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)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой
степени кандидата искусствоведения.

Москва 2025

Работа выполнена на кафедре семиотики и общей теории искусства ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

Научный руководитель	**Кошаев Владимир Борисович,** профессор, доктор искусствоведения, профессор каф. семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова, академик НАД, почетный член РАХ
Официальные оппоненты:	**Уваров Виктор Дмитриевич**, профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства костюма и моды ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
	Султанова Рауза Рифкатовна, доктор искусствоведения, заведующая Центром искусствоведения Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан
Ведущая организация:	Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры **«Государственный музей искусства народов Востока»**

Защита состоится ___._____2026 года в ____ часов на заседании Диссертационного совета 24.2.440.01 на базе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, по адресу: 125080, Москва, Волоколамское шоссе, дом 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова и на официальном сайте https://академия-строганова.рф

Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «___» _____202___ г.

Ученый секретарь диссертационного совета,

доктор искусствоведения _____ А.В. Трощинская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Искусство Дуй Хуа (对画) известно с периода династии Тан (VII-X вв.) и достигает расцвета в эпоху Сун (X-XIII вв.). Официальное название этого вида искусства было установлено в 1964 г. и звучит как «Чанчжи Дуй Цзинь», однако в данном исследовании автор представляет его 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 или утраты исторически сложившихся характеристик, образующих его эстетическую ценность.

Глобализация, влияющая на современную жизнь, оказывает значительное воздействие на культурную составляющую общественной жизни. Особенно актуальными и существенными следует считать те, которые через эстетическое восприятие воздействуют на духовное становление личности и вносят изменения в мировоззренческие ценности. Поэтому актуализировать вопросы этнической и региональной идентификации.

Данный аспект актуализирует вопрос культурных процессов в современном обществе, которые характеризуются ростом национального самосознания, что требует обращения к народному и декоративно-прикладному искусству, для введения индивида в мифопоэтический мир образов и передаче социально-значимой художественной информации. Это обусловливает значимость изучения и культуры, и региональная культуры, которая транслирует базовые национальные ценности художественно-образной системы для понимания факторов связи и изучения ее образующих феноменов.

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

Тысячелетняя история шелковой культуры Китая вобрала эстетическое видение и образные характеристики северных народов. В городе Чанчжи

---

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

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 (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. Значительная часть анализа затрагивала особенности 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.

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.

---

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

Вместе с тем, важна ретроспектива основных теорий относительно культуры как единого органического целого, что представлено в работах культурологии и философии в работах таких авторов, как Н.А. Бердяев, П.С. Гуревич, Н.Я Данилевский, О. Шпенглер, Б.С. Ерасов, А.Я. Флиер и др., что обеспечивает научную и методологическую основу для анализа специфики конкретного феномена с точки зрения присущей ему 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, М.Е. Кравцовой, Е.В. Песчанской, И.Ф. Понизовкиной, О.Н. Содовниковой, В.В. Соколова, Э.М. Яншиной, а также исследований 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 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.

Не ставя под сомнение разнообразие и ценность некоторых работ по декоративно-прикладному искусству Китая, следует отметить, что исследования, посвященные искусству «Дуй Хуа» не представлены в российском искусствоведении. Но и в китайской научной литературе, как показал анализ историографии, также указывает на тот факт, что искусство «Дуй Хуа» с точки зрения преемственности шелковых ремесел, осмысления и переосмысления его эстетической ценности и исторического значения с определением места в сложившейся эстетической концепции национального и регионального коллективного художественного сознания также пока не получила исчерпывающей разработанности.

Объектом исследования: являются отобранные произведения искусства «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; понятия 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 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. Теоретической и методологической базой исследования стали типологические аспекты В.Б. Кошаева, специфика восточной аналитики к исследованию декоративно-прикладного искусства К.Н. Гаврилина. С.В. Курасова, семиотические подходы А.П. Лободанова, и др.

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. Технологические особенности уточнялись при посещении мастерских и общением с мастерами «Дуй Хуа».

Новизна исследования заключается в оригинальной авторской интерпретации истории и природы искусства «Дуй Хуа» в соответствии с новыми для китайского материала теоретическими и методологическими подходами к изучению декоративно-прикладного искусства, 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 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. Технологическими особенностями «Дуй Хуа» является создание изображений (рельефных картин) как объемной аппликации с наполнением шелковой ватой или хлопком, в некоторых случаях дополняемое ручной росписью. В произведениях для достижения баланса между формой и содержанием, используемым материалом и композиционным построением, фактурой и колористикой 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.

