный взгляд достаточно экстремален, но это не мешает нам признать, что в провинции Шаньси система защиты, связанная с национальными ремеслами, не очень совершенна и всеобъемлюща. Развитие данной ситуации, может привести к полной потере

[198] Чжоу Чжэнье. Простой анализ наследия и текущей ситуации с развитием индустрии декоративно-прикладного искусства в Шаньси // Тянь Гун. – 2019. – № 07. – С. 44-45.

потребительского доверия к «ДУЙ ХУА» и будет препятствовать развитию этого древнего искусства.

В 1997 году Государственный Совет издал «Положение о защите традиционных декоративно-прикладного искусства», а в Цзянсу, Чжэцзяне, Шанхае, Пекине, Сычуане, Гуандуне и других ключевых регионах народных декоративно-прикладного искусства в масштабах всей страны также разработаны собственные провинциальные (муниципальные) положения о защите традиционного декоративно-прикладного искусства. А в «Уведомлении о принятии ряда мер по содействию защите и наследованию народного искусства в провинции Шаньси», опубликованном Главным управлением народного правительства провинции Шаньси в декабре 2022 года, говорится «В 2023 году мы начнем всеобъемлющую перепись народных песен, опер, традиционных ремесел и других полезных ресурсов провинции» [199] . Видно, что провинция Шаньси задерживается в наследовании и защите декоративно-прикладного искусства. Защита сектора традиционного декоративно-прикладного искусства в регионе происходит только на законодательном уровне [200] , исключая местную инициативу. Если в срочном порядке не будут приняты решительные меры по их защите и спасению, некоторые из традиционных декоративно-прикладных искусств провинции Шаньси могут утратить свое доминирующее положение в стране, а культурное наследие «Желтой реки» с сильными местными особенностями Шаньси понесет значительный урон.

Научно-технический прогресс и экономическое развитие оказали огромное влияние на все существующие формы традиционных ремесел. Требуется ужесточение политики защиты традиционных ремесел, в том

---

[199] Уведомлении о принятии ряда мер по содействию защите и наследованию народного искусства в провинции Шаньси. / Народное правительство города Гаопина – URL: https://www.sxgp.gov.cn/xwzx_358/szfwj_1327/202212/t20221219_1720061.shtml (дата обращения: 25.03.2024)

[200] Чжоу Чжэнье. Простой анализ наследия и текущей ситуации с развитием индустрии декоративно-прикладного искусства в Шаньси // Тянь Гун. – 2019. – № 07. – С. 44-45.

числе искусства Дуй Хуа, путем уменьшения влияния механизации, правильного позиционирования современного рынка искусств, культивирования духовные поиски художников и внедрения иных комплексных рыночных правил.

Вполне естественно, что искусство «ДУЙ ХУА» постепенно менялось по мере развития общества, изменения идеологии и существующих эстетических предпочтений в разные исторические периоды. Современные условия социального бытия ставят перед художниками определенные вопросы: что является ядром искусства «ДУЙ ХУА» и как сделать так, чтобы люди правильно воспринимали это искусство, какие векторы их разрешения окажут влияние на понимание и восприятие искусства «ДУЙ ХУА» в будущем.

В историческом анализе и исследовании нами отмечено, что «ДУЙ ХУА» – это вид аппликации, основным материалом которой является шелк и хлопок, известное в Китае как «мягкий рельеф» и «объемная традиционная китайская живопись». Это означает, что важнейшей характеристикой искусства Дуй Хуа, с точки зрения наследования традиций, является сочетание объёма, мягкости, благородства и живописи.

Однако сегодня, в технологически и материально развитом обществе, Янь Дэмин взял двух своих сыновей (Янь Сянцзюнь, Янь Сянхуэй) и нескольких новых подмастерьев, использует современные пластиковые модели и машинное склеивание, вообще пропуская процесс наполнения хлопком (Рисунок 42 Приложение 1). Дело в том, что набивка хлопка различной толщины кропотлива, требует большого мастерства и хороших технических способностей, и значительно замедляет темпы работы. С точки зрения инновационного процесса, такой метод является новацией. В статьях Ван Лу, Ван Юэ и Цзин Шэньшу [201] они соглашаются с изменениями,

[201] Цзэн Шэншу. Исследование Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Пекинский Технологический Институт Моды, 2010; Ван Юэ. Эволюция и художественные характеристики Дуй Цзинь Чанчжи в Шаньси. – Университет Внутренней Монголии, 2017; Ван Лу. Исследование Чанчжи Дуй Цзинь Ценность искусства и наследия. –

внесенными мастером Янь Дэмином, считая, что традиционные ремесла также должны идти в ногу со временем. Использование новых инструментов и методов для улучшения процесса изготовления традиционных «ДУЙ ХУА» – это эффективная мера для того, чтобы традиционные навыки оставались жизнеспособными и передавались по наследству.

Однако с точки зрения утонченности и визуальной выразительности, работа лишена полноты и, присущей традиционной технике, элегантности (Рисунок 43 Приложение 1). В данной технике понятие «мягкий» полностью удалено из произведений, а наряду с этим, снижается или вовсе утрачивается мастерство художника по рисованию. Художественный критик Н.И. Шибаков отмечал о традиционность народного искусства, что «прежде всего, важнейшей чертой народного искусства является его традиционность. Умение использовать накопленные веками безвестными мастерами приёмы и способы обработки материала, основных сюжетов, росписи и т.д.»[202]. Описанный выше способ нарушает сам подход к понятию «традиция», основа которого преемственность знания и методов, в искусстве – преемственность стиля и мастерства[203].

Ученые Хань Чжицян и Ли Вэйдун принадлежат к той школе, которая уделяет больше внимания наследованию традиций. Более того, они считают, что изделия «Дуй Цзинь» с его современными механизированными изменениями и отказом от традиций не позволяют приравнивать их к произведениям Дуй Хуа. Разница между этими двумя ремеслами должна быть заново проанализирована с точки зрения различных художественных соответствий и стилей. Затем следует вернуть этому традиционному ремесленному символу название «Дуй Хуа». Поэтому восстановление и

Тайюаньский технологический университет, 2019.

[202] Рябов Н.В. Декоративно-прикладное искусство в сфере образования как фактор сохранения преемственности традиций // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – №17 (1-1). – С. 272.

[203] Буйчик А.Г. Традиционное прикладное искусство россии в XXI веке: возможности и перспективы развития. // Сетевой электронный научный журнал «Вестник ГГУ». – 2017. № 2. – URL: http://lp009.flfm.ru/vestnik_ggu. (дата обращения: 06.04.2024)

идентификация названия «ДУЙ ХУА» стали горячей темой для обсуждения в китайских научных кругах.

Изменение и неизменность сами по себе являются парой противоречий. Следует согласиться с мнением, что «художественные традиции не всегда могут быть использованы без изменения, поскольку новые произведения прикладного искусства уже создавались в условиях другой идеологии, быта, с использованием иных техник, понимания творческих задач»[204]. При этом следует всегда задаваться вопросами: какие части должны соответствовать требованиям наследования, а какие должны быть инновационными?

При этом следует учитывать целесообразность декоративно-прикладного искусства, в понимании Р. М. Канапьяновой: «целесообразность декоративно-прикладного искусства, несёт в себе креативный потенциал, стимулирует осознание и разрешение возникающего противоречия между традицией и инновацией в народных промыслах»[205].

Подходя к тенденциям развития декоративно прикладного искусства «ДУЙ ХУА» с применением формально-стилистического метода [206], отметим, единодушие в научном мире по вопросу формальных (темы, сюжеты, эстетические основы) и выразительных (форм, композиция, колорит и т.д.) характеристик произведений народного искусства. Так, в работе «Онтология народного искусства» В.Б. Кошаев определяет неизбежность участия в создании произведения народного искусства «…особой проекции сакрального опыта на композиционные связи, форму, средства, приемы» [207]. В свою очередь Р.М. Канапьянова отмечает, что

---

[204] Фокина Л. В. История декоративно-прикладного искусства. – М.: Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. – С.9.

[205] Канапьянова Р.М. Декоративно-прикладное искусство как синтез народной культуры и творчества // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 70.

[206] Степанов Ю.С. Большая российская энциклопедия // Электронное издание «Большая российская энциклопедия». – URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/4732105 (дата обращения: 15.12.2023).

[207] Кошаев В.Б. Онтология народного искусства // Декоративное искусство и предметно-

«Народное творчество представляет собой переживание повседневной и религиозной жизни, истории, фольклора, обрядов и обычаев в символико-сюжетной и утилитарной форме»[208].

Китай имеет долгую, разнообразную социально-культурную историю. Начиная с конца 1970-х годов с провозглашением Китаем политики открытости, искусство «ДУЙ ХУА» стало пополняться новыми художественными образами. Сегодняшняя внешняя политика Китая уверенно держит вектор на продвижение национальной культуры, укрепление «мягкой силы» и активное участие в политике «Один пояс, один путь». Такие национальные установки позволяют Китаю иметь большие возможности для взаимодействия с культурами всего мира. Это способствует синтезу культур, оказывает свое влияние на расширение и построение обновленной картины мира в сознании китайского народа. С этой точки зрения искусство «ДУЙ ХУА» может наполняться новыми художественными образами и сюжетами.

Ранее упоминалось, что художники «ДУЙ ХУА» начали экспериментировать со смешением традиций различных культур, в том числе в части композиции. Однако, в данный момент это остается на уровне экспериментов, произведения немногочисленны и в части художественного изображения скорее являются «подражанием» западным мастерам, чем полноценным произведением искусства, отражающего синтез Востока и Запада.

По нашему мнению, художественный орнамент в искусстве «ДУЙ ХУА» может нести инновационный потенциал в отношении творческого подхода к образу и форме. Обращая внимание на этот элемент произведений Дуй Хуа, отметим, что согласно теории – «художественно-эстетическая сторона на ранних стадиях развития орнамента выступает его неизбежной

пространственная среда Вестник МГХПА. – 2010. – № 1. – С. 161.

[208] Канапьянова Р.М. Декоративно-прикладное искусство как синтез народной культуры и творчества // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 71.

формой. Сегодня орнамент понимается преимущественно как художественное явление, ритмическая упорядоченность изображения представлена тремя способами: ленточным, центральным, сетчатым»[209]. Целеполагание данного исследования не предполагало подробное анализ составляющих элементов произведений техники Дуй Хуа, однако, в ходе изучения научно-исследовательской литературы по данной проблематике, выяснилось, что этот аспект в искусстве «ДУЙ ХУА» не изучен, не систематизирован и не теоретизирован. В ходе беседы с мастерами данной техники, они также не акцентировали внимание на орнаменте. Таким образом, следует предположить, что в дальнейшем, следует сосредоточиться на более конкретном изучении орнамента с его ритмом, символичностью и цветовой гаммой, что позволит раскрыть новые грани творческого потенциала искусства Дуй Хуа.

Ученые отмечают, что работа с материалом в декоративно-прикладном искусстве носит «…значение особо активных средств эстетического воздействия»[210]. Это в равной степени относится к технике Дуй Хуа, которая построена на использовании фактуры, пластичности и цветовых характеристиках шелка и хлопка. При этом специалисты предостерегают от излишне консервативного отношения к подходу выбора материалов в декоративно-прикладном творчестве: «…накопленный поколениями опыт и традиции необходимо бережно сохранять, но и в связи с применением новых материалов и оборудования, спроса покупателей, частично видоизменять, привнося … своё авторское видение»[211].

Из этого следует, что искусство «ДУЙ ХУА» имеет потенциал для расширения с применением новых материалов и использовании более

---

[209] Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С.12.

[210] Лавринова Н. Н. Видовое многообразие искусства // Аналитика культурологии. – 2010. – № 16. – С. 168.

[211] Вакуленко Е.Г. Народное декоративно-прикладное творчество: Теория, история, практика. – Ростов, Изд-во Феникс, 2007. – С. 10.

продвинутых технологий. Удешевление себестоимости продукции «ДУЙ ХУА» за счет инновационного подхода, без утраты художественной выразительности будет способствовать популяризации искусства. Однако подобные изменения должно происходить с четким осознанием эстетических границ художественного.

Хотя Китай сегодня является социалистической страной и в нем больше нет таких классовых различий, все еще существует огромное неравенство между богатыми и бедными в плане экономического благосостояния. Работы «ДУЙ ХУА» г-на Ли Вэйдуна хорошо выполнены и имеют высокую художественную ценность, а для их коллекционирования требуются большие финансовые ресурсы. Коммерческая ценность некоторых работ очень высока, многие люди могут только оценить, но не могут позволить себе их приобрести. В данном случае, следует вспомнить известный в России лозунг «Искусство принадлежит народу»[212]. На наш взгляд, искусство «ДУЙ ХУА» требует поддержки государства не только как ремесло, а и соответствующего отношения к нему как к художественно-изобразительному искусству, с соответствующей популяризацией и сохранением. Для этого следует организовывать художественные выставки и создавать музеи «ДУЙ ХУА» не только в городе Чанчжи, где уже существуют два музея (хотя и в частном владении), а по всей территории Китая.

Поскольку «ДУЙ ХУА» является искусством, которое хранит глубочайшие национальные традиции, отражает уникальность и самобытность китайского народа, художественные выставки за рубежом могут являться той самой «мягкой силой», способствовать продвижению идей китайского правительства, благоприятствовать созданию положительного имиджа страны, с сохранением ее культурной индивидуальности.

---

[212] Изречение В.И. Ленина, которое стало лозунгом, декларирующим отношение к искусству коммунистического движения.

Расширение ареала существования искусства «ДУЙ ХУА» может способствовать решению выделенной нами проблемы старения мастеров и преемственности техники. Сталкиваясь с подобной проблемой в Российской Федерации, исследователи указывают одним из способов решения – ознакомление с техникой искусства в ходе образовательного процесса младшего поколения. При этом внедрение программ по обучению в специализированные художественные школы, училища и вузы «…являются попыткой в современных условиях воссоздать в области народного искусства традиции, трансформирующиеся в новые формы прикладного творчества» [213] . Общеизвестно, что факт удачного использования произведений, мотивов и техник декоративно-прикладного искусства в повседневном дизайне провоцирует рост популярности соответствующего искусства. Современное искусство «ДУЙ ХУА» включает реализацию в одежде, украшениях, бытовых предметах и т.д. Эти творения, несомненно, являются продуктом сотрудничеством с модельерами и дизайнерами. Очевидно, что для искусства «ДУЙ ХУА» эксперимент такого широкого трансграничного сотрудничества – это путь вперед для создания более креативных и востребованных работ.

Таким образом, расширение возможных точек соприкосновения общества с искусством «ДУЙ ХУА» позволит традиционному ремеслу не просто сохраниться, а активно развиваться, прирастая новыми творческими идеями и талантами.

Выступая за инновации, следует уделять большое внимание охране и реставрации культурных реликвий и усилить подготовку таких специалистов. Обучение реставрации традиционных культурных реликвий не только сохраняет их историческую и культурную ценность и значение, позволяя будущим поколениям понимать и изучать древние ремесла и

[213] Рябов Н.В. Декоративно-прикладное искусство в сфере образования как фактор сохранения преемственности традиций // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – №17 (1-1). – С. 273.

художественные стили, но и стимулирует любовь людей к традиционной культуре и ее признание, придавая ей новую силу и жизненную энергию. Кроме того, восстановление традиционных ремесел может предоставить новые возможности для местного экономического развития и развития индустрии туризма, что приведет к процветанию и развитию смежных отраслей, а также расширит культурное понимание и уважение к разнообразию традиций.

В современном мире Китай быстро развивается, не только воспринимая культуры и верования разных стран, но и заботясь о сохранении самобытности и уникальности китайской культуры, способствуя ее активному развитию. Такая политика и социокультурная обстановка создает неограниченные возможности для прихода новой жизни в искусство «ДУЙ ХУА» и внесению его вклада в развитие провинции Шаньси.

3.3. Региональная культура в контексте трансляции и интерпретации искусства «ДУЙ ХУА»

Глобализация, характерная для современного общества, актуализировала процессы самоидентификации человека в многонациональной общности с обращением к собственной истории и миропониманию предков через познание феноменов национальной культуры и их региональных элементов. При этом исследователи отмечают, что именно под воздействием данных процессов, понятие «регион» и «региональная культура» стал чаще рассматриваться в рамках одного государства и его конкретного региона[214].

Процесс осознания региональной самобытности как реалии современного общественного развития актуализирует такие понятия как

[214] См.: Яковлева Е.Н. К определению понятия «Региональная культура» // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2013. – № 4 (28). – С. 257.

«региональная культура», «региональное самосознание», «региональная идентичность» и т.д.

Подходя к анализу культуры как сложной системы взаимосвязанных элементов, которая обладает естественной целостностью и органичностью, невозможно обойтись только рациональными методами познания, отделяя их от чувственного восприятия феноменов культуры. Это оправдано с точки зрения подхода к человеку, как к существу индивидуальному и социальному. При этом, как отмечают исследователи, «не вектор множественности причинно-следственных связей в обществе, а уединенно-личностный опыт погружения, осмысления и «врастания» человека (в том числе и исследователя) в культурно-историческую почву своего народа дает осознать себя как уникальную самостоятельную единицу бытия в универсуме бытийной взаимообусловленности развития общества, мира и природы»[215].

Синтезируя философию и историю культуры, В.В. Розанов подходит к пониманию «культуры» через одухотворенное просвещение отдельного индивидуума. Вводя понятие «культ», определяя его духовную природу, связанную не только с религиозным наполнением, он развивает мысль, относя к предметам культа «..все, меру духовных даров того, в ком культ»[216], причисляя к этому землю, домашний кров, свой край, родина, то есть все, что возникает как культурно-исторический опыт познания окружающего мира человеком. В последующем, при соответствующем духовном развитии, происходит переход от семейно-родовых ценностей к общественно-значимым. Исходя из этого: «В этом точном значении культура есть синтез всего желаемого в истории: из нее ничто не исключается, в нее одинаково входят религия, государство, искусство, семья, наконец, весь склад жизни личной и общественной»[217]. В своем исследования С.Н. Иконникова говоря

---

[215] Горина И.В. Региональная культура в контексте идей отечественных мыслителей // Дискурс. – 2016. – № 6. – С.18.
[216] Розанов В.В. Сумерки просвещения. – М.: Педагогика, 1990. – С.31-33.
[217] Там же. – С.33.

о культурном пространстве, отмечает, что оно «имеет не только внешние контуры, но и расположено внутри духовного мира личности. Этот пласт особенно важен, ибо определяет мотивацию поведения человека в мире»[218].

Это определяет духовное родство человека с «малой родиной», которая соотносима с конкретной территорией и определенным регионом.