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.

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.

Теоретическое значение исследования заключается в уточнении художественной специфики и морфологического статуса декоративно-прикладного искусства «Дуй Хуа» в ракурсе его региональной культурной идентификации; художественно-технологической специфики «Дуй Хуа», его включенности в современный общекультурный контекст Китая, 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 в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. 36. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. 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 МГУ имени М.В. Ломоносова, а также 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.

Основные результаты диссертационного исследования нашли отражение в 8 авторских статьях, 6 из которых опубликованы в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего

образования Российской Федерации. Общий объем научных публикаций автора составляет 7 п. л.

Структура и объем определены целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав (десяти параграфов), заключения, списка литературы и 4-х приложений. Основной текст представлен на 161 странице. Список литературы и информационных источников включает 215 пунктов, представленных на 27 стр., 4 приложения содержат материалы иллюстраций: 1. Произведения «ДУЙ ХУА» провинции Шаньси; 2. Археологические артефакты; 3. Технология производства «Дуй Хуа» 4. Природные, культурные, генеалогические и семантические факторы «Дуй Хуа» – всего 99 иллюстраций.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность избранной темы, характеризуется степень ее научной разработанности, формулируются объект, предмет, цель, задачи исследования, раскрывается теоретико-методологическая основа работы, представлены методы исследования, определяется научная новизна исследования, выявляется теоретическая и практическая значимость работы, излагаются положения, выносимые на защиту, приводятся формы апробации и внедрения результатов исследования.

В первой главе «Социокультурные основы развития искусства “Дуй Хуа”» автором осуществлен анализ историко-культурных особенностей региона Шаньси, его включенность в шелковую культуру Китая, что позволяет оценить феномен искусства «Дуй Хуа» с точки зрения его истоков.

В параграфе *1.1. Региональные факторы становления шелкового искусства в провинции Шаньси* автор трактует понятие «регион» как социокультурное пространство, динамические процессы которого определяют предпосылки зарождения и вектор развития культуры и искусства. Провинция Шаньси и город Чанчжи являются местом зарождения и географическим регионом существования искусства «Дуй Хуа». Автор анализирует региональные факторы, оказавшие влияние на развитие декоративно-прикладных искусств. Провинция Шаньси рассмотрена как одно из мест зарождения китайской цивилизации с многовековой историей в области философии, общественного развития, искусства с богатым историческим и культурным наследием, что подтверждается фактом вхождения столицы Шаньси (города Тайюань) в список Пяти столиц династии Тан (600-900 гг. н.э.). Местонахождение города Чанчжи и благоприятный климат обусловили его экономическое процветание, а тутовые деревья дали толчок к развитию

шелководства и культивации льны для производства тканей[3]. Летописные источники хранят свидетельства трехтысячелетней истории развития культуры этой провинции, а обнаруженные археологические находки указывают на развитие ремесел еще в период среднего неолита[4]. Исторический анализ, подкрепленный археологическими свидетельствами, подтверждает, что в провинции Шаньси природные, экономические, политические и культурные факторы предопределили переосмысление тысячелетних эстетических и практических знаний и способствовали появлению декоративно-прикладных искусств с использованием шелка.

На основе рассмотрения «Дуй Хуа», диссертант рассмотрел особенности техники создания произведений «Дуй Хуа», соотносящуюся с тем, что принято понимать под «аппликацией». «Большой словарь по китайскому искусству и ремеслам» определяет ее следующим образом: «специальное ремесло в провинции Шаньси, также известное как "Дуй Хуа"»[5]. Иными словами, это декоративно-прикладное направление, представляет собой аппликацию из шелка, происходящую из города Чанчжи провинции Шаньси и носящее в данный момент название «Чанчжи Дуй Цзинь»[6], и есть «Дуй Хуа».

Исторические и археологические свидетельства подтверждают древние культурные и материальные истоки китайских декоративно-прикладных искусств, связанных с аппликацией, в том числе с использованием шелка, который является не только дорогим, но и достаточно сложным в обработке материалом. Формы аппликаций бывают объемные или плоские. Материалами, применяемыми для создания аппликации, служат бисер, бумага, войлок, ткань (хлопок, шелк, бархат, шнуры и пр.), кожа, сафьян, а также мех. К декоративно-прикладным искусствам, связанным с объемной аппликацией, относят, кроме непосредственно «Дуй Хуа», производство китайских шелковых цветов «Дуй Цзюань», синтез тонких шелков, представленный в «Те Цзюань», буддийскую аппликацию шелком на хлопке «Дуй Сю тхангка», шелковую аппликацию, выполненную на шелке без наполнителя «Дуй Лин».

Таким образом, региональное культурное пространство провинции Шаньси сформировалось под воздействием социокультурной динамики, обусловленной природно-географическими, экономическими и политическими факторами, что оказало существенное влияние на развитие декоративно-

---

[3] *Чжоу Хэн.* История декоративно-прикладного искусства в провинции Шаньси. – Тайюань: Народное издательство Шаньси, 2013. – С. 16.
[4] Там же. С.1.
[5] *У Шань*. Большой словарь по китайскому искусству и ремёслам. – Нанкин: Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 1988. – С. 989.
[6] Название в 1964 г. было изменено на «Дуй Цзинь» специалистами Шаньсинского областного ремесленного управления.

прикладного искусства Дуй Хуй и предопределило выбор дорогого и труднообрабатываемого шелка в качестве основного материала.

В параграфе *1.2. Генезис шелкового искусства* представлен анализ эволюции шелкового искусства Китая на основе многочисленных письменных и археологических свидетельств не только с точки зрения исторической ретроспективы, но и с учетом регионального компонента. Особо отмечается высокая значимость шелковой культуры как части традиционной китайской культуры, а также ее роль в развитии материальной и духовной сфер китайской цивилизации, автор обосновал, что провинция Шаньси является колыбелью шелковой культуры Китая, поскольку именно археологические находки культуры Яншао определили в исторической науке возраст зарождения шелковой культуры Китая IV тыс. до н.э.

Обращаясь к итогам исследования Хуан Цзаньсюна, в котором исторический статус шелка рассматривается через аспекты влияния шелковой культуры на китайские технологии и образ жизни людей[7]), диссертант проводит авторское обоснование места шелкоткачества в ракурсе социокультурной и экономической системы и уточняет, что функция шелка в китайском обществе имеет широкий спектр значений и коннотаций: сохранившиеся в музеях мира шелковые артефакты свидетельствуют о существовании множества различных техник создания предметов и узоров из шелка (склеивание, сшивание, придание формы, инкрустация, вырезание и т.д.).

Учитывая региональную специфику декоративно-прикладных искусств, диссертант отмечает *пластические особенности археологических источников феномена в истории шелка*, в частности исследовании шелководства и шелкоткачества в Лучжоу, находящегося в центральной части провинции Шаньси, на территории которого производился самый ценный шелк Китая, получивший собственное название «шелк Лу». *Легендарные источники «Дуй Хуа»* представлены в науке в письменности и преданиях и сведения по материалам шелка относятся к династии восточная Цзинь (317 - 419 гг.). Сохранившиеся в музейных коллекциях образцы указывают на то, что искусство узора «шелка Лу» отражает традиционное для Китая тесное слияние природы и человека, т.е. обладает всеми признаками культурного феномена, отражающего национальные особенности. *Исторические свидетельства династийных влияний и факторов* определяет шелк как основную линию искусства, и его онтологический статус объединяет важнейшие элементы культурного наследия

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

Китая, получивших в совокупности название «шелковая культура», более подробно рассмотренная в следующем параграфе.

Параграф *1.3. Историко-культурные аспекты формирования искусства «Дуй Хуа»* посвящен непосредственно истории искусства «Дуй Хуа», которое представляет 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. Произведения данного искусства используются как декоративная доминанта в украшении интерьера.

Анализ имеющихся точек зрения на возраст «Дуй Хуа» (712 н.э., согласно исследованию Ту Бичэна[8], или 1430 г., по мнению Янь Дэмина[9]) позволяет автору сделать вывод, что точное время возникновения данного искусства окончательно не установлено и требует дополнительного изучения с последующим пересмотром существующих версий. Диссертант доказывает, что все имеющиеся источники свидетельствуют об искусстве развитом (а не о его зарождении), что обусловливает необходимость уточнения временного периода возникновения декоративно-прикладного искусства «Дуй Хуа».