Данный подход приближает изучение региональной культуры к задачам краеведения, в понимании И.М. Гревса, фактически давшей ей развитие как теории и практики региональной культурологии[219]. Ученый полагал, что именно региональная культуры является связующим звеном между личностью и человечеством и направлял вектор изучения в первую очередь на культуру, поскольку следует изучать «не только сельское хозяйство, горное дело, промышленность, торговлю, физический труд, но и науку и просвещение, поэзию и искусство, нравы и обычаи, религию, все миросозерцание, которое объемлет элементы культуры и одухотворяет ее»[220]. Подобной точки зрения придерживается Л.М. Мосолова, связывая регионалистику и культурологию: «Они оказываются взаимодополнительными в исследовании регионов как культурно-цивилизационной целостности существенных, устойчивых и динамичных способов бытия людей»[221].

Обращает на себя внимание подход В.Н. Стрелецкого к регионализму как феномену культуры, интерпретируя его как культурный регионализм, он определяет его как «двуединый феномен: это понятие охватывает, с одной стороны, реальное региональное разнообразие культурных ландшафтов, с другой стороны – их восприятие местными

---

[218] Иконникова С.Н. История культурологических теорий. – СПб.: Питер, 2005. – С. 58.
[219] Горина И.В. Региональная культура в контексте идей отечественных мыслителей // Дискурс. – 2016. – № 6. – С. 21.
[220] Козлов В.Ф. Иван Михайлович Гревс как теоретик и практик краеведения 1920-х гг. // Петербургские исследования. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. – С. 141.
[221] Мосолова Л. М. Регионалистика и аксиология // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции. 26-27 сентября 2000 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С.102.

(территориальными) сообществами»[222]. Исходя из его определения и подхода, можно сделать вывод, что региональная культура имеет две взаимосвязанные составляющие: наличие природных и культурных комплексов, характерных для региона; отражение данного географического пространства в культурных контекстах. Эти составляющие определяют региональные специфики материальной и духовной культуры, а также региональное самосознание. Более конкретна в своем подходе А.В. Спиридонова: «Под региональной культурой подразумевается некая подвижная конфигурация культурных свойств и признаков конкретного региона, меняющаяся при каждом изменении условий ее существования. Эта подвижность и "чувствительность" к малейшему условию существования отличает понятие "региональная культура" от понятия "этническая культура", которое подразумевает нечто гораздо более устойчивое»[223]. При этом она видит, что особенно важно в контексте нашего исследования, между «этнической культурой» и «региональной культурой», признавая их генетическую связь.

С точки зрения И.Я. Мурзиной, региональную культуру характеризует специфика «…мироощущения и миропонимания членов регионального сообщества, особенности картины мира, идентичности и самосознание личности и локального социума, посредством формирования системы знаков и значений»[224]. При этом природная среда обретает важность не при реализации хозяйственной деятельности, а через «символическое присоединение» места, которое определено как «обретение смысла существования людей, связанного с местом их жизни, с представлением о роли, которую призвана играть данная территория в

[222] Стрелецкий В.Н. Регионализм как феномен культуры // Региональные исследования. – 2011. – № 3 (33). – С. 46.
[223] Спиридонова А.В. Региональная культура: диалектика локального и универсального): дис. … канд. Культурологии: 24.00.01. – Чита, 2007. – С. 29.
[224] Мурзина И.Я. Методологические аспекты изучения региональной культуры // Социологические исследования. – 2004. – № 2(238). – С. 63.

судьбе страны…когда люди активно осваивают территорию в ходе практической деятельности и начинают ее осознавать как "свою"»[225].

Изучение региональной культуры во всем его многообразии, позволяет выявить принадлежность конкретного культурного феномена к культурно-исторической общности, топологическому социуму, образовавшему концептуальное поле архетипов и символизма.

На уровне феномена регионального искусства происходит соединение нескольких знаково-символических полей (регионального-национального-всемирного), с отражением в конкретном произведении индивидуальности автора. В свою очередь, анализ произведения искусства как текста, в смысле носителя системы хранения и передачи определенной картины мира через социально-значимую информацию в определенной художественно-образной структуре, позволяет не только определить принадлежность данного произведения к определенной географически и исторически сложившейся территории, но и восстановить ее «целостный портрет» или отдельные характеристики, т.е. выявить региональную идентичность.

Обращаясь к понятию «региональная идентичность» следует отметить многообразие трактовок и подходов. Это определяет концентрацию нашего внимания не на самом понятии, а на тех факторах и элементах, которые позволяют выделить региональную идентичность или «создать образ региональной идентичности». Следует обратить внимание, что в данном случае «образ» понимается исследователями двояко: как образ внутренний, созданный в результате социокультурного опыта данного социума, и образ внешний, представляющий территории для стороннего наблюдателя, соотносимый с понятием «имидж».

В своих работах А. Пааси связывает региональную идентичность с институализацией данной территории, при этом признавая, что через региональные символы происходит объединение прошлого, настоящего и

---

[225] Мурзина И.Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2003. – С. 19.

будущего региона. Символическое значение могут носить название территории, исторические и архитектурные сооружения, значимые личности, памятные события, запечатленные в народных праздниках, что в целом и создает социальную целостность и социально-пространственную отличительность[226].

Наиболее значимыми элементами региональной идентичности, имеющими значение для внутреннего и внешнего, В.А. Тишков называет природный и культурный ландшафт: «границы территорий, их названия, знаменитые люди, связанные с этими местами, а также местная природная среда, характерный для конкретного места ландшафт, флора и фауна, природные ресурсы края, различные исторические достопримечательности и отличительные архитектурные сооружения. … вся культурная, в том числе и этническая экзотика, связанная с его жизнью, включая этнические традиции и обычаи, оригинальные предметы быта и культуры, особенности местного производства и художественные промыслы. Все это – явления, которыми дорожат и которыми гордятся местные жители. Это – опорные знаки – маяки, общественные ценности, с помощью которых стихийно, но нередко и направленно, формируется местное самосознание, местный патриотизм и этно-региональная идентичность»[227].

Создание «внутреннего» образа региональной идентичности ученые чаще связывают со сферой «индивидуального бессознательного»[228], которое по мнению Б.С. Осборна, связано персонифицированным «чувством места»

[226] Paasi A., Zimmerbauer K. Theory and practice of the region: a contextual analysis of the transformation of Finnish regions // Treballs de la Societat Catalana de Geografia. – 2011/ № 71-72. – P. 167.
[227] Малькова В. К., Тишков В. А. Культура и пространство. Кн. 1.: Образы российских республик в интернете. – Москва: ИАЭ РАН, 2009. – С. 21.
[228] Raagmaa G. Regional identity and Social Capital in Regional Economic Development and Planning // European Planning Studies. – 2002. – Vol.10. – № 1. – С.9.

своей принадлежности[229], которое А. Лефевр определяет как пространство, которое «скорее чувствуют, чем мыслят» [230].

В своей трактовке региональной идентичности Ю.Г. Есина учитывает проблемы культурной памяти, которые позволяют выделить «маркеры региональной идентичности»:1) форс-слова в речи; 2) места памяти и предметы символического значения; 3) коллективные представления и культурные практики[231].

Пространственный подход в изучении региона отличают работы Г.М. Казаковой, которая использует для характеристики понятия «регион» такие понятия как «культурный ареал», «культурное гнездо», «дух места», «месторазвитие» [232] , а для характеристики региональной идентичности вводит термин «региональное самосознание», которое определяет как «осознание региональным сообществом своих нравственных ориентиров, идеалов и мотивов поведения, своих знаний, целостная оценка самих себя как мыслящих и чувствующих существ, выбор определенного способа своего бытия»[233].

Исходя из уже сказанного, подходя к этому с точки зрения объединения и резюмирования полученных результатов, позволим себе сформулировать мнение, что ***региональную культурную идентичность*** определяют культурные объекты, феномены и явления, сосредоточенные на определенной территории, и их существование в пространственно-временном континууме.

---

[229] Osborne B.S. Landscapes, Memory, Monuments and Commemoration: Putting Identity in Its Place. – DRAFT, 2001. – URL: http://clio.110mb.com/Osborne_Landscape.pdf (дата обращения: 15.05.2024).

[230] Raagmaa G. Regional identity and Social Capital in Regional Economic Development and Planning // European Planning Studies. – 2002. – Vol.10. – № 1. – С.9.

[231] Есина Ю.Г. Показатели идентичности в региональной культуре Франции (Вандея, Руссильон): автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Москва, 2011. – С. 10.

[232] См.: Казакова Г.М. Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала): дис. … докт. культурологии: 24.00.01. – Москва, 2009. – 313 с.

[233] Казакова Г.М. Российская региональная идентичность: культурологический дискурс // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 6. – С.18.

Следует отметить, что, полагаясь на методологические основы, разработанные И.Я. Мурзиной[234] по изучению региональной самобытности с учетом четырех этапов становления, в данном исследовании социокультурного феномена «ДУЙ ХУА» нашли свое отражение все указанные этапы становления региональной культуры в провинции Шаньси.

В ходе исследования было определено, что исторически сложившиеся реалии указывают на то, что провинция Шаньси по праву может называться истоком китайской цивилизации. Это нашло свое подтверждение в проанализированных археологических находках (раскопках). В более позднем периоде, территория нынешней провинции Шаньси являлось одним из ведущих в становлении институционального устройства китайской государственности. Не являясь при этом центром государства, оно сохраняло высокое положение в соответствующей иерархии, о чем свидетельствуют многочисленные письменные источники, сообщающие о выборе на государственную службу чиновников из данной провинции. Генезис китайского шелкового искусства, с зарождением в Шаньси традиции выращивания шелкопряда и шелкоткачества, определил «символическое включение» провинции в общем государственном (национальном) уровне. Природные факторы, способствующие шелководству, географическое положение, позволяющие вести производство и торговлю шелком, в том числе развивая различные промыслы о изготовлению предметов из шелка (от одежды до декоративно-прикладных), обеспечили «связь с местом», выявившемся в признании «шелка Лу», как лучшего из шелков, и провинции Шаньси как ведущей в производстве шелка.

На наш взгляд, этап, который И.Я. Мурзина называет «символическим присоединением» или «символическим включением» является не чем иным, как ***«региональным самоопределением» или «региональной***

---

[234] Мурзина И.Я. Методологические аспекты изучения региональной культуры // Социологические исследования. – 2004. – № 2(238). – С. 63-64.

самоидентификацией» – когда на данной территории формируется социум в своем комплексном единстве: со сложившейся региональной картиной мира и ее отражением в социокультурных феноменах, присущих только данному региону или носящих региональный культурный контекст.

Вышеизложенное обеспечило возникновение единого философско-культурологическое поля региональной культуры провинции Шаньси, чьи культурные и эстетические ценности соотносятся с традиционной культурой Китая в целом.

Отметим, что на данный момент в списке охраны нематериального культурного наследия Китая 12,8% составляют объекты культуры провинции Шаньси[235]. Согласно информации Бюро культурных реликвий провинции Шаньси, «по состоянию на июнь 2024 года в Шаньси насчитывается 53 875 недвижимых культурных реликвий, в том числе 28 027 древних зданий»[236], что дает Шаньси право называться «сокровищницей древней китайской архитектуры». Отметим, что три объекта данной провинции Китая выделены в списке объектов культурного наследия ЮНЕСКО[237].

Произведения декоративно-прикладного искусства неотделимы от времени и места своего существования, отражают материальные и духовные интересы общества в конкретный период. При этом само искусство на всем протяжении своего развития является носителем традиционности, которая проявляется в следовании установленным художественным принципам с определенным национальным характером. Как отмечается исследователями: «художественно-эстетические изобразительные образы в украшении дома и предметного мира, в свою очередь, становятся

---

[235] Официальный сайт Народного правительства провинции Шаньси. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%B1%B1%E8%A5%BF%E7%9C%81/365266 (дата обращения: 15.05.2023).

[236] Там же.

[237] World Heritage List // UNESCO World Heritage Centre. – URL: https://whc.unesco.org/en/list (дата обращения: 10.02.2024).

связующим звеном между внешним и внутренним мирами, сообщающим каналом, передающим сакральную информацию»[238].

В контексте этого, а также уже проанализированных элементов, определяющих региональную самобытность, стоит отметить такое понятие как «наследие», которое для культуры, искусства и феноменов их представляющих, является фундаментальной основой.

Культурное наследие всегда рассматривается с точки зрения актуальной культуры, т.е. существующей в настоящее время, поскольку выступает как ее характеристика и как «память» [239] . Исследователи отмечают, что определение декоративно-прикладного искусства, которое априори связано с территориальным положением, с точки зрения культурного наследия уже включает антропологию места и времени. При этом, существование определенного культурного наследия в виде декоративно-прикладного искусства требует определенных материальных и духовных условий, способствующих творчеству и преемственности. Это определяет подходы к защите соответствующего социокультурного феномена с принятием основополагающей установки: «…историко-культурная среда как целостный объект наследия»[240].

Региональные корни искусства «ДУЙ ХУА» неразрывно связаны с культурными особенностями и традициями китайской провинции Шаньси. Как отмечает М.А. Некрасова: «Передаваясь из поколения в поколение как результат коллективного творчества, … традиции приобретают устойчивые выразительно-эмоциональные структуры, которые проходят сквозь века»[241]. Таким образом, черпая свои истоки из глубины веков, декоративно-

---

[238] Бородина А.Б. Народное изобразительное искусство в эстетике XXI века // Сервис plus. – 2011. – № 2. – С. 52.

[239] Семерицкая О.В. Народные художественные промыслы России как объект культурного наследия // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 2 (47). – С. 83-89.

[240] Там же. – С. 88.

[241] Некрасова М.А. Проблемы народного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 21.

прикладное искусство «ДУЙ ХУА» отражает историческую преемственность, выступает носителем и хранителем культурных ценностей и смыслов, обогащая повседневную жизнь поэтической образностью.

Учитывая, тот факт, что искусство «ДУЙ ХУА» провинции Шаньси включено в список нематериального культурного наследия Китая это и свидетельствуют как о признании искусства культурным наследием, так и о современном включении в общекультурный контекст Китая регионального самосознания данной провинции.

Проведение исследования с использование культурно-исторического метода позволило выявить мифопоэтические и художественные особенности произведений Дуй Хуа. Их истолкование как текстов искусства провинции Шаньси, то есть ограниченного региональными рамками, способствовало осмыслению региональной культуры и выявлению ее ценностей и особенностей.

Исторические периоды становления искусства «ДУЙ ХУА» указывают на то, что, являясь носителем определенного семиотического кода, отражая в себе некие аксиологические аспекты, соответствующие культурному коду нации, через образы и ассоциации обращается к духовным универсалиям человека, передавая его от поколения к поколению через принятие ценностей и норм общества, оно выполняло функцию сохранения культурного наследия.

Основным эмоциональным выражением и социальной семантикой искусства Дуй Хуа, являет выражение общественного сознания, поскольку: «…выражает в художественном виде образы совокупных исторических норм коллективного, мифологического мышления народа» [242] . В свою очередь, каждое конкретное произведение «ДУЙ ХУА» несет в себе

[242] Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – С. 18.

социально значимую информацию, которая отражает социокультурные особенности исторического периода своего создания.

Анализ влияния исторических процессов на искусство «ДУЙ ХУА» указывает на то, что его произведения в древние времена уже по факту своего существования и с учетом семантики материала (шелк) были наполнены символическим характером благородства, власти и богатства. В нынешней эпохе искусство Дуй Хуа, является народным искусством, отражающим аксиологические аспекты современности и представляя собой национальный символ региона Чанчжи провинции Шаньси, по прежнему является дорогим декоративно-прикладном искусством, сохраняя символизм богатства, переосмысливая его с точки зрения сегодняшних реалий.

Таким образом, процесс интерпретации произведений искусства «ДУЙ ХУА» с переосмыслением архетипов и символов, актуализирует прошлое и определяет вектор развития в будущем.

Это приводит к мысли, что результаты, полученные в рамках исследования феномена культуры искусства «ДУЙ ХУА» через анализ философской и художественно-образной структуры произведений, определяет онтологический статус этого вида искусства как символического потенциала китайской провинции Шаньси.

Исследуя, современное значение декоративно-прикладного искусства, ученые отмечают, что «Главной философской современной концепцией подобного творчества остается не только создание эстетически гармоничных, красивых вещей, сохранение и воспроизведение стилевых характеристик при выполнении изделий, но и формирование вкуса потребителя, призыв к «родовой» памяти и созданию гармоничного жизненного пространства»[243].

[243] Бородина А.Б. Народное изобразительное искусство в эстетике XXI века // Сервис plus. – 2011. – № 2. – С. 55-56.

Декоративно-прикладное искусство, с одной стороны является носителем наследия и отражением преемственности культурных ценностей в мировоззрении современного человека, с другой стороны несет в себе креативный потенциал, стимулируя творческое начало и сопричастность с мировоззрением предков.

В настоящее время Китай решительно выступает за наследование и развитие своей традиционной культуры, проявление самобытности [244]. Поэтому главной тенденцией развития искусства «ДУЙ ХУА» следует обозначить сохранение ценностных приоритетов и смыслов в соответствии с традиционными национальными моральными и этическими установками, сложившимися в культурном мышлении страны и региона.

Конкретно для декоративно-прикладного искусства роль регионального компонента с точки зрения его генезиса является основной.

В настоящее время всеобъемлющий подход к существующему в виде декоративно-прикладного искусства культурному наследию[245] позволяет не только укреплять культурную составляющую региона, но и экономическую, образовательную, художественную сферы жизнедеятельности территории.

Обращая на диалектическую закономерность общего и особенного[246], каждый регион сталкивается с проблемой принятия и непринятия чего-то из иной культуры. Развитие собственных исторически-сложившихся феноменов социокультурной жизни позволяют сделать данный выбор

---

[244] Например, в живописи. См.: Гаврилин К.Н. Многообразие и единство: Национальные меньшинства в живописи Нового Китая (1949-2022 гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1-1. – С. 140-145.

[245] Мусина Р.Р. Традиция в контексте культурных и художественных процессов. Взгляд на современную ситуацию // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 4-3. – С. 8-13; Мусина Р.Р. Народные художественные промыслы как часть нематериального культурного наследия России // Энциклопедия нематериального культурного наследия России: Посвящается Году культурного наследия народов России. – Москва: Институт Наследия, 2022. – С. 368-384.

[246] См.: Скульмовская Л.Г. Особенности развития региональной культуры в мировом социальном пространстве в условиях глобализации // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2014. – № 12-1. – С. 76-81.

осознанно, в соответствии со сложившимися общечеловеческими ценностями и нормами, но сохраняя вектор собственной регионального идентификации.