Иерархическая значимость основного материала и высоких ресурсных затрат при изготовлении объясняют высокое происхождение основателей ремесла, поскольку условиями для овладения подобной техникой и обеспечением материалами не могли обладать рядовые представители социума.

Установлено, что расцвет искусства приходится на конец правления династии Цин в начале истории Китайской Республики, когда окончательно формируются наиболее заметные признаки искусства «Дуй Хуа»: «объемность» произведений и использование в качестве визуальной эстетической доминанты шелка.

Диссертант обращает особое внимание на тот факт, что эстетические и культурные элементы произведений «Дуй Хуа» полностью соотносятся с устоявшимися региональными культурными компонентами, что проявляется в единстве культурных ценностей, отраженных в композиционном построении, колористике и мифологемах культурных объектов. Доказательством сказанному может служить сравнение произведений искусства «Дуй Хуа» с культурными

---

[8] *Ту Бичэн*. Китайский Дуй Цзинь Чанчжи. – Тайюань: Образовательное изд-во Шаньси, 2010. – С. 10.

[9] *Янь Дэмин*. Дуй Цзинь в городе Чанчжи. – Тайюань: Образовательное изд-во Шаньси, 2011. – С. 1.

ценностями пещеры Юньган и храма Цзиньцы, т.е. единство в колористическом отражении мифологем, а также схожесть в отображении персонажей с их атрибутикой и характерными позами; переклички с экспонатами выставки в Историческом музее[10] «Древнее искусство провинции Шаньси»[11]; родственность в плане сюжетного (мифопоэтического) наполнения и композиционных решений представленных артефактов; с символикой традиционной культуры Китая в предметах выставки «Пять символов счастья. Благопожелания в китайском искусстве XVII-XX веков из собрания Государственного Эрмитажа» [12] ; с образцами старинного декоративно-прикладного искусства – с рисунками на прилегающих к кану стенах уезда Юаньпин.

Автор приходит к выводу, что искусство «Дуй Хуа» вобрало мировоззренческие и культурные устои и традиции как региона Шаньси, так и всего китайского общества, отразив их в художественных образах произведений с уникальными композиционными решениями, учитывающими эстетическую красоту шелка в его сочетании с рельефом, текстурой и фактурой.

Во второй главе «Искусство “Дуй Хуа”: художественно-технологические особенности, культурные смыслы» диссертант подходит к пониманию феномена через художественно-технологические и мифологические изменения в композиционном построении и художественной образности искусства.

В параграфе *2.1. Художественно-технологическая специфика «Дуй Хуа»* автор работы описывает технический процесс изготовления предметов в технике «Дуй Хуа» и выявляет ряд художественных особенностей, полагаясь не только на теоретические описания, но и на личном общении с мастерами и художниками декоративно-прикладного искусства, которые бережно поддерживают традиции искусства с его многовековой историей.

На основе изучения автором архивных материалов и артефактов музея «Цзы Шэн Ли Цзи «Дуй Хуа»» диссертант характеризует основные материалы, используемые для изготовления произведений «Дуй Хуа» как эмпирическое понимание художественной формы шелка (в древности, шелк Лу), конопля, рисовая бумага, шелковая вата, хлопок, картон, золотая и серебряная фольга, чернила, золотые и серебряные нити, клейстер, пигменты (минеральные,

[10] На выставке были представлены археологические находки из собрания музея провинции Шаньси в историческом диапазоне с XI-VIII до н.э. и до конца XIX в.

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

[12] 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).

растительные и искусственные), ракушки, различные бусины из драгоценных камней и прочие украшающие элементы.

Главной особенностью данного искусства является рельефность изображения. Вторая, не менее важная художественная особенность технологии «Дуй Хуа» – выбор натуральных и достаточно дорогих материалов, что выделяет этот вид искусство, т.к. обычно для изготовления предметов декоративно-прикладного искусства с учетом доминирования у них утилитарной функции предпочтение отдавалось более доступным и недорогим материалам. Кроме того, автор обращает внимание на тот факт, что сохранившиеся изделия «Дуй Хуа» обычно отличаются большими размерами (например, размер «День рождения Го Цзы И» составляет 203 см × 424 см), что свидетельствует о целенаправленном использовании огромного полотна, увеличивающего стоимость изделия.