Учитывая историю и нынешнее положение искусства Дуй Хуа, на данном этапе развития были выявлены проблемы и перспективы его развития, которые указывают на то, что данное декоративно-прикладное искусство не попадает под определение «исчезающих художественных промыслов»[247]. Однако, перспективы участия данного искусства в развитии региона – провинции Шаньси – недостаточно развиваются как идея, что значительно снижает и перспективы самого искусства.

В первую очередь следует отметить, что в настоящее время одним из наиболее активно-развивающихся секторов экономики и социального развития является сектор креативных индустрий. Согласно существующему реестру креативных индустрии ООН в него входит декоративно-прикладное искусство (Art Crafts) [248] . Несмотря на то, что в самом определении креативных индустрий заложены экономические начала, следует отметить, что в их число по определению входят только те, которые «берут свое начало в индивидуальном творчестве, навыках и талантах»[249]. Творческое начало, положенное в данном экономическом векторе развития, определяет создание «кластеров творческих индустрий», которые, по определению исследователей, «Де-факто … являются творческими кварталами с элементами культурного потребления, с сохранением наследия, социальными функциями, а не кластерами в классическом «портеровском»

[247] Исчезающий художественный промысел – вид художественного промысла, имеющий тенденцию к сокращению производства, уменьшению количества мастеров и мастерских, утрате эстетического значения, потере утилитарности изделий и находящийся под угрозой полного исчезновения.
[248] United Nations conference on trade and development (2021) // UNCTAD. – URL: https://indico.un.org/event/1000130/ (дата обращения: 10.02.2024).
[249] Креативные индустрии: краткий обзор // АРИР. – Москва, 2023. – URL: https://www.akarussia.ru/files/docs/research/AKAR23_CreativeIndustries.pdf?ysclid=m2dfw0drhp469914397 (дата обращения: 15.05.2024).

понимании»[250].

В случае с декоративно-прикладным искусством, не вызывает исторически обусловленная территориальная «прописка», а, следовательно, задачи и возможности для этой территории создания современной экономической зоны развития. Создание подобного кластера с актуализацией в нем досуга и туризма, позволяет не только решать экономические задачи, но и приобщать к культурному наследию региона и страны через творчество, ознакамливая с культурой, традициями и историей через отдельный социокультурный феномен, которым является, например, искусство Дуй Хуа. Возвращаясь к выбору общего и особенного в контексте индивидуама, следует отметить, что человек должен быть креативным, способным принять новое, соответствовать изменениям, однако подобные изменения должны основываться на глубоком историко-культурном опыте, в том числе в сфере эстетического, чему способствует приобщение к истинно народным творческим началам, которые сохраняются и передаются в декоративно-прикладном искусстве.

Исследователи отмечают, что креативные пространства оказывают положительное влияние на развитие города, формируя комфортное место для жизни и собственного развития и самоидентификации, с повышением для данного места туристической привлекательности и значимости на международном уровне [251]. С этой же точки зрения следует отметить, что наличие двух музеев (Дуй Цзинь в городе Чанчжи и музей «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа») требуют обеспечения их высококлассными специалистами в

[250] Лавриненко А.С. Актуальные вопросы государственного регулирования творческих индустрий // Вопросы государственного и муниципального управления. – 2015. – № 4. – С.142.

[251] См.: Казакова М.В. Культурные и креативные индустрии: границы понятий // Креативная экономика. – 2020. – Том 14. – № 11. – С. 2875-2898; Майстровская М.Т. О взаимосвязи между музеями и городской цивилизацией // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века: Коллективная монография. – Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 160-163.

области искусства, правильного выстраивания пространства экспозиции[252], что является экономически-затратным и при недостаточном развитии самого производства, включенности музеев в туристическую сферу, убыточным для региона. Включенность искусства «ДУЙ ХУА» в соответствующие программы развития позволят экономически выгодно разрешить данные вопросы.

Экономический подход к данной проблематике указывает на то, что Китай сейчас является крупнейшим экспортером креативных продуктов – 32,3 %, среди которых третье место занимает продукция декоративно-прикладного искусства[253]. Он входит в тройку стран-лидеров по объему экспортируемых ремесленных товаров [254] . Однако, как отмечают исследователи, «Китай является ключевым поставщиком большого количества дешевых контрафактных товаров на страновые рынки, включая РФ... этому способствует высокий спрос на недорогие товары глобального стиля с этническими элементами и современным дизайном»[255].

Такой перекос в товарном сегменте сказывается на имидже Китая с точки зрения его культурных и эстетических ценностей, подрывая исторически сложившее отношение и ожидания высокого художественного уровня, в том числе от произведений из шелка, как к колыбели и хранителю традиций великой шелковой культуры.

Известно, что, как и многие страны, Китай следует принципам Концепции устойчивого развития, которая была предложена в 1987 году Всемирной комиссией ООН по окружающей среде и развитию. В докладе «Наше общее будущее» Всемирной комиссии ООН по окружающей среде и

---

[252] См., подробнее: Майстровская М.Т. Противоречия и тенденции развития музейной архитектуры в Китае // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 4-3. – С. 75-83.

[253] Креативные индустрии: краткий обзор // АРИР. – Москва, 2023. – URL: https://www.akarussia.ru/files/docs/research/AKAR23_CreativeIndustries.pdf?ysclid=m2dfw0drhp469914397 (дата обращения: 15.05.2024).

[254] Рынок народно-художественных промыслов-2021 // НИИ ВШЭ, 2022. – URL: https://dcenter.hse.ru/otrasli (дата обращения: 15.05.2024).

[255] Там же.

развитию (Комиссия Брутланд, 1987) было подчеркнуто, что «устойчивое развитие – это такое развитие, которое удовлетворяет потребности настоящего времени, но не ставит под угрозу способность будущих поколений удовлетворять свои собственные потребности» [256] . Это устанавливает необходимость баланса между экономическим ростом, заботой об окружающей среде и социальной справедливостью.

Данная концепция очень близка исторически сложившимся философским основаниям Китая, поскольку направлена на гармонизацию природы и общества. Рассчитанная для реализации на разные уровни институализации, данная концепция универсальна и определяет для каждого свои задачи и цели, в том числе, позволяет выделить определенные факторы влияния и принципы разрешения проблем в рамках регионов и городов, включать в их программу развития декоративно-прикладного искусства, соответствующей территории.

На наш взгляд, искусство «ДУЙ ХУА» обладает достаточно серьезными основаниями как для собственного развития, так и для культурного и экономического развития региона – провинции Шаньси. Искусство Дуй Хуа, как традиционное шелковое ремесленное искусство с многовековой историей, является важной частью духовного культурного наследия провинции Шаньси и Китая, носителем и хранителем мировоззренческих и культурных традиций. Традиционные произведения «ДУЙ ХУА» изготавливаются из натуральных материалов, таких как шелк, хлопок, шелковая вата и т. д., которые являются биоразлагаемыми, не оказывающими значительного воздействия на окружающую среду, как в процессе изготовления, так и в процессе эксплуатации. Существование и развитие искусства «ДУЙ ХУА» в городе Чанчжи способствует экономическому развитию и расширению рынка труда, в том числе в

[256] Our Common Future. Brundtland Report, 1987 // ООН. – URL : https://www.alor.org/Storage/Library/PDF/Our_Common_Future_Brundtland_Report1987.pdf (дата обращения: 10.02.2024).

образовательной и творческой сферах. Все это обеспечит устойчивое развитие провинции Шаньси с сохранением его региональной идентичности.

Таким образом, искусство Дуй Хуа, как актуально существующее декоративно-прикладное искусство региона – провинции Шаньси, оказывает влияние на духовное и социокультурное развитие, являясь одновременно хранителем его традиций, стратегическим ресурсом и духовно-эстетическим потенциалом.

Вывод по главе 3

Анализируя произведения «ДУЙ ХУА» важно отметить, что они отражают принципы гармоничности миропорядка, которые запечатлены в философских основах, присущих китайскому обществу. Визуальное изображение подчинено сосуществованию единого ритма космоса-природы-человека. Это указывает на то, что данное искусство способствует сохранению духовно-нравственных ценностей, отражает духовные корни искусства и культуры определенной территории через опыт эстетического восприятия, формирует духовный мир через познание и гармонизацию личности, а, следовательно, обладает культурной ценностью.

При достижении гармонии между формой и содержанием, между используемым материалом и композиционным построением, фактурой и колористикой в создании художественного образа с его поэтичностью и метафоричностью, произведения «ДУЙ ХУА» наделяются эстетической ценностью. Важным, с точки зрения определения декоративно-прикладного искусства «Дуй Хуа», как социокультурного феномена, является прикладная ценность данных произведений. Исторический анализ указывает, что произведения «ДУЙ ХУА» обладали постоянной символической ролью в общественных отношениях.

Но следует сказать об особенностях искусства шелка. Они заключены в том, что сохранение его природной космоцентричной программы способствует выражению некоторого пантеистического эффекта, в котором тематическая сторона изображения неактуальна, либо по традиции сохраняет в фигуративном выражении знаковую программу общих представлений, восходящих к дофилософскому времени.

Поэтому анализ проблем и перспектив искусства «ДУЙ ХУА» указывает на то, что важно сохранять баланс между опытом и инновациям, поскольку декоративно-прикладные искусства по своей природе довольно чутко реагируют на нововведения потерей выразительности и эстетической ценности. Это, в свою очередь, ставит вопросы о государственной политике в защите народных и декоративно-прикладных искусств.

Характерные для современного общества глобализация с актуализацией идентификации в многонациональной общности, затрагивают процессы развития декоративно-прикладных искусств подчеркивая их взаимозависимость от развития региона (месторазвития).

Исследование произведений Дуй Хуа, их истолкование как текстов искусства провинции Шаньси и существования в пространственно-временном континууме, способствовало осмыслению региональной культурной идентичности. Являясь социокультурным феноменом провинции Шаньси, искусство «ДУЙ ХУА» транслирует региональный культурный контекст и сложившуюся картину мира, способствуя региональной самоидентификации. При этом, современное прочтение произведений данного искусства с переосмыслением архетипов и символов, актуализирует опыт и указывает вектор культурного развития.

В настоящее время, декоративно-прикладное искусство Дуй Хуа, укоренившись в провинции Шаньси, само приобретает роль источника творческий идей и экономической реализации в этом регионе с учетом Концепции устойчивого развития и реализацией креативного (творческого) кластера в Чанчжи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Художественное своеобразие искусства «Дуй Хуа», рассмотренное в многовековом существовании декоративно-прикладного искусства в провинции Шаньси, связанного с шелковым материалом, подтверждается целостностью мифопоэтических, археологических, исторических, технологических факторов, что позволяет заключить о специфике региональной самобытности феномена, который важен для процесса осознания современного общества как реалия внутри масштабных процессов явления глобализации, которая невозможна без рассмотрения вопросов регионализации как условия сохранения художественной идентичнотси.

Важно отметить, что историко-культурные аспекты формирования «Дуй Хуа», свидетельствуют, что регион Шаньси отличается особым архетипическим и уникальным феноменом становления шелкового искусства провинции Шаньси с учетом его роли в формировании шелковой культуры Китая. Словосочетание «Дуй Хуа» широко распространено в искусстве Китая, но как устоявшийся термин относится именно к «специальному ремеслу провинции Шаньси», которое также называют «объемной традиционной китайской живописью» и «мягким рельефом». Семантический категориальный анализ определения «Дуй Хуа» (堆花) и последующий анализ техники и особенностей произведений шелкового искусства провинции Шаньси указывает на то, что, новое официальное название (с 1964 г. «Чанчжи Дуй Цзинь»), несмотря на добавление части «Цзинь», определяющей связи данного искусства с провинцией Шаньси, допускает утрату главного признака данных произведений, издавна носящих название «мягкий рельеф». Это указывает на необходимость возвращения официальному названию словосочетания «Дуй Хуа».

2. Определение истоков и принципов художественного содержания во многом связано с художественным освоением в «Дуй Хуа» мифологических образов. В работе показаны основные философские

концепции видения мира, мифологемы и принципы символического мышления, свойственного для Китая. Дата зарождения Дуй Хуа, на основании письменных источников определена не ранее 712 г. и не позднее 1438 г. но по некоторым источникам определено, что во времена династии Тан данное декоративно-прикладное искусство уже достигло своего расцвета. Также известно, что данное декоративно-прикладное искусство официально имеет свой бренд - «Цзы Шэн Ли Цзи» с 1438 года. Историко-культурный анализ позволил установить, что декоративно-прикладное искусство в провинции Шаньси, с ее богатой историко-культурной и благоприятной географической средой, проявилось еще в эпоху неолита в гончарных, каменных, костяных и лаковых изделиях. Существующие артефакты являются не только великолепными образцами традиционной китайской культуры, но также наделены характерными региональными особенностями. Это обусловлено включенностью региона Шаньси в культурное и экономическое пространство Китая и указывают на то, что данный регион играл в некоторых социокультурных процессах ведущую роль.

3. Сделан вывод, что изменения художественно-образных принципов композиционного построения и специфики декоративных приемов в произведениях «Дуй Хуа» на разных историко-культурных этапах его развития. Имел некоторые общие черты, что позволяет говорить об некоторых принципах в сохранившихся произведениях «Дуй Хуа» в рамках определенных исторических периодов. Многочисленные археологические, материальные и письменные источники указывают на то, что регион провинции Шаньси был истоком зарождения шелководства и является колыбелью шелковой культуры Китая. В определенный момент исторического развития регион Лучжоу (связан с современным городом Чанчжи) стал основным производителем высококачественного шелка, получившего почетное название «шелк Лу». Анализ сохранившихся образцов в музейных коллекциях указывает на то, что искусство узора

«шелка Лу» отражает в себе свойственные народу Китая мировоззренческие основы, является не только важной частью традиционной культуры текстильных ремесел Шаньси, но и незаменимой частью материальной культуры Китая. Функция, которую он выполняет в обществе, выходит за рамки его роли как практического объекта и имеет широкий спектр значений. Следовательно, имеет все признаки культурного феномена с отражением национальных особенностей. Это подтвердил анализ региональных и общенациональных черт, которые сохраняют определенную преемственность факторов «регионального в национальном». Природо-географические, экономические, социокультурные условия оказали определенное воздействие на становление шелкового искусства Китая и декоративно-прикладных искусств, в основе которых технология обработки шелка.

4. Важную роль в формировании опыта в регионе Шаньси являются ценностные функции искусства «Дуй Хуа» в динамике его развития с определением факторов и механизмов трансформации искусства вплоть до начала XXI в. Определить наличие его культурной, эстетической и прикладной ценности, а также экономического потенциала. Это обусловило возникновение декоративно-прикладного искусства Дуй Хуа, которое использует для производства дорогой и труднообрабатываемый шелк в качестве основного материала произведений и отражае в художественных образах произведений уникальные приемы и способы достижения художественно-образной целостности композиционных решений, эстетики шелка в сочетании с рельефом, текстурой и фактурой, именно в данном регионе. Анализ художественно-технических особенностей искусства «ДУЙ ХУА» подтвердило, что они отражают высокие эстетические требования, которые во всем периоде существования данного искусства были обращены к его произведениям, что взаимосвязано со значительностью функций, которые выполняли данные предметы (прикладная – интерьерная, воспитательная, просветительская,

эстетическая). Анализ изменений художественных особенностей произведений «ДУЙ ХУА» по историческим периодам, указывает на то, что социокультурная динамика среды, в которой развивалось искусство, оказывало влияние на изменения в художественно-образных принципах композиционных построений и декоративных приемах. При этом данное декоративно-прикладное искусство умело актуализировало традиционное символическое прочтение художественного образа, позволяя переосмыслить отображенные архетипы и символы, отражающие национальную и региональную культуру.

Искусство «ДУЙ ХУА» способствует сохранению нравственно-этических ценностей, отражает духовные корни искусства и культуры определенной территории через опыт эстетического восприятия, формирует внутренний мир через познание и гармонизацию личности. Достигая баланса между формой и содержанием, используемым материалом и композиционным построением, фактурой и колористикой, мастера создают единый и гармоничный художественный образ произведения, наполненный поэтичностью и метафоричностью. При этом исторический анализ указывает на то, что произведения обладали определенной символической ролью в социокультурных отношениях. Таким образом, определена культурная, эстетическая и прикладная роль данного искусства.

5. Раскрытие причин актуального значения искусства «Дуй Хуа» способствовало определению его роли в региональной культурной идентификации китайской провинции Шаньси в современной социокультурной парадигме. Анализ текущих портребностей и проблем, которые сдерживали развитие искусства Дуй Хуа, показал, что, наследуя характерные черты народного ремесла, данное декоративно-прикладное особенно остро реагирует на утрату баланса между традицией и инновацией, теряя качество, выразительность и эстетическую ценность. Это актуализирует необходимость целевой государственной поддержки в защите данного искусства и государственной политики защиты

существующих народных и декоративно-прикладных искусств. При этом в рамках современного сбалансированного развития экономики и культуры, само искусство «ДУЙ ХУА» приобретает роль источника творческий идей и экономической реализации региона Шаньси в рамках Концепции устойчивого развития и креативной (творческой) индустрии Чанчжи.

Сосредоточение внимания на проблемах региональной самоидентификации позволили установить, что в настоящее время в современном Китае актуализация наследия искусства «ДУЙ ХУА» обусловлена тенденциями регионализации культуры, проявляющимися в противодействии глобализационным процессам и стремлением современного искусства к сохранению собственной региональной идентичности.

***

Таким образом, искусствоведческая интерпретация произведений искусства «ДУЙ ХУА» как направления искусства позволяет сказать, что наряду с его общей национальной традиционностью прочитываются культурные особенности именно китайской провинции Шаньси. Это свидетельствуют о включении в общекультурный контекст Китая регионального самосознания как особого художественно-образного материала в его социохудожественном значении.

Художественно-образную основу искусства «ДУЙ ХУА» составляют образная модель миропонимания, нашедшая воплощение в философско-религиозном «сплаве» традиционных китайских конфессий, которые обусловливают уникальность художественной формы как национального эстетического видения. Однако в общей тенденции поэтизация в философских воззрениях не победила присущие родовым формам почитания фигуративную проекционность и некоторую экспрессивность.

Поэтомуо доисторическая, мифологическая, историческая сторона образности произведений Дуй Хуа, помимо наследия художественно-образной формы философских установок на гармонизацию сохраняет

определенным образом представления о сакральности окружающего мира, что стало возможным на основе выработанного специфического подхода к символике и мифопоэтичности в изобразительном искусстве.

Традиционные морально-этические нормы отражены в выборе персонажей (героев, божеств, бессмертных), принадлежащих как к китайской мифологии, так и истории. Анализ существования «ДУЙ ХУА» как феномена культуры в пространственно-временном континууме позволяет определить декоративно-прикладное искусство «ДУЙ ХУА» как творческое наследие провинции Шаньси, которое, с одной стороны, выступает как отдельный элемент региональной культурной идентичности региона, а с другой как фактор, способствующий художественно-образной самоидентификации народа.