Вышеизложенное позволило диссертанту сделать вывод, что технология искусства «Дуй Хуа» состав структура, техническая природа и рациональность материалов с точки зрения оптимизации художественно-технических особенностей процесс изготовления произведения «Дуй Хуа» мало изменялся с течением времени и требует высокого уровня мастерства.

В параграфе *2.2. «Мифологемы в искусстве «Дуй Хуа»»* диссертант исходит из утверждения, что искусство «Дуй Хуа», как феномен китайской культуры, отражает свойственное для Китая восприятие картины мира с собственной спецификой и мифологемами.

Обращаясь к мифологии Древнего Китая, автор особенно указывает на конвергентное мнение китайских и российских ученых, что фрагментарность сохранившейся мифологии Китая объясняется обращением к ней ведущих философских учений для обоснования собственных концепций видения мира[13]. Так, конфуцианство, обращаясь к мифам как к источнику исторических знаний в период становления, подвергало их историзации, упрощению и изъятию сверхъестественных проявлений в событиях[14], а даосизм, внедряя образы мифических героев в свои учения, на их примерах утверждал правильность собственных идей, что нашло свое отражение в искусстве Китая, где изображения в большинстве своем являются не отображением наблюдаемого природного мира, а мифологическими и символическими ребусами, основанными на многоступенчатом ассоциативном ряду. Это соответствует

---

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

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

традициями древнекитайского искусства, когда «любой художественный объект воспринимается как свод сакральных знаний о Вселенной, о космосе и его структуре» [15] . В произведениях искусства «Дуй Хуа» эти специфические характеристики китайской культуры проявляются ярко и отчетливо как в сюжетных картинах, так и в натюрмортах.

Связь с мифологией искусства «Дуй Хуа» реализуется не только путем непосредственного изображения героев, но и посредством традиционного для китайского изобразительного и декоративно-прикладного искусства изображения волшебного предмета, символизирующего того или иного героя. Проводя сравнение древней шкатулки (выставка «Древнее искусство провинции Шаньси»[16]) и произведения «Дуй Хуа» «Иероглифическое Долговечность», в которых использованы символы, соответствующие волшебным предметам *Восьми бессмертных* из даосского пантеона, автор постулирует устойчивость региональных традиций и мифологем.

Важными и часто воспроизводимыми являются мифы, которые легли в основу календарных праздников. Например, при создании цветочных и животных элементов в произведениях «Дуй Хуа» они наделяются мыслями, эмоциями и духовным подтекстом, который несет определенное символическое значение, что также соответствует китайскому образному мышлению, который определяется так: «мир природы используется для объяснения мира человека. Зачастую, китайцы, описывая природу, сравнивали себя с нею, стремились, войти в нее»[17].

Существенную роль в произведениях «Дуй Хуа» играет цвет как специфический способ познания мира и отображения человеческого мировосприятия. Цветовая символика Китая основана на глубоком ассоциативном ряде, связанным с пятью стихиями (земля, дерево, огонь, вода, металл), однако цветовая семантика в декоративно-прикладном искусстве направлена на создание символов счастья и используется для того, чтобы продлить счастливую жизнь[18].

Мифопоэтика искусства «Дуй Хуа», таким образом, базируется на традиционных знаках-символах и культурных смыслах, сформированных в

---

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

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

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

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

результате многовекового синтеза традиционных для Китая философско-религиозных течений, имеющих региональные особенности.

В параграфе *2.3. Художественные особенности произведений «Дуй Хуа» в исторической перспективе* диссертант характеризует произведения «Дуй Хуа» разных эпох и периодов. По разным историческим причинам в Шаньси сохранилось мало изделий, но было найдено 58 работ Семьи «Цзы Шэн Ли Цзи» из династии Цин[19], что позволяет выявить художественно-образные принципы композиционного построения, специфику декоративных приемов и трансформацию произведения «Дуй Хуа» в исторической перспективе (XVII в. - по Н.В.)

Среди *особенностей произведений с XVII - до начала XX вв.* автор выделяет следующее: общий тон (колористика) этого периода характеризуется использованием бордового, охристого и серого тонов, которые создают ощущение степенности; чаще всего произведение – полиптих (минимум четыре экрана создающие общую композицию, которые могут выступать отдельными картинами); каждая экранная группа передает ощущение порядка; натюрморт в полиптихе 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. В форме выразительности произведения основными характеристиками являются «объемность» и «рельефность», но в ранних произведениях искусства «Дуй Хуа» количество хлопкового наполнителя очень мало, только к середине правления династии Мин **(**1368-1644 гг.) полностью сформирован уникальный стиль, а отчетливо выраженный объемный эффект – к середине XVII в. Художественный эффект усиливается с помощью техники росписи ткани, что возможно только при высоком профессиональном уровне подготовки.