Своеобразие выявленных закономерностей искусства Дуй Хуа, позволяет утверждать, что трансляция и интерпретация текстов данного искусства в современных условиях способствует исторической преемственности культурных ценностей и смыслов, и в условиях глобализирующегося мира, сохраняет региональный культурный компонент провинции Шаньси и предполагает дальнейшее развитие его потенциала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абакарова, Р.М. Этическое и эстетическое в архитектонике этнокультурных ценностей / Р.М. Абакарова // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3: Общественные науки. – 2021. – № 36 (4). – С.113-119.

2. Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда, коллективная монография / С. В. Курасов, В. Б. Кошаев, А. Н. Лаврентьев. и др. – Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2018. — 323 с.

3. Белега, Л.А. Декоративно-прикладное искусство, как неотъемлемая часть культуры России. / Л.А. Белега, Т.Е. Кравченко // Вестник науки. – 2023. – № 11 (68) – Том 4. – С.595-599.

4. Беляева, Л.Ю. Сохранение русских народных традиций через занятия декоративно-прикладным творчеством и проблемы вовлечения молодежи в активную деятельность / Л. Ю. Беляева, Е. Е. Фоменко // Мир науки. Педагогика и психология. – 2023. – Т. 11. – № 5. – URL: https://mir-nauki.com/PDF/01PDMN523.pdf (дата обращения: 15.05.2024).

5. Богуславская, И.Я. Русское народное искусство: краткая энциклопедия / И. Я. Богуславская. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2009. – 142 с.

6. Бокщанин, А.А. Лики Срединного царства: занимательные и познавательные сюжеты средневековой истории Китая / А.А. Бокщанин, О. Е. Непомнин. – Москва: Вост. лит., 2002. – 429 с.

7. Бородина, А.Б. Народное изобразительное искусство в эстетике XXI века / А.Б. Бородина // Сервис plus. – 2011. – № 2. – С. 49-56.

8. Бочаров, Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого / Г.Н. Бочаров. – М.: Наука, 1969. – 129 с.

9. Буйчик, А. Г. Традиционное прикладное искусство России в XXI веке: возможности и перспективы развития / А.Г. Буйчик,

С.В. Лебедев // Сетевой электронный научный журнал «Вестник ГГУ». – 2017. – № 2. – URL: http://lp009.flfm.ru/vestnik_ggu. (дата обращения: 06.04.2024).

10. Вагнер, Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г.К. Вагнер. – Москва: Искусство, 1974. – 327 с.

11. Вагнер, Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV-XV вв. / Г.К. Вагнер. – М.: Искусство, 1980. – 267 с.

12. Вакуленко, Е.Г. Народное декоративно-прикладное творчество: теория, история, практика / Е. Г. Вакуленко. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 380 с.

13. Васильев, В.П. Религии Востока: конфуцианство, буддизм и даосизм / В. П. Васильев. – Изд. 3–е. – Москва: Либроком, 2013. – 183 с.

14. Васильев, Л.С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. Васильев. – Москва: Ломоносовъ, 2022. – 517 с.

15. Виногродский, Б.Б. Китайские благопожелательные орнаменты: избр. лекции и пер. / Б. Виногродский. – Москва: Гермитаж-Пресс, 2003. – 64 с.

16. Виногродский, Б.Б. Китайский нефрит: узоры времени / Б. Виногродский. – Москва: Изд-во Антона Жигульского, 2006. – 159 с.

17. Воробьёва, С. В. Дефиниция / С. В. Воробьёва, В. А. Бочаров, В. И. Маркин // Центр гуманитарных технологий, 2002-2023. – URL: https://gtmarket.ru/concepts/7315 (дата обращения:03.04.2024).

18. Гаврилин, К. Н. Историческая живопись современного Китая: опыт периодизации / К. Н. Гаврилин, С. Лу // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 3-1. – С. 157-166.

19. Гаврилин, К. Н. Многообразие и единство: Национальные меньшинства в живописи Нового Китая (1949-2022 гг.) / К. Н. Гаврилин, Ц.

Цю // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1-1. – С. 140-145.

20. Гаврилин, К.Н. "Золотой век" исторической живописи КНР (1949-1966): истоки, поиски, достижения / К. Н. Гаврилин, С. Лу // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18, № 4. – С. 44-55.

21. Гань Бао. Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи) / Пер. с древнекит., предисл., прим. и словарь-указ. Меньшикова. Л. Н. / Л. Н. Меньшикова. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. – 576 с.

22. Головачева, Л.И. Двуликий Янус культуры: философские заметки о традиции и цивилизации в культуре / Л.И. Головачева // Россия и АТР. Владивосток. – 1996. – № 3. – С.82-91.

23. Горина, И.В. Региональная культура в контексте идей отечественных мыслителей / И.В. Горина // Дискурс. – 2016. – № 6. – С.17-25.

24. Гуляев, П.С. Корреляция народной культуры и творчества в декоративно-прикладном искусстве / П.С. Гуляев // Культура: теория и практика. – 2017. – № 4 (19). – С.1-6.

25. Денисова, Г.В. Репрезентация XXIV Олимпийских зимних игр в Пекине в мемосфере КНР: конфликтологический анализ / О.В. Смирнова, Г.В. Денисова, М.В. Шкондин, С.Б. Стебловская, У.Ю. Эшкинина, Ван Фан // Вопросы теории и практики журналистики, издательство Байкальский государственный университет (Иркутск). – 2023. – № 1. – С.85-103.

26. Денисова, Г.В. Социокультурные стереотипы в межкультурной коммуникации / Г.В. Денисова // Вестник Московского университета. Серия 18: Социология и политология, издательство. – 2020. – Т. 26. – № 3. – С. 127-148.

27. Древнее искусство провинции Шаньси: выставка в Историческом музее, 23.11.2016-27.02.2017: каталог выставки / отв. редактор Г. В. Лемигова; гл.ред. Ши Цзиньмин. - Москва: Исторический музей, 2016. - 208 с.

28. Ежов, В.В. Мифы древнего Китая / В. В. Ежов; предисл. и коммент. И.О. Родина. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2004. – 496 с.

29. Ерошкин, В.Ф. К вопросу о декоративности в произведениях изобразительного искусства / В.Ф. Ерошкин // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 3-2 (34). – С. 97-98.

30. Есина, Ю.Г. Показатели идентичности в региональной культуре Франции (Вандея, Руссильон): автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. / Ю. Г. Есина. – Москва, 2011. – 21 с.

31. Жердев, Е. В. Религиозные и философско-эстетические идеалы в творчестве китайских художников / Е. В. Жердев, Б. Лю // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 2-1. – С. 127-137.

32. Жердев, Е.В. К проблеме духовных универсалий в проектно-художественном творчестве: искусство, дизайн и архитектура / Е. В. Жердев, Б. Лю // Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира: Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. XXXI Международные образовательные чтения "Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека". – Москва: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 454-464.

33. Жуйшуан Чжу. Особенности китайской картины мира / Жуйшуан Чжу // Вопросы психолингвистики. – 2015. – № 23. – С. 233-237.

34. Зелёнкина, А.С. Декоративно-прикладное искусство: игра человека творящего / А.С. Зелёнкина // Философия и культура. – 2023. – № 9. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43931 (дата обращения: 15.05.2024).

35. Иванов, А.И. Материалы по китайской философии Введение, Школа Фа. Хань Фэй-Цзы / Пер. А. Иванов. – Санкт-Петербург: тип. М.М.Стасюлевича, 1912. – 522 с.

36. Ивин, А.А. От Ханькоу к Шанхаю / А.А. Ивин (А.А. Иванов). – Москва: Мосполиграф, 1927. – 139 с.,

37. Иконникова, С.Н. История культурологических теорий / С.Н. Иконникова. – СПб.: Питер, 2005. – 474 с.

38. Илюшечкин, В. П. Большая советская энциклопедия / В.П. Илюшечкин. – М: Издательство «Большая Российская энциклопедия», 1969 –1978. – URL: https://slovar.cc/enc/bse/2058954.html (дата обращения: 15.09.2023).

39. Казакова, Г.М. Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала): дис…докт. культурологии: 24.00.01/ Г.М. Казакова. – Москва, 2009. – 313 с.

40. Казакова, Г.М. Российская региональная идентичность: культурологический дискурс / Г.М. Казакова // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 6. – С. 6-20.

41. Казакова, М.В. Культурные и креативные индустрии: границы понятий / М.В. Казакова // Креативная экономика. – 2020. – Том 14. – № 11. – С. 2875-2898.

42. Канапьянова, Р.М. Декоративно-прикладное искусство как синтез народной культуры и творчества / Р.М Канапьянова, П.С. Гуляев // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 68-73.

43. Каткова, З. Д. Китай – Япония: любовь или ненависть? к проблеме эволюции соц.-психол. и полит. стереотипов взаимовосприятия (VII в. н. э. - 30-40-е гг. XX в.) / З. Д. Каткова, Ю. В. Чудодеев. – Москва: ИВ, Крафт+, 2001. – 370 с.

44. Козлов, В.Ф. Иван Михайлович Гревс как теоретик и практик краеведения 1920-х гг. / В.Ф. Козлов // Петербургские исследования. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. – С. 141–147.

45. Кошаев, В.Б. Декор и форма в специфике родовых и художественных факторов образа в угорском искусстве / В.Б. Кошаев, О.Д. Бубновене // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2023. – № 3. – С. 81-99.

46. Кошаев, В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития: уч. пособие для вузов / В.Б. Кошаев. – М.: «ВЛАДОС», 2014. – 272 с.

47. Кошаев, В.Б. Народная художественная культура в проблемах знания, образования, творческой практики и производства / Отв. ред. В.Б. Кошаев, Н.П. Лигенко. – Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1998. – 208 с.

48. Кошаев, В.Б. Онтология народного искусства / В.Б. Кошаев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. – 2010. – № 1. – С. 148-161.

49. Кошаев, В.Б. Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства / В.Б. Кошаев. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. – 180 с.

50. Кошаев, В.Б. Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства / В.Б. Кошаев. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. – 331 с.

51. Кошаев, В.Б. Типология художественной культуры: научно-методическая перспектива изучения / В.Б. Кошаев // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2008. – № 1. – С. 61-67.

52. Кошаев, В.Б. Форма / В.Б. Кошаев // Теория и история искусства. – 2022. – № 1-2. – С. 69-103.

53. Кошаев, В.Б. Художественно-образная система / В.Б. Кошаев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 2/2. – С. 11-21.

54. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М.Е. Кравцова. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999. – 416 с.

55. Курасов, С.В. Природа художественного образа в тибетских танка / С.В. Курасов // Язык. Словесность. Культура. – 2019. – Том 9. – № 3. – С. 10-27.

56. Курасов, С.В. Россия-Китай. Диалог пластических искусств / С. В. Курасов // Россия-Китай. Диалог пластических искусств: Международная научно-практическая конференция, Москва, 25 марта 2022 года. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 16-19.

57. Курасов, С.В. Цветовая семиотика буддийского искусства Тибета: жанр танка / С. В. Курасов // Язык. Словесность. Культура. – 2020. – Т. 10, № 1-2. – С. 10-19.

58. Лавриненко, А.С. Актуальные вопросы государственного регулирования творческих индустрий / А.С. Лавриненко // Вопросы государственного и муниципального управления. – 2015. – № 4. – С.135-159.

59. Лавринова, Н.Н. Видовое многообразие искусства / Н.Н. Лавринова // Аналитика культурологии. – 2010. – № 16. – С. 162-171.

60. Ли Цзян. Влияние китайского искусства счастливого символа на человека / Ли Цзян // Культура и цивилизация. – 2019. Том 9. – № 2А. – С. 26-33

61. Лободанов, А.П. Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в изобразительном искусстве XX века / А.П. Лободанов // Теория и история искусства. – 2019. – № 1/2. – С. 10-26.

62. Лободанов, А.П. Знаковая природа изображения (на китайском языке) / А.П. Лободанов // Вестник Юньнаньского университета искусств. – 2020. – № 4. – С. 17-21.

63. Лободанов, А.П. Лекции по семиотике искусства (на китайском языке). Изд. 2-е, исправленное / А.П. Лободанов. – М.: Издательство "БОС", 2023. – 425 с.

64. Лободанов, А.П. Семиотика искусства: История и онтология / А.П. Лободанов. – М.: Изд-во Московского университета, 2013. – 680 с.

65. Лободанов, А.П. Теория и история искусства / А. П. Лободанов. – М.: Издательство Московского университета, 2015. – 224 с.

66. Мазина, Ю.И. Национальное декоративно-прикладное искусство в современном дизайне: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Ю.И. Мазина. – Барнаул, 2012. – 211 с.

67. Майстровская, М.Т. О взаимосвязи между музеями и городской цивилизацией / М. Т. Майстровская, Ц. Дуань // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века: Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 160-163.

68. Майстровская, М.Т. Противоречия и тенденции развития музейной архитектуры в Китае / М. Т. Майстровская, Ю. Сун // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 4-3. – С. 75-83.

69. Максяшин, А.С. Народное и декоративно-прикладное искусство: сущность, содержание, различия / А.С. Максяшин // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2017. – № 4 (22). – С. 50-60.

70. Махортова О.В. Особенности символики и знаковости Китая / О.В. Махортова, Л.В. Мордовина // Аналитика культурологии. – 2011. – № 19. – С. 137-139.

71. Мосолова, Л.М. Регионалистика и аксиология / Л. М. Мосолова // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции. 26-27 сентября 2000 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С.101-103.

72. Мурзина, И.Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / И.Я. Мурзина. - Екатеринбург, 2003. - 237 с.

73. Мурзина, И.Я. Методологические аспекты изучения региональной культуры / И.Я. Мурзина // Социологические исследования. – 2004. – № 2(238). – С. 60-64.

74. Мурзина, И.Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / И.Я. Мурзина. – Екатеринбург, 2003. – 46 с.

75. Мусина, Р.Р. Народные художественные промыслы как часть нематериального культурного наследия России / Р. Р. Мусина // Энциклопедия нематериального культурного наследия России: Посвящается Году культурного наследия народов России / Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева. – Москва: Институт Наследия, 2022. – С. 368-384.

76. Мусина, Р.Р. Народные художественные промыслы: быть или не быть в будущем / Р. Р. Мусина // Худояровские чтения: Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 26–27 октября 2023 года. – Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник "Горнозаводской Урал", 2023. – С. 15-18.

77. Мусина, Р.Р. О природе декоративно-прикладного искусства: многообразие видов и единство задач (ремесло, условность как творческий метод и традиционное народное искусство) / Р. Р. Мусина // Декоративное

искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-2. – С. 8-22.

78. Мусина, Р.Р. Традиция в контексте культурных и художественных процессов. Взгляд на современную ситуацию / Р. Р. Мусина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 4-3. – С. 8-13.

79. Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика / М.А. Некрасова. – М.: Изобразит. искусство, 1983. – 343 с.

80. Некрасова, М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. – М.: Советская Россия, 1983. – 219 с.

81. Некрасова, М.А. Проблемы народного искусства / М.А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 136 с.

82. Некрасова, М.А. Народное искусство России в современной культуре / М.А. Некрасова. – М.: Коллекция М, 2003. – 254 с.

83. Новоселова, А.В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автор. дис… канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.В. Новоселова. – Москва, 2015. – 22 с.

84. Панкина, М.В. Проблемы развития декоративно-прикладного искусства: преемственность и подготовка кадров / М.В. Панкина, Р.А. Хмелев / Человек в мире культуры. – 2017. - № 2-3. – С. 249-252.

85. Песчанская, Е.В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Е.В. Песчанская. – Барнаул, 2013. – 25 с.

86. Понизовкина, И.Ф. Генезис философии и мифология / И.Ф. Понизовкина // Социально-гуманитарные знания. – 2016. – № 8. – С.210-215.

87. Розанов, В.В. Сумерки просвещения / В.В. Розанов. – М.: Педагогика, 1990. – 624 с.

88. Руденко, С.И. Пятый Пазырыкский курган / С.И. Руденко // КСИИМК. Вып. XXXVII. М.-Л. – 1951. – С. 106-116.

89. Рябов, Н. В. Декоративно-прикладное искусство в сфере образования как фактор сохранения преемственности традиций / Н.В. Рябов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – № 17 (1-1). – С.270-273.

90. Семерицкая, О.В. Народные художественные промыслы России как объект культурного наследия / О.В. Семерицкая // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 2 (47). – С. 83-89.

91. Синецкая, Э.А. Автопортрет китайского горожанина / Э.А. Синецкая. – М.: Наука, 1997. – 165 с.

92. Скульмовская, Л.Г. Особенности развития региональной культуры в мировом социальном пространстве в условиях глобализации / Л.Г. Скульмовская // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2014. – № 12-1. – С. 76-81.

93. Содовникова, О.Н. Искусство Китая / О.Н. Солодовникова. – Москва: Издательство АСТ, 2024. – 160 с.

94. Соколов, В.В. Мировоззренческие константы древнейших мифологий / В.В. Соколов // Философия и общество. – 1998. – № 5. – С. 50–103.

95. Спиридонова, А.В. Региональная культура: диалектика локального и универсального): дис. … канд. Культурологии: 24.00.01 / А.В. Спиридонова. – Чита, 2007. – 187 с.

96. Степанов. Ю.С. Большая российская энциклопедия. / Ю. С. Степанов. – Электронное издание «Большая российская энциклопедия». – URL: https://bigenc.ru/linguistics/text/3547672 (дата обращения: 15.09.2023).

97. Стрелецкий, В.Н. Регионализм как феномен культуры / В.Н. Стрелецкий // Региональные исследования. – 2011. – № 3 (33). – С. 45-50.

98. Тихвинский, С.Л. Китай и всемирная история / С. Л. Тихвинский. – Москва: Наука, 1988. – 591 с.

99. Тишков, В.А. Культура и пространство. Кн. 1.: Образы российских республик в интернете / В.А. Тишков, В.К. Малькова. – Москва: ИАЭ РАН, 2009. – 147 с.

100. Фокина, Л.В. История декоративно-прикладного искусства: учебное пособие. / Л. В. Фокина. – М.: Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. – 239 с.

101. Цзяо Ян. Идея единства с природой в китайской фортепианной музыке / Я. Цзяо // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: Сборник статей и материалов / Сост. А.С. Макурина. – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2021. – С. 67-70.

102. Чжу Жуй. Уязвимость передачи нематериального культурного наследия в Китае/ Ж. Чжу // Столыпинский вестник. – 2023. – № 5 (8). – С. 4439-4448.

103. Чиркова, Н.В. Вещи и предметы быта в контексте культуры повседневности / Н.В. Чиркова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – № S14. – URL: http://e-koncept.ru/2016/76172.htm (дата обращения: 15.05.2024).

104. Чэнь Жуй. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве / Чэнь Жуй, М.Л. Зайцева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – № 11 (4). – С. 138-148.

105. Яковлева, Е.Н. К определению понятия «Региональная культура» / Е.Н. Яковлева // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2013. – № 4 (28). – С. 256-262.

106. Яншина, Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии / Э. М. Яншина – Москва: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1984. – 248 с.

107. Бакли П. Кембриджская иллюстрированная история Китая / П. Бакли. – Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 1999. – 352 с. (Ebrey, Patricia Buckley. The Cambridge Illustrated History of China. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – ISBN: 0-521-66991-X).

108. Бакли, П. Восточная Азия: Культурная, социальная и политическая история / П. Бакли, Э. Холтхолл, Д. Пери / Бостон: Хаутон Миффлин, 2006. – 652 с. (Ebrey, Patricia Buckley; Walthall, Anne; Palais, James B. East Asia: A Cultural, Social, and Political History. – Boston: Houghton Mifflin, 2006. – ISBN: 0-618-13384-4).

109. Бенн, Ч. Золотой век Китая: Повседневная жизнь в династии Тан / Ч. Бенн. – Оксфорд: Издательство Оксфордского университета, 2002. – 317 с. (Benn, Charles. China's Golden Age: Everyday Life in the Tang dynasty. – Oxford University Press, 2002. – ISBN: 0195176650).

110. Осборн, Б.С. Пейзажи, память, памятники и увековечение памяти: как поставить идентичность на место / Б.С. Осборн. – ЧЕРНОВИК, 2001. – URL: http://clio.110mb.com/Osborne_Landscape.pdf (дата обращения: 15.05.2024). (Osborne, B.S. Landscapes, Memory, Monuments and Commemoration: Putting Identity in Its Place / B.S. Osborne. – DRAFT, 2001. – URL: http://clio.110mb.com/Osborne_Landscape.pdf (дата обращения: 15.05.2024).

111. Пааси, А. Теория и практика региона: контекстуальный анализ трансформации финских регионов / А. Пааси, К. Циммербауэр // Труды Каталонского географического общества. – 2011. - № 71-72. - С. 163-178. (Paasi, A. Theory and practice of the region: a contextual analysis of the transformation of Finnish regions / A. Paasi, K. Zimmerbauer // Treballs de la Societat Catalana de Geografia. – 2011/ № 71-72. – P. 163-178.).

112. Раагмаа, Г. Региональная идентичность и социальный капитал в региональном экономическом развитии и планировании / Г. Раагмала // Европейские исследования в области планирования. – 2002. – Том 10. – № 1. (Raagmaa, G. Regional identity and Social Capital in Regional Economic Development and Planning / G. Raagmaa // European Planning Studies. – 2002. – Vol.10. – № 1.).

113. Хайдеггер, М. Поэзия, язык, мысль / М. Хайдеггер. – Нью-Йорк: Вечная классика, 2001. – 230 с. (Heidegger, M. Poetry, language, thought / M. Heidegger. – New York: Perennial Classics, 2001.– 230 p.).

114. Ан Хуа. Исследование по истории переходной экономики в Шаньси / Ан Хуа. – Университет Шаньси, 2012. (安华. 山西转型经济史研究. [D]. 山西大学, 2012).

115. Ван Вэй. Основные достижения и откровения исследований истоков китайской цивилизации / Ван Вэй // Цю Ши. – 2022. – № 14. – С. 45-52. (王巍. 中华文明探源研究主要成果及启示. [J]. 求是, 2022(14): 45-52).

116. Ван Лу. Исследование Чанчжи Дуй Цзинь Ценность искусства и наследия / Ван Лу. – Тайюаньский технологический университет, 2019. (王璐. 长治堆锦艺术价值及传承研究. [D]. 太原理工大学, 2019).

117. Ван Сяомэй, Ли Фанфан. «Дао дэ цзин» легко понять / Ван Сяомэй, Ли Фанфан. – Пекин: Центральное издательство компиляций и переводов, 2011. – 207 с. (王晓梅, 李芳芳. 道德经》一读就懂. [M]. 北京: 中央编译出版社, 2011.5. – ISBN: 978-7-5117-0855-7).

118. Ван Чао. Династия Мин: лучшая династия социального обеспечения в древние времена / Ван Чао // Журнал «Саутленд-Экспо». – 2015. – №3. – С.22. (王朝.明朝:古代社会福利最好的朝代. [J]. 南国博览, 2015(03): 22).

119. Ван Юэ. Эволюция и художественные характеристики Дуй Цзинь Чанчжи в Шаньси / Ван Юэ. – Университет Внутренней Монголии, 2017. (王玥. 山西长治堆锦的演变及艺术特色. [D]. 内蒙古大学, 2017).

120. Гао Ган Чжу. Новая редакция истории китайского декоративно-прикладного искусства / Гао Ган Чжу. – Пекин: Издательство Высшего образования, 2015. – 340 с. (高刚朱. 中国工艺美术史新编. [M]. 北京: 高等教育出版社, 2015.4. – ISBN: 978-7-04-041617-6).

121. Гао Кай. География и три изменения древнего китайского общества / Гао Кай. – Фуданьский университет, 2006. (高凯. 地理环境与中国古代社会变迁三论. [D]. 复旦大学, 2006).

122. Го Чэнбо. Планировка и эволюция чугуноплавильных мест в бассейне реки Хуанхэ на протяжении веков / Го Чэнбо // Вестник Шэньсиского университета. Издание по философии и социальным наукам. – 1984. – № 3. – С. 48-56. (郭声波. 历代黄河流域铁冶点的地理布局及其演变.[J]. 陕西师范大学学报, 哲学社会科学版, 1984(03): 48-56).

123. Ду Вэню. Сравнительное изучение экономической силы династии Тан и Сун / Ду Вэню // Иследования в китайской экономической истории. – 1998. – № 4. – С. 37-52. (杜文玉. 唐宋经济实力比较研究[J]. 中国经济史研究, 1998(04):37-52.).

124. Комитет экспертов Китайского общества культурного наследия. Иллюстрированная энциклопедия истории искусства Китая - Ремесла Том / – Шанхай: Шанхайское издательство, 2016. – 246 с. (中国文物学会专家委员会(编). 中国艺术史图典 – 工艺品卷, 2016. – ISBN: 978-7-5326-4791-0).

125. Краткая история китайского декоративно-прикладного искусства / – Пекин: Народное издательство изящных искусств, 1983. – 172 с. (中央工艺美术学院(编). 中国工艺美术简史. [M] .北京:人民美术出版社, 1983. – ISBN: 80277371)

126. Краткая экономическая история Древнего Китая – глава 4: Экономика династий Северный Суй и Тан (предфеодальный период) / Университет Фудань (ред.). Учебное пособие для вузов. – Шанхай: Шанхайское народное издательство. 1982. – 301 с (复旦大学(编). 第四章〈

封建社会北朝隋唐（前期）的经济〉. 《中国古代经济简史》, 1982. – ISBN: 7208003327).

127. Кун Сянъи. Исторический трактат о меняльных лавках финансовых векселей / Кун Сянъи. – Пекин: Китайское финансовое издательство, 2004. – 512 с. (孔祥毅. 金融票号史论. [M]. 北京：中国金融出版社，2004. – ISBN: 9787504930187).

128. Ли Даоюань. Комментарий к канону водных путей / Ли Даоюань. – Династия Северная Вэй (386 г. н.э. – 534 г. н.э.). Том 10. Электронное издание «Комментарий к канону водных путей» – URL: http://www.gudianmingzhu.com/guji/shuijingzhu/5716.html (дата обращения: 29.02.2024) (郦道元.水经注. [M]. 北魏 386 年～534 年，第 10 卷).

129. Ли Дунъян. «Дамин хуэйдянь» (Code of Great Ming Dynasty) / Ли Дунъян, ЛюЦзянь и т.д. – Янчжоу: Издательство Гуанлин, 2007. – 3061с. (李东阳. 大明会典. [M]. 扬州: 广陵书社出版社, 2007. – ISBN: 9787806940853).

130. Ли Луфэнь. Реалистическое значение конфуцианства, школы Мо и даосизма в доциньской эпоху / Ли Луфэнь // Современная литература. – 2021. – №17. – С. 44-45. (李璐玢. 先秦时期儒、墨、道美学思想的现实意义. [J]. 今古文创, 2021(17):44-45).

131. Ли Минцзюй. Исследование способов формирования собственных характеристик Шаньданской дуй цзинь / Ли Минцзюй // Западная кожа. – 2020. – №1. – С. 38. (李明菊.上党堆锦形成自身特色的方式研究. [J]. 西部皮革, 2020(1):38).

132. Ли Саньмоу. Новое исследование финансовой истории династий Мин и Цин / Ли Саньмоу. – Тайюань: Шаньсийское экономическое издательство, 1990. – 430с. (李三谋. 明清财经史新探. [M]. 太原: 山西经济出版社, 2007. – ISBN: 7-80577-005-0).

133. Ли Фан. Тайпин юйлань / Ли Фан. – Энциклопедия, изданная Ли Фаном (925 - 995) по приказу императора Тайцзуна (976 - 997) из династии Северная Сун (977 г. н.э. - 983 г. н.э.). – Электронное издание «Тайпин юйлань» – URL: https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_1ec601c12154.aspx (дата обращения: 29.02.2024) (李昉. 太平御览. [M]. 北宋. 公元 977～983 年).

134. Ли Фан. Тайпин юйлань /Ли Фан. – Энциклопедия, изданная Ли Фаном. Сун Юн чжан, Сюнь Улан редактировали и расставляли знаки препинания. - Издательство Хэбэйского образования, Том 8, 2000. – 1055с.

135. Ли Юйчунь. Брифинг об очистке могилы совместного захоронения представителей династии Восточная Хань в районе захоронения древнего городища Великая пустыня на севере уезда Минфэн, Синьцзян / Ли Юйчунь // Журнал «Культурные реликвии». – 1960. – № 6. – С.9. (李遇春. 新疆民丰县北大沙漠古遗址墓葬区东汉合葬墓清理简报. [J]. 文物, 1960(06): 9).

136. Лу Вэй. Художественный стиль «шелка Лу» и его технические характеристики эстетики / Лу Вэй, Ян Сяомин // Шелк. – 2011. – № 48(04). – С. 44-47. – С.64. (芦苇, 杨小明. 潞绸的艺术风格及其技术美特征. [J]. 丝绸, 48(04):44-47+64).

137. Лю Лэй. Защита и развитие традиционных искусств и ремесел - некоторые мысли о наследовании Дуй Цзинь Чанчжи / Лю Лэй // Изобразительное искусство в целом. – 2011. – № 10. – С. 72-73. (刘 磊. 传统工艺美术的保护与发展——对长治堆锦艺术传承的几点思考. [J]. 美术大观, 2011(10):72-73).

138. Лю Сюй. Старая история Тан / Лю Сюй. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1975. – С.3. (刘煦. 旧唐书》[M]. 北京：中华书局，1975 年版. 3).

139. Лю Цзэмин. Всеобщая история Шаньси. / Лю Цзэмин. – Тайюань: Шаньсийское народное издательство. 2001. – 706 с. (刘泽民. 山西通史. [M]. 太原：山西人民出版社. 2001. – ISBN:7-203-04276-6).

140. Лю Янь. Исследование цвета китайского народного искусства / Лю Янь. – Шаньдунский университет, 2016. (刘燕. 中国民间美术色彩研究. [D]. 山东大学, 2016).

141. Лян Фанчжун. Лекции по экономической истории Китая / Лян Фанчжун. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 2008. – 517 с. (梁方仲. 中国经济史讲稿. [M]. 北京: 中华书局，2008.11. – ISBN：978-7-101-06286-6).

142. Лян Фанчжун. Статистические данные о назначении на земельных налогах, населении и землях в Китае на протяжении веков / Лян Фанчжун. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 2008. – 761 с. (梁方仲. 中国历代户口、田地、田赋统计. [M]. 北京：北京中华书局，2008.11. – ISBN: 978-7-101-06288-5).

143. Ма Гао. Китайские Заметки о древнем и нынешнем / Ма Гао. Электронное издание «Китайские Заметки о древнем и нынешнем». – URL: https://www.gushiju.net/guji/zhonghuagujinzhu/10681 (дата обращения: 05.03.2024) (马缟. 中华古今注. [M]. 五代. 公元 907～960 年).

144. Ма Дунь. Запись Лучжоу / Ма Дунь. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1995, – 572 с. (马暾. 潞州志. [M]. 北京: 中华书局, 1995. – ISBN: 7-101-01387-2).

145. Му Нин. Легенда, которая живет уже тысячу лет / Му Нин // Народный еженедельник (газета КНР). – 2019. – № 11. – С. 88-89. (穆宁. 一个延续千年的传奇. [J]. 人民周刊, 2019(11):88-89.

146. Пу Анго. Традиционные ремесла в новую эру – инсайты из ремня кимоно узорчатого шелка / Пу Анго // Шанхаский декоративно-

прикладного искусства. – 1994. – № 4. – С. 6-7. (濮安国.传统手工艺在新时代的发展 – 缂丝和服腰带的启示. [J]. 上海工艺美术,1994(04):6-7).

147. Се Тинци. Раскопки гробницы Янь Дэюань в эпохе Цзинь Датуна / Се Тинци // Журнал «Культурные реликвии». – 1978. – №4. – С.1-13, С. 97-98. (解廷琦.大同金代阎德源墓发掘简报. [J]. 文物, 1978(04):1-13+97-98).

148. Син Лифан. Изучение воспитания конфуцианства и ее эффективности / Син Лифан – Нанькайский университет, 2014. (邢丽芳. 儒家教化及其有效性研究. [D]. 南开大学, 2014).

149. Сун Лянь. История Юаня / Сун Лянь. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1976. – 4578 с. (宋濂.元史. [M]. 北京: 中华书局, 1976. – ISBN: 9787101003260).

150. Сыма Гуан. «Цзы чжи тун цзянь» / Сыма Гуан. Электронное издание «Цзы чжи тун цзянь». – URL: http://www.uaut.cn/zizhitongjian/1656657029.html (дата обращения: 29.02.2024)

151. Сюй Юньсинь. Шаньси бизнесмен Лучжоу и «Шёлк Лу» / Сюй Юньсинь // Северная шелкопрядная промышленность. – 2007. – № 02. – С.70-71. (徐允信. 山西潞商与潞绸. [J]. 北方蚕业, 2007(02):70-71).

152. Сюэ Байчэн. Анализ происхождения и исторического влияния «школы Мо» мысли / Сюэ Байчэн. – Цзилиньский университет, 2006. (薛柏成. 墨家思想的渊源及历史影响新探. [D]. 吉林大学, 2006).

153. Тан Хо. Анализ характеристик и функциональности «шёлка Лу» в династиях Мин и Цин / Тан Хо // Вестник Уханьского текстильного университета. – 2019. – № 32(03). – С.18-21. (唐浩. 明清时期潞绸的特点与功能性分析. [J]. 武汉纺织大学学报, 2019. 32(03):18-21).

154. Тан Чжиба. Влияние паруса на развитие древнего флота – Материалы Международной конференции по парусным судам в Шанхае /

Тан Чжиба. Википедия – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Tang_dynasty (дата обращения: 01.03.2024)

155. Ту Бичэн. Китайский Дуй Цзинь Чанчжи / Ту Бичэн. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2010. – 239 с. (涂必成.中国长治堆锦. [M]. 太原: 山西教育出版社, 2010. – ISBN：978-7-5440-3910-9).

156. Тянь Цзыбин, У Шушэн, Тянь Цин. История китайских узоров / Тянь Цзыбин, У Шушэн, Тянь Цин. – Пекин: Издательство высшего образования, 2003. – 435 с. (田自秉. 吴淑生. 田青. 中国纹样史. [M]. 北京: 高等教育出版社, 2003. – ISBN: 9787040135428).

157. Тянь Цзыбин. История китайского декоративно-прикладного искусства / Тянь Цзыбин. – Шанхай: Восточный издательский центр. 2010. – 281 с. (田自秉.中国工艺美术史. [M]. 上海: 东方出版中心, 2010. – ISBN：750155708X).

158. У Шань. Большой словарь по китайскому искусству и ремёслам. / У Шань. – Нанкин: Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 1988. – 1495.

159. У Шичан. От «Парча аппликация из перьев», выкопанной из гробницы Мавандуй-Хана, до «пернатого пальто» в «Сон в красном тереме» / У Шичан // Культурные реликвии. – 1973. – № 09. – С. 61-65. (吴世昌. 从马王堆汉墓出土的“羽毛贴花绢”到《红楼梦》中的“雀金裘”. [J]. 文物, 1973. (09):61-65).

160. У Юнхун. Об изменении климата в эпоху династии Тан и его влиянии на Фучжоу / У Юнхун. – Фуцзяньский педагогический университет, 2012. (吴永红. 论唐代气候的变化及其影响福州. [D]. 福建师范大学, 2012).

161. Уведомлении о принятии ряда мер по содействию защите и наследованию народного искусства в провинции Шаньси. /

162. Фэрбэнк, Д.К. Китай: Новая история / Д.К. Фэйрбэнк, М. Голдман / Кембридж: Массачусетс; Лондон: Издательство Гарвардского университета, 2006. – 560 с . (Fairbank, John King; Goldman, Merle. China: A New History. – 2nd enlarged. – Cambridge: MA; London: Harvard University Press, 2006. – ISBN: 0-674-01828-1).

163. Хайдеггер М. Poetry, Language, Thought / В переводе Пэн Фучунь. – Пекин: Пекинская культурная пресса, 1991. – 202 с. (海德格尔.《诗·语言·思》. [M]. 彭富春译. 北京文化出版社, 1991. – ISBN: 9787503905728).

164. Хань Чжицян. Различие между «Хуа» и «Цзинь» и выправляет имена для «искусства Дуй Хуа» / Хань Чжицян // Тянь Гун. – 2021. – № 4. – С.18-22. (韩志强. “花”“锦”之辨与为“堆花艺术”正名. [J]. 天工, 2021. 04:67-22).

165. Хао Пэйпэй. Исследования характеристик и развития традиционной Дуй Цзинь в городе Чанчжи / Хао Пэйпэй // Искусство и наука. – 2018. – № 31(05). – С.67. (郝沛沛. 传统长治堆锦的特征与发展研究. [J]. 艺术科技, 2018. 31(05):67).

166. Хуан Цзаньсюн. Исторический статус древней китайской шелковой культуры / Хуан Цзаньсюн // Вестник Чжэцзянского шелкового инженерного колледжа. – 1993. – № 3. – С.81-86. (黄赞雄.中国古代丝绸文化的历史地位. [J]. 浙江丝绸工学院学报, 1993(03):81-86).

167. Цао Иньшуан. Изучение политической культуры династии Тан / Цао Иньшуан. – Шэньсиский педагогический университет, 2006. (曹印双. 唐代政治文化研究论稿. [D]. 陕西师范大学, 2006).

168. Цзи Чжэньци. Теория и метод китайской культурной историографии Лю Ичжэна / Цзи Чжэньци // Академический журнал Цзиньян. – 2004. – № 3. – С.28-32. (纪振奇.柳诒征中国文化史学的理论与方法. [J]. 晋阳学刊, 2004(03):28-32).

169. Цзинь Люйсян. «Приквел тун цзянь» / Цзинь Люйсян. – Электронное издание «Приквел тун цзянь». - URL: http://www.360doc.com/content/23/0905/18/72621758_1095343276.shtml (дата обращения: 29.02.2024). (金履祥. 资治通鉴纲目前编. [M]).

170. Цзун Фэнъин. Большая серия культурных реликвий в собрании дворец-музея в Запретном городе - ткачество и вышивка династий Мин и Цин. / Цзун Фэнъин. – Шанхай: Издательство Шанхайской научно-технологической, 2005. – 259 с. (宗凤英. 故宫博物院藏文物珍品大系—明清织绣. [M]. 上海: 上海科学技术出版社, 2005. – ISBN: 7532376095). наследие

171. Цзэн Шэншу. Исследование Дуй Цзинь в городе Чанчжи / Цзэн Шэншу. – Пекинский Технологический Институт Моды, 2010. (Beijing Institute Of Fashion Technology) 2010. (曾圣舒. 长治堆锦研究[D]. 北京服装学院, 2010).

172. Цзян Гунтао. Общая история Китая, династий Мин и Цин / Цзян Гунтао. – Пекин: Издательство девяти областей древнего Китая, 2010. – 224 с. (姜公韬.中国通史-明清史. [M]. 九州岛出版社，2010. – ISBN: 9787510800627).

173. Цзян Минмин. Исследование наследования и развития нематериальных культурных наследий дуй цзинь Шаньдана. Коллекция и инвестиции / Цзян Минмин. – 2024. – №1. – С. 169-171.

174. Цзяо Хуафу. Общие знания китайской географии / Цзяо Хуафу. – Сиань: Издательство Педагогического университета провинции Шэньси, 2015. – 293 с. (焦华富. 中国地理常识. [M]. 西安:陕西师范大学出版社, 2015. 5. (Common Knowledge about Chinese Geography) – ISBN:978-7-5613-7981-3).

175. Цяо Нань. Теория экономической агломерации в династии Цин Шаньси / Цяо Нань. – Пекин: Издательство экономического менеджмента,

2008. – 309 с. (乔南. 清代山西经济集聚论. [M]. 北京：经济管理出版社，2008. – ISBN: 978-7-5096-0210-2).

176. Чжан Вэй. Пристальный взгляд на прекрасный Шанданский Дуй Цзинь / Чжан Вэй // Современная экономика промышленности и информатизация. – 2013. – №7. – С. 33-35. (张伟. 走近万千神韵的上党堆锦. [J]. 现代工业经济和信息化, 2013(07): 33-35).

177. Чжан Сюань. Инициатива «Один пояс, один путь» и содействие развитию китайской культурной мягкой силы / Чжан Сюань // Богатство сегодня. – 2021. – № 8. – С.217-218. (张煊. «一带一路»倡议与我国文化软实力提升研究. [J]. 今日财富, 2021(08): 217-218).

178. Чжан Тинъюй. История династии Мин / Чжан Тинъюй. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1974. – 8642 с. (张廷玉.明史. [M]. 北京: 中华书局, 1974.).

179. Чжан Хуань. Анализ культурного становления и эволюции Шанданской Дуй Цзинь / Чжан Хуань. – Северо-восточный педагогический университет, 2010. (张环. 浅析上党堆锦的文化生成及演变. [D]. 东北师范大学, 2010).

180. Чжан Шуцюй. Запись Луаньской управы / Чжан Шуцюй, Яо Сюэцзя. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 2002. – 1336 с. (清. 张淑渠，姚学甲．潞安府志. [M]．北京：中华书局出版社, 2002. – ISBN：7-101-03124-2).

181. Чжао Фэн, Чжоу Ян, Лю Цзянь. Китайская текстильная археология и исследования Академии наук / Чжао Фэн, Чжоу Ян, Лю Цзянь. – Шанхай: Шанхайское научно-техническое издательство, 2019. – 278 с. (赵丰. 周旸. 刘剑. 中国纺织考古与科学研究. [M]. 上海: 上海科学技术出版社, 2019. – ISBN: 9787547841488.)

182. Чжао Фэн. История китайского шелкового искусства / Чжао Фэн. – Пекин: Издательство вэнъу, 2005. – 217 с. (赵丰. 中国丝绸艺术史. [M]. 北京:文物出版社, 2005. – ISBN: 7501017638).

183. Чжао Фэн. Происхождение, распространение и обмен шелка / Чжао Фэн. – Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 09. 2015. – 217 с. (赵丰. 丝路之绸: 起源、传播与交流. [M]. 杭州: 浙江大学出版社出版时间. 2015. 09. – ISBN: 9787308150910.)

184. Чжао Фэн. Путешествие шелка: китайский шелк и Шелковый путь / Чжао Фэн. – Хэфэй: издательство Хуаншань, 2016. – 361 с. (赵丰. 锦程: 中国丝绸与丝绸之路. [M]. 合肥: 黄山书社, 2016.01. – ISBN: 9787546154336.)

185. Чжоу Цзе. Исследование экономического развития Шаньси в эпоху династии Тан / Чжоу Цзе. – Шаньсийский университет, 2005. (周娶. 唐代山西经济发展试探. [D]. 山西大学, 2005).

186. Чжоу Цзимин. Изучение истории культуры Китая в двадцатом веке / Чжоу Цзимин // Исторические исследования. – 1997. – № 6. – С. 121-141. (周积明. 二十世纪的中国文化史研究. [J]. 历史研究, 1997(06):121-141).

187. Чжоу Чжэнье. Простой анализ наследия и текущей ситуации с развитием индустрии декоративно-прикладного искусства в Шаньси / Чжоу Чжэнье // Тянь Гун. – 2019. – № 7. – С. 44-45. (周振业. 浅谈山西工艺美术行业发展的传承与现状. [J]. 天工, 2019(07): 44-45).

188. Чжоу Хэн. История декоративно-прикладного искусства в провинции Шаньси / Чжоу Хэн. – Тайюань: Народное издательство Шаньси, 2013. – 537 с. (周恒。 山西省装饰与应用艺术史/周衡。 -太原：山西人民出版社，2013 年。 – 537 页).

189. Чжу Кэчжэнь. Предварительное исследование изменения климата в Китае за последние 5000 лет / Чжу Кэчжэнь // Вестник

археологии. – 1972. – №1. – С.15-38. (竺可桢. 中国近五千年来气候变迁的初步研究. [J]. 考古学报, 1972(01): 15-38).

190. Чжу Синьюй. История китайского шелка / Чжу Синьюй. – Пекин: Китайское текстильное издательство, 1996. – 360 с. (朱新予. 中国丝绸史. [M]. 北京: 中国纺织出版社, 1996. – ISBN: 7-5064-1225-X/TS.1071).

191. Чжуан Чжоу. Дао дэ цзин / Чжуан Чжоу – Период Сражающихся царств. Электронное издание «Дао дэ цзин» – URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/568340435 (дата обращения: 15.12.2023)

192. Чэнь Цзяци. Исследование изменения климата в провинции Цзянсу за последние две тысячи лет / Чэнь Цзяци, Цзян Тун, Сюй Пэнчжу // Геонаука. – 1998. – № 3. – С.219-226. (陈家其, 姜彤,许朋柱. 江苏省近两千年气候变化研究. [J]. 地理科学, 1998(03): 219-226).

193. Шань Аймэй, Фэн Чжицян. Анализ культурного значения шелковых цветов, найденных в гробнице Астаны / Шань Аймэй, Фэн Чжицян // Теория культурных реликвий. – 2019. – № 163. – С. 44-45. (单爱美. 冯志强. 浅析阿斯塔那古墓出土绢花的文化内涵. [J]. 文物博论, 2019(163): 44-45).

194. Ши Жоминь. Взлет и падение названия торгового предприятия / Ши Жоминь. – Пекин: Китайское экономическое издательство, 1998. – 386с. (史若民. 商票兴衰史. [M]. 北京: 中国经济出版社, 1998. – ISBN: 7-5017-1906-3).

195. Ши Юйчжо. Цените национальные сокровища и культурные реликвии. / Ши Юйчжо, Ван Бинь. – Пекин: Издательство легкой промышленности Китая, 2015. – 259 с. (史玉琢. 王斌. 国宝文物鉴赏. [M]. 北京: 中国轻工业出版, 2015.5. – ISBN: 978-7-5184-0353-0).

196. Шэнь Цзянтао, Чэнь Хуэй. Возрождение традиционных ремесел - пример Дуй Цзинь из Шаньдана / Шэнь Цзянтао, Чэнь Хуэй //

ремесло и технологии. – 2022. – № 5. – С.85-87. (沈江涛，陈辉. 传统工艺作品的革新 ——以上党堆锦为例. [J]. 工艺与技术, 2022(05): 85-87).

197. Юй Кунь. Анализ географической среды традиционной китайской авторитарной политики / Юй Кунь. – Ляонинский педагогический университет, 2017. (于堃. 中国传统专制政治的地理环境视角分析. [D]. 辽宁师范大学, 2017).

198. Юэ Шумин. История восхождения и падения «шелка Лу» Шаньси / Юэ Шумин // Шёлк. – 2000. – № 7. – С.43-44. (岳树明. 山西潞绸兴衰史. [J]. 丝绸, 2000(07): 43-44).

199. Ян Ду. Описание Чанчжи. – Шаньси: Издательство Чэн Вэнь.1894, Том 8. –1630 с. (吴九龄. 长治县志. [M]. 山西: 成文出版社, 1894, 第八卷).

200. Ян Сюаньчжи. Хроника монашеских общин-сангхар Лояна / Ян Сюаньчжи. – Шанхайское издательство древних книг. 1978. – 402 с. (杨衒之. 洛阳伽蓝记. [M]. 上海古籍出版社. 1978).

201. Янь Букэ, Истории политической эволюции служилых сословий и сановников / Янь Букэ. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 1996. – 516 с. (阎步克. 士大夫政治演生史稿. 北京大学出版社, 1996. – ISBN: 7-301-02903-9).

202. Янь Дэмин. Дуй Цзинь в городе Чанчжи / Янь Дэмин. – Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2011. – 137 с. (阎德明. 长治堆锦. [M]. 太原: 山西教育出版社，2011. – ISBN：978-7-5440-4996-2).

203. Янь Чжунпин. Рукопись по истории китайской хлопчатобумажной текстильной промышленности / Янь Чжунпин. – Пекин: Издательство Наука, Сентябрь 1955. – 384 с. (严中平. 中国棉纺织史稿. [M]. 北京: 科学出版社. 1955).

Электронные источники

204. В провинции Шаньси обнаружены остатки культуры Яншао возрастом более 5 тыс. лет. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%B0%8F%E7%8E%8B%E9%81%97%E5%9D%80/60154176 (дата обращения: 15.05.2023).

205. Выставка «Пять символов счастья. Благопожелания в китайском искусстве XVII-XX веков из собрания Государственного Эрмитажа», Центр «Эрмитаж-Казань». – URL: https://art16.ru/reportage/2021/06/25/pyat-simvolov-schastya-blagopozhelaniya-v-kitayskom-iskusstve-xvii-xx-vekov-iz?ysclid=m20j1vk7yu534440847 (дата обращения: 15.05.2023).

206. Креативные индустрии: краткий обзор // АРИР. – Москва, 2023. - URL: https://www.akarussia.ru/files/docs/research/AKAR23_CreativeIndustries.pdf?ysclid=m2dfw0drhp469914397 (дата обращения: 15.05.2024).

207. Рынок народно-художественных промыслов-2021 // НИИ ВШЭ, 2022. – URL: https://dcenter.hse.ru/otrasli (дата обращения: 15.05.2024).

208. Уникальное старинное искусство // Газета «Китай: экономика и сотрудничество». – URL: https://vk.com/wall-131438624_2714 (дата обращения: 15.05.2024).

209. Артрон // Сайт аукциона – URL: https://auction.artron.net/paimai-art0036763070 (дата обращения: 28.04.2024).

210. Официальный сайт Народного правительства провинции Шаньси. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%B1%B1%E8%A5%BF%E7%9C%81/365266 (дата обращения: 15.05.2023).

211. Управление местных записей Народного правительства провинции Шаньси. 2021. – URL: http://www.shanxi.gov.cn/zjsx/zlssx/lsyg/202007/t20200724_6045040.shtml (дата обращения: 15.05.2023).

212. Народное правительство города Гаопина – URL: https://www.sxgp.gov.cn/xwzx_358/szfwj_1327/202212/t20221219_1720061.shtml (дата обращения: 25.03.2024).

213. Our Common Future. Brundtland Report, 1987 // OOH. – URL : https://www.alor.org/Storage/Library/PDF/Our_Common_Future_Brundtland_Report1987.pdf (дата обращения: 10.02.2024).

214. United Nations conference on trade and development (2021) // UNCTAD. – URL: https://indico.un.org/event/1000130/ (дата обращения: 10.02.2024).

215. World Heritage List // UNESCO World Heritage Centre. – URL: https://whc.unesco.org/en/list (дата обращения: 10.02.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Произведения «Дуй Хуа» провинции Шаньси[257]



Рисунок 1.
Название произведения: Цветы на подношениях
Автор: Семья Ли. Размер: 108 см × 26 см × 1.8см. Происхождение: изготовлено в 1920-1930-х годах торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси. Место хранения: Двор семьи Цяо, провинция Шаньси



Рисунок 2.
Название произведения: Поклоняющиеся Изначальным Почитаемым на Небе. Автор: Янь Дэмин. Янь Сянцзюнь. Янь Сянхуэй. Размер: 400 см × 208 см Происхождение: создано в технике «Дуй Хуа» (Дуй Цзинь) в 2014 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи, провинции Шаньси

[257] Фотографии произведений предоставлены куратором Музея Дуй Хуа «Цзы Шэн Ли Цзи» (г. Чанчжи) Ли Вэйдуном, куратором Музея Дуй Цзинь (г. Чанчжи) Янь Сянцзюнем, мастером искусства Дуй Цзинь (г. Чанчжи) Ту Бичэном, а также сделаны автором, при посещении музеев.



Рисунок 3.
Название произведения: Счастье, преуспеяние, долголетие и радость
Автор: Ли Луань
Размер:108 см × 35 см × 3.5 см / 1 экран
Происхождение: Искусство «Дуй Хуа» во времена династии Мин (1368-1644), торговая фирма «Цзы Шэн Ли Цзи» провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 4.
Название произведения: День рождения Го Цзы И
Автор: Ли Юань
Размер: 203 см × 424 см
Происхождение: Искусство «Дуй Хуа», времена династии Мин (1368-1644), изготовлено торговой фирмы «Цзы Шэн Ли Цзи» (провинция Шаньси)
Место хранения: Музей Жуйчэн в Шаньси

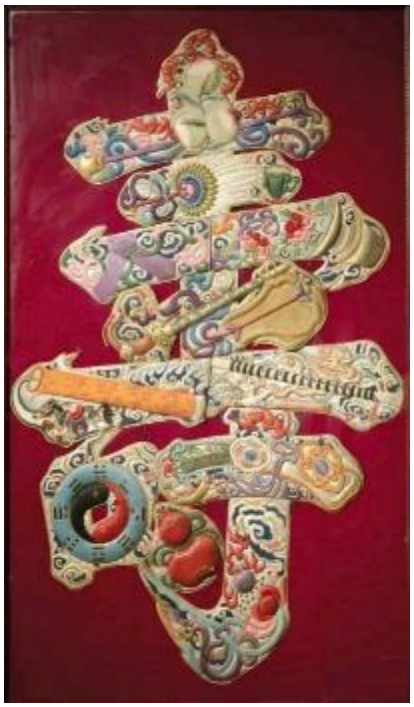


Рисунок 5.
Название произведения: Иероглифическое (Долговечность 寿)
Автор: Ли Шиюнь. Происхождение: Искусство «Дуй Хуа», сделано в 1930 году торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» провинции Шаньси. Размер: 252 см × 143 см. Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 6.
Название произведения: Мир и дружба
Автор: Ли Шичжун. Чэнь Юйчжэнь. Ли Шицзе. Ли Шицзюнь.
Размер: 63.5 см × 43.5 см
Происхождение: Искусство «Дуй Хуа» создано около 1958 года в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 7.
Название произведения: Прилет двух павлинов
Автор: Янь Дэмин. Происхождение: создано в 2014 году в провинции Шаньси Размер: 80 см × 120 см. Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи, провинции Шаньси



Рисунок 8.
Название произведения: Работа Фэншаня
Автор: Ли Дин. Происхождение: создано 15 декабря 1855 года торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси Размер: Размеры картины 28.5 см × 23.5 см. Место хранения: (фотографии) Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси.



Рисунок 9.
Название произведения: Цветы на все времена года
Автор: Семья Ли
Размер: 150 см × 42 см × 1.8 см
Происхождение: изготовлено в 1911-1916 гг. торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси
Место хранения: Двор семьи Цяо (провинция Шаньси)



Рисунок 10.
Название произведения: Мир во всем мире
Автор: Ли Шичжун. Ли Шицзе. Размер: 61 см × 46 см × 2 см
Происхождение: изготовлено около 1950-х годов в провинции Шаньси
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 11.
Название произведения: Орел и сосна. Автор: Ли Шичжун. Ли Шицзе
Размер: 60 см × 40 см. Происхождение: создано около 1954 года в провинции Шаньси. Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси.

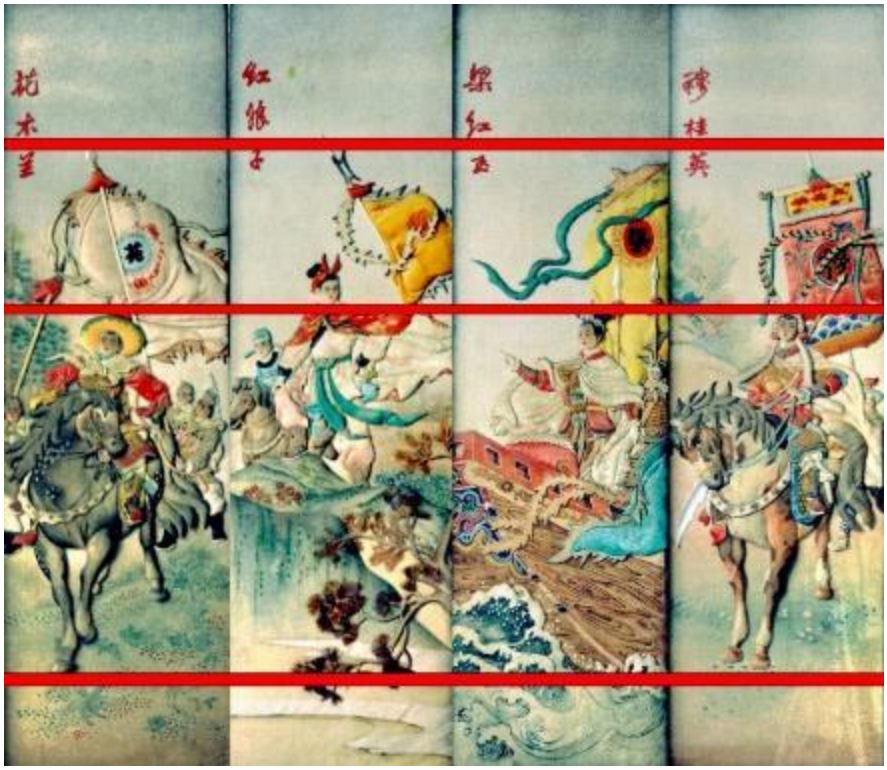


Рисунок 12.
Название произведения: Героини войны
Автор: Ли Шичжун. Размер: 24 см × 80 см / 1 экран
Происхождение: создано в 1960-х гг.. в провинции Шаньси
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 13.
Название произведения: Дунфан Шуо. Автор: Ли Шичжун
Размер: 60 см × 80 см. Происхождение: создано около 1956 года торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси. Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 14. Фрагмент произведения Дунфан Шуо.



Рисунок 15.
Название произведения: Бюст председателя Мао. Автор: Фабрика декоративно-прикладных изделий провинции Шаньси города Чанчжи Размер: 60 см × 40 см. Происхождение: создано в 1967 году в провинции Шаньси. Хранение: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 16.
Название произведения: Портрет У Цюнхуа
Автор: Ли Шицзе. Ту Бичэн
Размер: 60 см × 45 см × 2 см
Происхождение: создано в 1969 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 17.
Название произведения: Мира и спокойствия в любое время года
Автор: Янь Дэмин
Размер: 50 см × 160 см / 1 экран
Происхождение: создано в 2015 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 18.
Название произведения: Лютня, шахматы, каллиграфия и краска (четыре занятия учёного)
Автор: Сюй Минь. Сунь Чанчунь. Ли Юй
Размер: 35 см × 105 см / 1 экран
Происхождение: создано в 2018 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 19.

Название произведения: Павлины среди цветов
Автор: Ту Бичэн
Размер: 75 см × 60 см × 3.5 см
Происхождение: создано в 2008 году в провинции Шаньси
Место хранения: Художественный музей Шандана Дуй Цзинь (провинция Шаньси)



Рисунок 20.

Название произведения: Пионы и Феникс смотрят на солнце
Автор: Ли Вэйдун. Чжан Худун. Сунь Чанчунь
Размер: 153 см × 102 см
Происхождение: создано в 2018 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 21.
Название произведения: Чтение посреди ночи
Автор: Янь Дэмин. Янь Сянхуэй
Размер: 70 см × 90 см
Происхождение: создано в 2010 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 22.
Название произведения: Волопас и Ткачиха
Автор: Ту Бичэн. Го Лимэй. Размер: 76 см × 118 см × 3.5 см
Происхождение: сделано в 2007 году в провинции Шаньси
Место хранения: Художественный музей Шандана Дуй Цзинь (провинция Шаньси)



Рисунок 23.
Название произведения: Авалокитешвара
Автор: Ту Бичэн. Размер: 120.8 см × 91.9 см × 3.5 см
Происхождение: о сделано в 2005 году в провинции Шаньси
Место хранения: Художественный музей Шандана Дуй Цзинь (провинция Шаньси)



Рисунок 24.
Название произведения: Паломничество трех мудрецов
Автор: Ту Бичэн. Размер: 116 см × 164 см × 3.5 см
Происхождение: создано в 2004 году в провинции Шаньси
Место хранения: Художественный музей Шандана Дуй Цзинь (провинция Шаньси)



Рисунок 25.
Название произведения: Часть произведения «Пионы и Феникс смотрят на солнце». Автор: Ли Вэйдун. Чжан Худун. Сунь Чанчунь.
Размер: 153 см × 102 см (все произведение)
Происхождение: сделано в 2018 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»

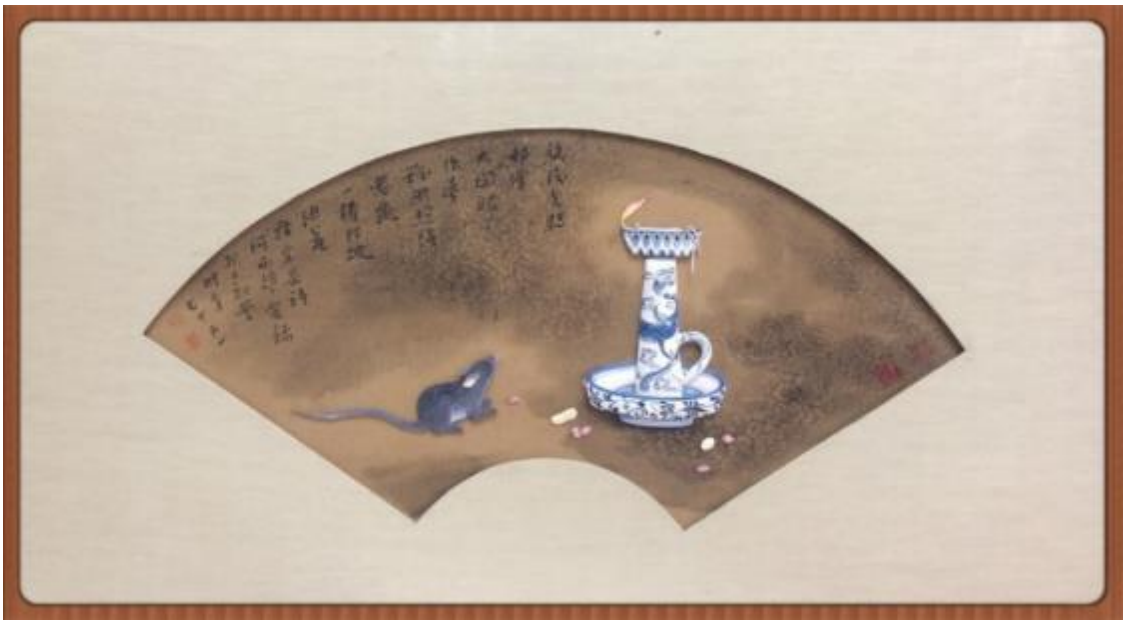


Рисунок 26.
Название произведения: Крыса. Автор: Ли Вэйдун. Чжан Худун. Лю Сяопин. Сунь Чанчунь. Размер: 50 см × 85 см
Происхождение: создано в 2020 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 27.

Название произведения: Тигры четырех сезонов. Автор: Цзэн Шэншу Размер:74 см × 30 см. Происхождение: сделано в 2015 году в провинции Шаньси



Рисунок 28.

Название произведения: Картина из ста счастливых детей. Автор: Янь Дэмин. Янь Сянцзюнь. Янь Сянхуэй. Размер:188 см × 108 см. Происхождение: сделано в 2015 году в провинции Шаньси. Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси.

. 

Рисунок 29.

Название произведения: Цветы в китайском иероглифе «любовь»
Автор: Ли Вэйдун. Шэнь Лун Янь. Чжан Юй. Лю Фан
Размер: 81 см × 112 см
Происхождение: сделано в 2019 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 30.

Название произведения: Всего наилучшего
Автор: Ли Вэйдун. Чжан Худун.
Размер: 20 см × 20 см
Происхождение: сделано в 2021 году в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 31.
Название произведения: Семейный портрет
Автор: Семья Ли. Размер: 85 см × 60 см
Происхождение: создано во времена династии Цин (1644-1912 гг.) торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси



Рисунок 32.
Название: Зеркало и полка в сочетании с искусством «Дуй Хуа»
Автор: Семья Ли. Размер: 30 см на 45 см.
Происхождение: Искусство «Дуй Хуа» во времена династии Цин (1644-1912 гг.) торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси.
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи, провинции Шаньси



Рисунок 33.
Название произведения: Зеркало и полка в сочетании с искусством «Дуй Хуа». Автор: Семья Ли. Размер: 48.5 см × 31 см × 3 см
Происхождение: создано во времена династии Цин (1644-1912 гг.) торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси
Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 34. Стаканчики для кистей, коробки для хранения, 1960 г.



Рисунок 35.

Название произведения: Фарфоровая тарелка Дуй Цзинь
Автор: Янь Дэмин. Янь Сянцзюнь. Янь Сянхуэй
Размер: 30 см × 30 см. Происхождение: сделано в 2012 году в провинции Шаньси. Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи, провинции Шаньси



Рисунок 36. Подвеска-украшение, 2018 гг.



Рисунок 37. Дизайн одежды из «Дуй Хуа», 2018 г.



Рисунок 38.
Название произведения: «Дуй Хуа» (Дуй Цзинь) в буддийской тематике
Автор: Ту Бичэн. Размер: 92 см × 120 см. Создано в 2003-2004 гг.
Место хранения: Художественный музей Шандана Дуй Цзинь (провинция Шаньси)



Рисунок 39. Композиция «Паломничество трех мудрецов», 2004 г.

Фрагмент.



Рисунок 40.
Название: Иероглифическое Долговечность (寿)
Автор: Ли Вэйдун. Чжан Худун. Размер: 88 см на 118 см.
Происхождение: Искусство «Дуй Хуа» было сделано в 2019 году. В провинции Шаньси.Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 41. Фрагмент. Вид на иероглифический знак. Долговечность (寿) (1930 г.).



Рисунок 42.
Название произведения: Часть работы мастера Янь Дэминя
Автор: Янь Дэминя
Происхождение: сделанная автором 8 августа 2019 года в Музее Дуй Цзинь в городе Чанчжи
Место хранения: Музей Дуй Цзинь города Чанчжи провинции Шаньси



Рисунок 43.
Название произведения: Благоприятный цветок лотоса. Автор: Ли Вайдун. Лю Сяопин. Сунь Чанчунь. Размер: 49 см на 83 см.
Происхождение: создано в 2019 г. Место хранения: Музей «Дуй Хуа» «Цзы Шэн Ли Цзи»



Рисунок 44.
Название произведения: Хризантема.
Автор Ли Вэйдун. Размер: 20 см × 22 см. Происхождение: изготовлено в 2023 года торговой фирмой «Цзы Шэн Ли Цзи» в провинции Шаньси

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Археологические артефакты[258]



Рисунок 1.
Крупные фрагменты ковра, найденного в 1949 г. С. И. Руденко при раскопке Пятого Пазырыкского кургана. V-IV века до н. Э. Хранится в Государственном Эрмитаже.



Рисунок 2.
Сосуд резной зубной с рисунком шелкопряда, найден при раскопках Стоянки Хэмуду в уезде Юйяо, городе Нинбо. 5000-4500 гг. до н. э. Хранится: Музей Нинбо.

[258] Фото артефактов предоставлены куратором Музея Дуй Хуа «Цзы Шэн Ли Цзи» (г. Чанчжи) Ли Вэйдуном, а также собраны автором из открытых источников.



Рисунок 3.
Аппликация из перьев на парче, найдена в 1972 г. в гробнице Западной Хань в Мавангдуе городе Чанша провинции Хунань. 190-160 гг до н.э. Размер: 81.5 см ×42 см. Место хранения: Музей провинции Хунань.



Рисунок 4-5.
Хоругвь 13 года эпохи Кайюань и ее увеличенная часть. Общий вид и фрагмент. Обнаружена Институтом культурных религий Дуньхуана (провинция Ганьсу) в 1965 г. Размер:162 см × 15 см, 712-756 гг. Хранится в Институте культуры и религии Дуньхуана.



Рисунок 6.
Шелковые цветы, найдены в 1973 г, на кладбище Астаны в Турфане (Синьцзян-Уйгурский автономный район). VII – середина VIII вв.



Рисунок 7.

Аппликация Дуньхуана, предположительно 725 г. н.э. Коллекция Британского музя



Рисунок 8.
Хоругвь с буддийскими канонами писаниями (или молитвенные флаги) Дуньхуана, предположительно 725 г. н.э. Британский музей.



Рисунок 9.
Шелковые цветы. Географическое происхождение: Нинся (автономный район в КНР), период Западного Ся (1038–1227 гг.).



Рисунок 10.
Название произведения: Дуй Сю тханг-ка Падмасамбхава
Автор: неизвестен. Размер: 66 см × 49 см
Происхождение: Искусство Дуй Сю, династия Цин (1644-1912 гг), Тибет.
Место хранения: Аукционный дом Чжунбао



Рисунок 11.
Название произведения: «Дуй Лин Тхангка матери Будды»
Автор: неизвестен. Размер: 61.2 см × 45 см
Происхождение: Искусство Дуй Лин, династия Цин (1644-1912 гг), Пекин.
Место хранения: Дворцовый музей в Запретном городе, Пекин



Рисунок 12.
Название произведения: Театральные картинки - Сян Юй
Автор: неизвестен. Размер: 30 см × 33 см. Происхождение: Искусство Дуй Лин, к концу правления династии Цин (1644-1912), Пекин
Место хранения: Дворцовый музей в Запретном городе, Пекин



Рисунок 13.
Название произведения: Женская вуалевая накидка на плечи персонажей
Автор: неизвестен. Размер: 82.5 см × 23 см. Происхождение: Искусство «Дуй Лин», создано с 1900 по 1920 гг. Место хранения: Пекинский институт костюма - Национальный музей костюма





Рисунок 14.

Название произведения: Женская вуалевая накидка на плечи персонажей и фрагмент. Автор: неизвестен. Размер: 82.5 см × 23 см
Происхождение: Искусство «Дуй Лин», создано с 1900 по 1920 гг.
Место хранения: Пекинский институт костюма - Национальный музей костюма





Рисунок 15.

Название произведения: Традиционное китайское нижнее белье для девочек (лифчик). Автор: неизвестен. Размер: 33 см × 39 см
Происхождение: Искусство «Дуй Лин», создано с 1900 по 1920 гг.
Место хранения: Пекинский институт костюма - Национальный музей костюма



Рисунок 16.
Частичная деталь Женской вуалевой накидки на плечи персонажей



Рисунок 17.
Каменный памятник родоначальника Ли Луан



Рисунок 18.
Надпись генеалогии



Рисунок 19. Бренд «Цзы Шэн Ли Цзи», 1438 г.

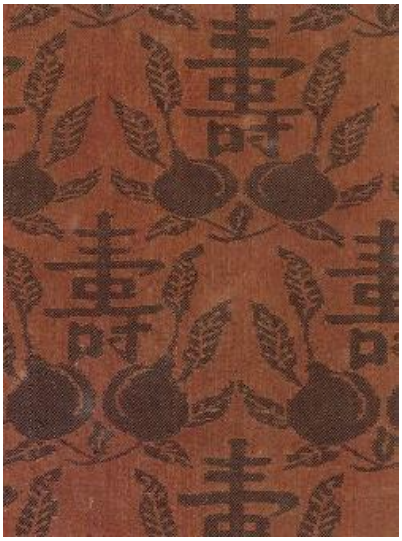


Рисунок 20. Шёлк Лу с сочетанием персика и иероглифа «долголетие», династия Мин (1368-1644 гг.)



Рисунок 21. Шёлк Лу с бамбуком и цветами, династия Мин (1368-1644 гг.)



Рисунок 22.

Кусок шелковой подушки «Шёлк Лу» с рисунком тушью.



Рисунок 23.

Название произведения: Подушка Династии Мин «Шелк Лу» в Шаньси, 1529 г. Размер: 22 см × 23 см. Место хранения: Ассоциация коллекционеров Шаньси

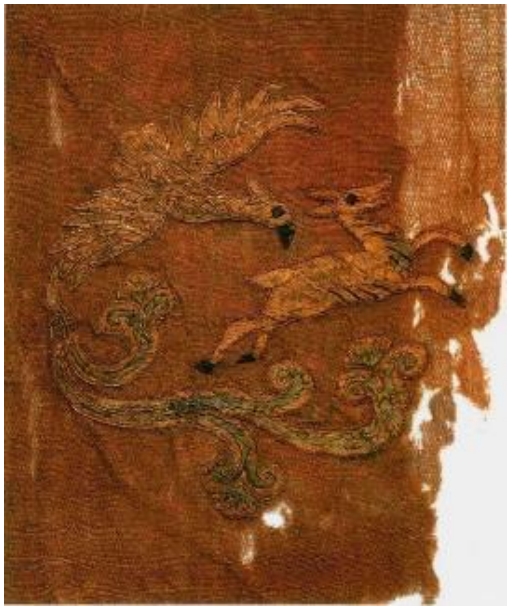


Рисунок 24.

Золотошвейная вышивка, найдена в гробнице Елюй Юй, династия Сун (960-1279 гг.)



Рисунок 25.
Кошель с аппликацией из тонкого шёлка, династия Сун (960-1279 гг.)



Рисунок 26.
Название произведения: Воздух большой («Пучежская плащаница») «Положение во гроб». Размер: 175 см × 255 см (с каймой). Географическое происхождение: Россия, Новгород; тафта – Италия (?), атлас золотный – Италия, Лукка, XIV в., Мастерская архиепископа Евфимия. Место хранения: Музеи Московского Кремля



Рисунок 26.
Шкатулка с девятью вставками, династия Цин (1644-1911). На дне каждой вставки изображен волшебный предмет даосизма. Выставка в Историческом музее Москвы «Древнее искусство провинции Шаньси» из собрания музея провинции Шаньси (г. Тайюань).



Рисунок 27.
Изразцы «Лу, крадущий апельсины» и «Тянь Цзы, кормящий родителей». Выставка «Древнее искусство провинции Шаньси» из собрания музея провинции Шаньси.



Рисунок 27.
Фигурки даосских мудрецов, династия Цин (1644-1911). Выставка «Древнее искусство провинции Шаньси» из собрания музея провинции Шаньси.



Рисунок 28.
Буддийские божества, династия Северная Ци (550-577 гг.). Выставка «Древнее искусство провинции Шаньси» из собрания музея провинции Шаньси.



Рисунок 29.
Полководец Гуан Юнь. Создано в династию Цин (1644-1911). Выставка «Древнее искусство провинции Шаньси» из собрания музея провинции Шаньси.

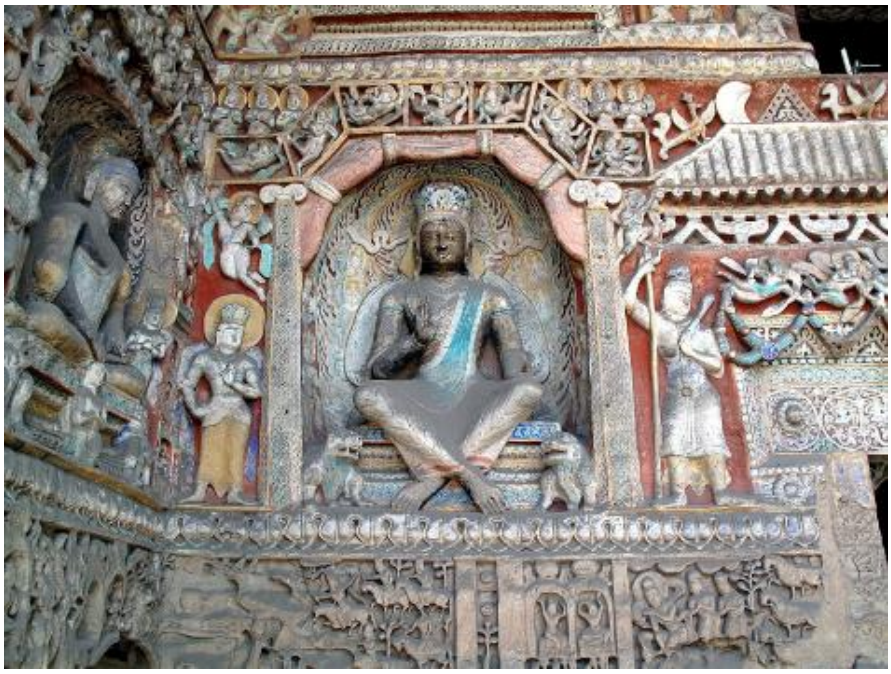


Рисунок 30.
Пещера Юньган, образец буддийского искусства в Китае, 460–525 гг.
.



Рисунок 31. Пещера Юньган, образец буддийского искусства в Китае, 460–525 гг.



Рисунок 32.
Ли Тегуай на облаке. Конец XIX- нач. XX вв.
Шелк, картон; аппликация, вышивка, рельеф.



Рисунок 33.
Пятистворчатая ширма с изображением вышитого пейзажа «Сто оленей». Династия Цин (1644-1919), период Цяньлун (1736-1795).

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Технология производства «Дуй Хуа»



Рисунок 1. Традиционные инструменты для изготовления «Дуй Хуа»



Рисунок 2. Создание дизайн-чертежа



Рисунок 3. Воспроизведение чертежей



Рисунок 4. Подготовка основы части фигуры (делается «фы Бянь»)



Рисунок 5. Приклеивание бумажных шпагатов



Рисунок 6. Добавление хлопка



Рисунок 7. Покрытие шелком



Рисунок 8. Окраска рисунка



Рисунок 9. Комбинирование различных компонентов



Рисунок 10. Оформление картины



Рисунок 11. Подкладка из губки

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

Природные, культурные, генеалогические, семантические факторы «Дуй Хуа»



Рисунок 1. Пион. Автор Лю Сяньтан. 15 см × 17 см. Искусство Дуй Сю, 2023 г., провинция Шаньдун. Хранится: Студия Лю Сяньтана. Провинция Шаньдун.



Рисунок 2. Карта города Чанчжи



Рисунок 3.
Знакомство с музеем «Цзы Шэн Ли Цзи Дуй Хуа».
Адрес музея - Юго-западный угол стадиона спортивного центра Чанчжи, город Чанчжи, провинция Шаньси, Китай.

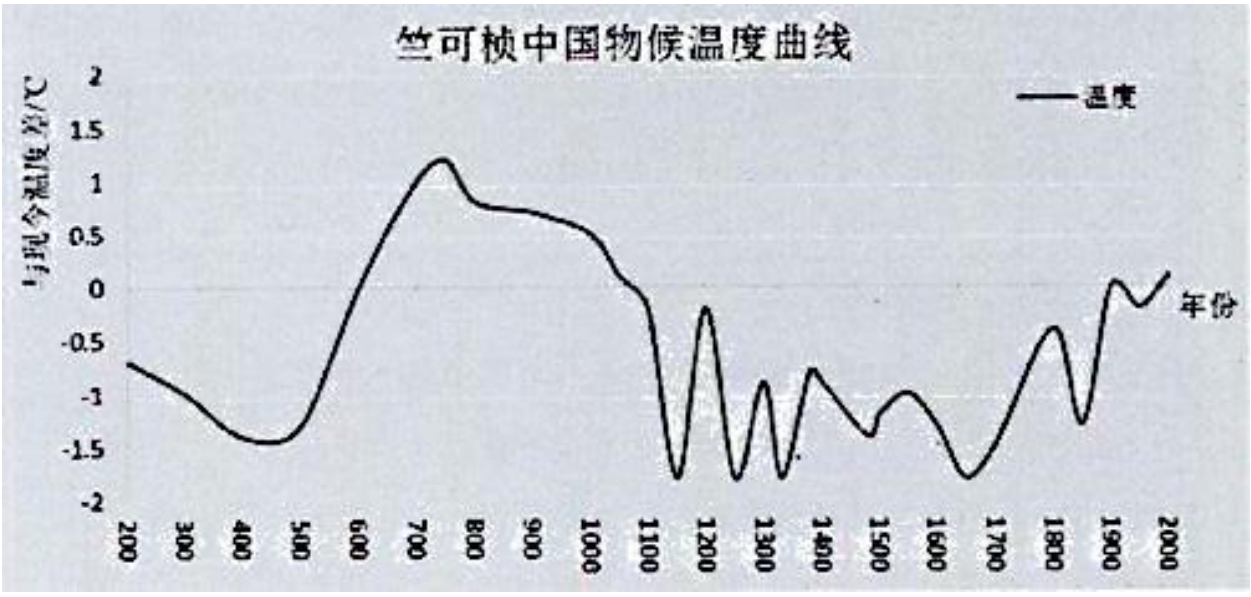


Рисунок 4.
Фенологическая кривая температуры Китая[259]

[259] Чжу Кэчжэнь. Предварительное исследование изменения климата в Китае за последние 5000 лет. // Вестник археологии. 1972. №1. С.15-38.



№	Русское название	Китайское название	Пиньинь	Тип
1	Тайюань	太原市	Tàiyuán shì	Городской округ
2	Чанчжи	长治市	Chángzhì shì	Городской округ
3	Датун	大同市	Dàtóng shì	Городской округ
4	Цзиньчэн	晋城市	Jìnchéng shì	Городской округ
5	Цзиньчжун	晋中市	Jìnzhōng shì	Городской округ
6	Линьфэнь	临汾市	Línfén shì	Городской округ
7	Люйлян	吕梁市	Lǚliáng shì	Городской округ
8	Шочжоу	朔州市	Shuòzhōu shì	Городской округ
9	Синьчжоу	忻州市	Xīnzhōu shì	Городской округ
10	Янцюань	阳泉市	Yángquán shì	Городской округ
11	Юньчэн	运城市	Yùnchéng shì	Городской округ

Рисунок 5.
Карта провинции Шаньси

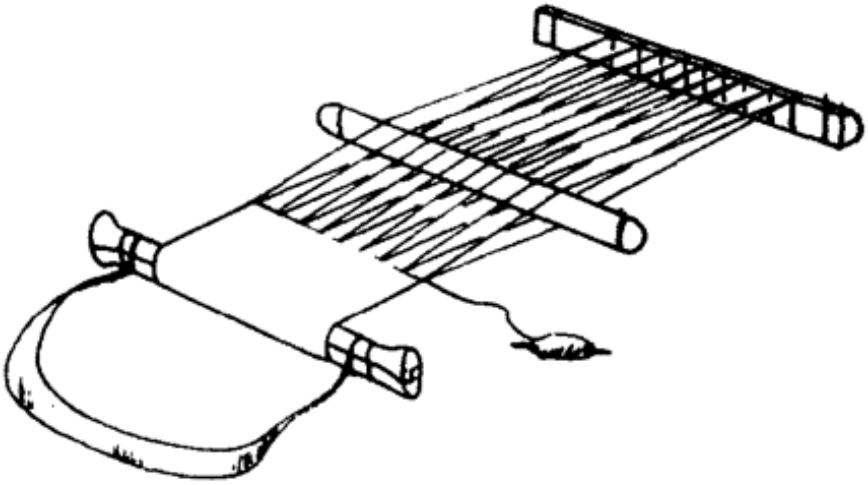


Рисунок 6.
Ткацкий станок, прикрепляемый к талии, найденный в Лянчжу[260]

[260] Чжао Фэн. История китайского шелкового искусства. – Пекин: Издательство вэнъу, 2005. С.107.

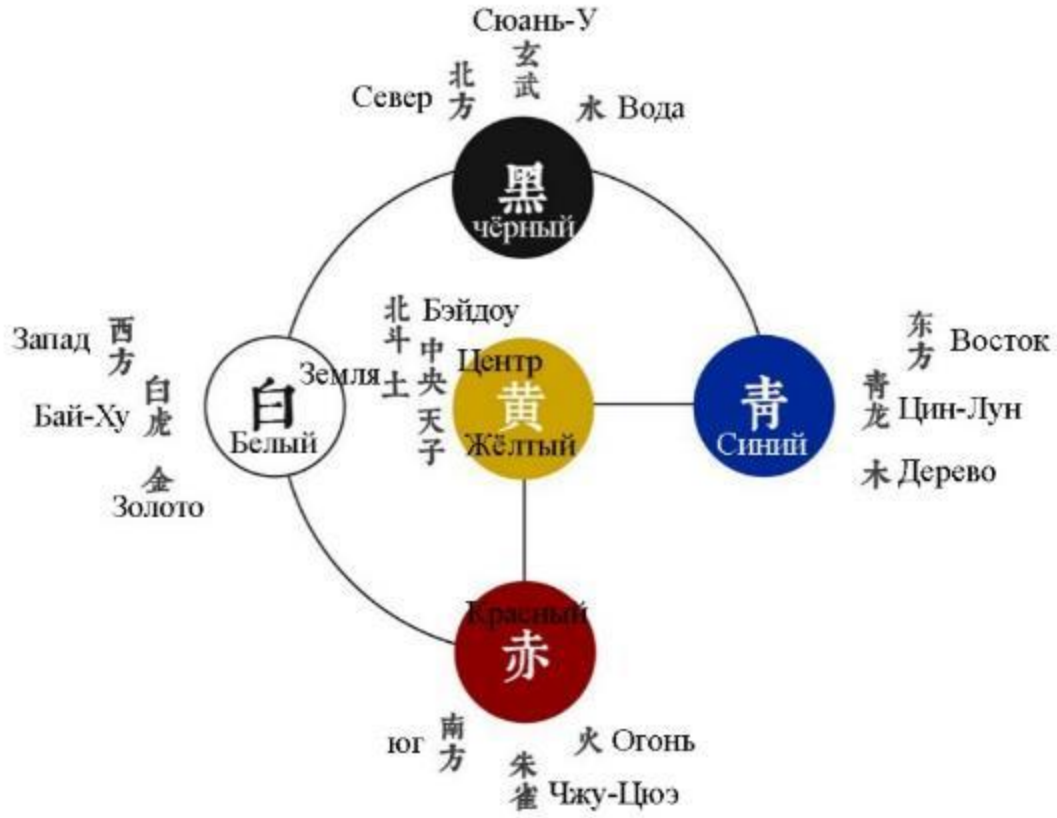


Рисунок 7.
Традиционная китайская система пяти цветов[261]

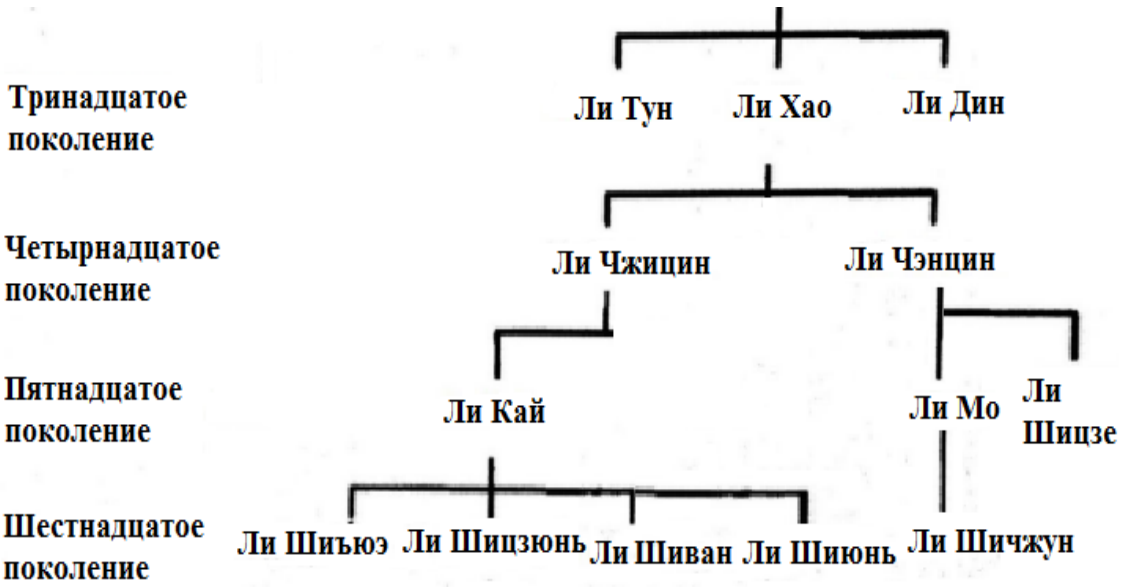


Рисунок 8. Частичная генеалогия Семьи Ли[262]

[261] URL: http://www.wuxuantu.com/?page_id=35061 (дата обращения: 30.04.2024).
[262] Авторский перевод.

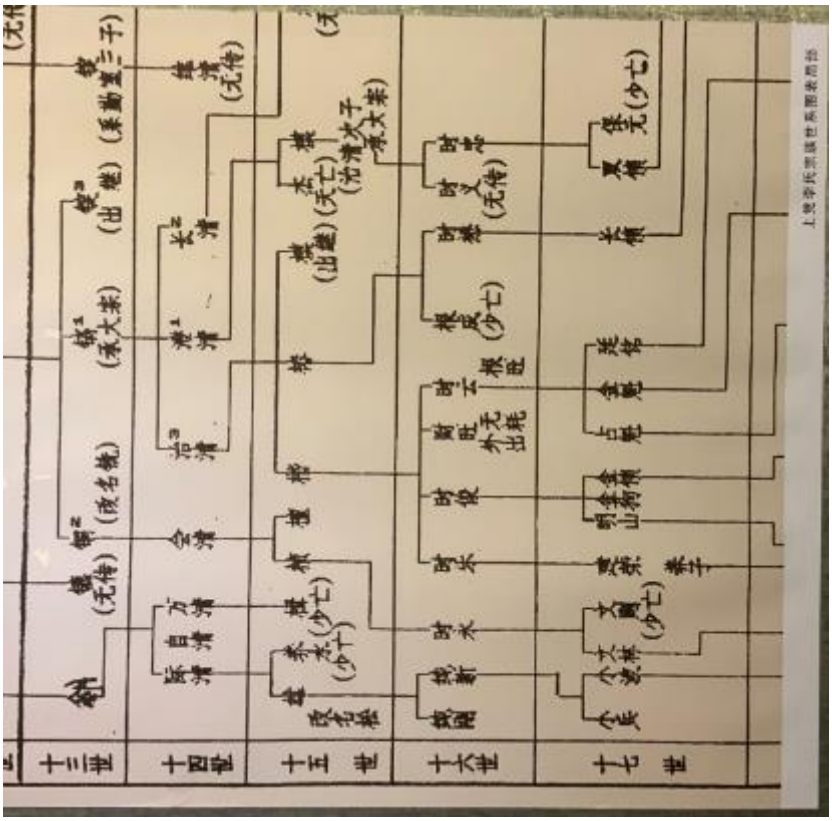


Рисунок 9.
«Ли семья» – частичная генеалогия[263]

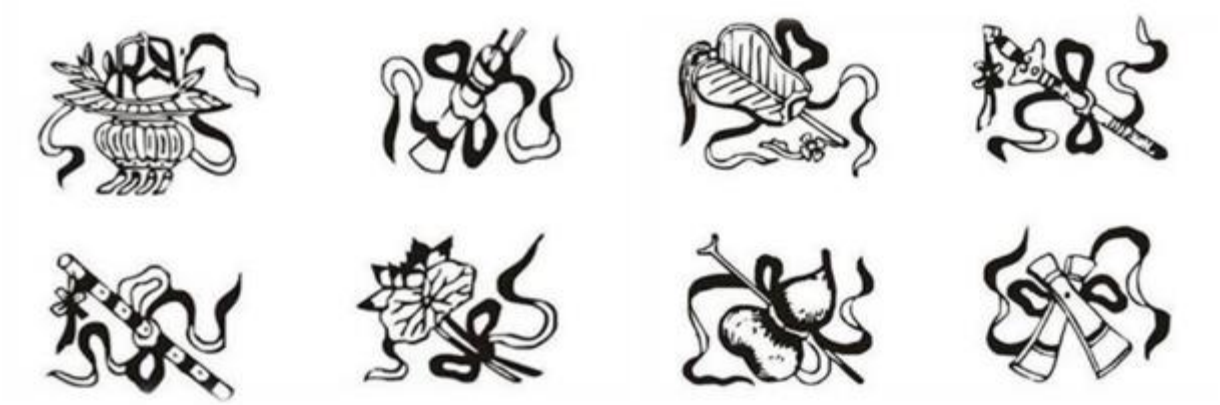


Рисунок 10.
Волшебные предметы восьми бессмертных (даосизм):
корзина с цветами Лань Цайхэ, бамбуковая трещотка Чжан Голао, веер Чжунли Цюаня, волшебный меч Люй Дунбиня, флейта Хань Сянцзы, лотос в руках Хэ Сяньгу, тыква-горлянка Ли Тегуай, нефритовая пластина Цао Гоцзю.

[263] Музей Дуй Хуа «Цзы Шэн Ли Цзи» (г. Чанчжи).



Рисунок 11.

Рисунки на прилегающих к кану стенах – образец декоративного искусства уезда Юаньпин, провинции Шаньси, XX в.