Характеризуя *искусство «Дуй Хуа» середины XX в.,* автор отмечает, что с середины 1930-х гг. и до основания Нового Китая производство «Дуй Хуа» в городе Чанчжи находилось в упадке. Оно фактически возобновилось после установления Китайской Народной Республики, что значительно повлияло на выбор основных тем – мир и процветание государства. Основной фон перестает быть преимущественно черным и начинает использоваться различная цветовая гамма (прежде всего, желтый, синий и белый цвета); среди декоративных форм появляются не только традиционные комбинации нескольких подвесных экранов, но и отдельные подвесные декоративные формы для помещений[20]; по-

[19] Данные получены автором при работе с архивными материалами музея Дуй Цзинь «Цзы Шэн Ли Цзи» в городе Чанчжи (Китай).

[20] *Ван Юэ.* Эволюция и художественные характеристики Дуй Цзинь Чанчжи в Шаньси. –

прежнему продолжает широко использоваться традиционная символика вещей; сохраняется художественный стиль, основанный на аллюзиях на древнекитайские героические и мифологические сюжеты в качестве основной тематики.

Искусство «Дуй Хуа» периода Культурной революции отличается изменением сюжетных линий и упрощением декоративных приемов, а цветовая палитра, при сохранении яркости, включает холодные цвета костюмов военного времени – темно-синий, сине-серый и темно-зеленый. Главным изменением, оказавшим значительное влияние на дальнейшее развитие искусства, становится изображение лица основного персонажа (фотопортрет печатался в цвете и наклеивался, поскольку в изображении черт лица Мао ошибки были недопустимы), что привело к утрате навыков мастерами.

Искусство «Дуй Хуа» с конца 1970-х гг. по настоящее время указывает на разнообразие приемов в художественном выражении, тематике и стиле, где основной идеей провозглашается стремление к спокойствию и красоте жизни. Предметом интереса китайских мастеров «Дуй Хуа» становятся фигуры и боги из традиции даосизма, буддизма и даже культуры Запада: налицо смелое воображение художников и индивидуальный стиль, тенденция к разнообразию в декоре, тематике, композиции и созданию новых предметов со вставками в данной технике, а в тематическом плане – предпочтение к древним нарративам (басням, мифам, легендам и т.д.), религиозным сюжетам, а также к традиционным для китайской манеры пейзажам и натюрмортам. Сохраняя основное прикладное применение как интерьерное, произведения искусства «Дуй Хуа» перестают носить акцентное значение в интерьере, но, вписываясь в него как важный, но не всеобъемлющий элемент, все чаще создаются в формате картины (60 см × 40 см).

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 отразилось в композиционных, тонально-колористических, пространственных, объемных и материальных характеристиках. При этом искусство «Дуй Хуа» сумело актуализировать традиционное символическое прочтение художественного образа с переосмыслением устоявшихся архетипов и символов в рамках национальной эстетики.

Университет Внутренней Монголии, 2017. – С.28.

В третьей главе «Искусство “Дуй Хуа” как элемент региональной культурной идентичности» диссертант раскрывает образные ценностные (аксиологические) аспекты «Дуй Хуа», обращается к проблемам и тенденциям развития декоративно-прикладного искусства, определяя региональную культуру в контексте трансляции и интерпретации данного вида искусства.

В параграфе *3.1. ««ДУЙ ХУА» – мировоззрение – человек - искусство в современной перспективе»* обосновывается мысль, что создание произведений декоративно-прикладного искусства требует развития собственной школы мастерства, в которой осваиваются универсальные законы и правила построение композиции (схемы, приемы и средства ее воплощения, гармоничность сочетания в ней цвета и фактуры, соразмерность и масштабирование элементов и пр.), устоявшиеся традиции и символизм[21], что, в свою очередь, наделяет определенными эстетическими, культурными и прикладными качествами.

В выявлении ценностных аспектов искусства диссертант опирается на мнение В.Б. Кошаева о том, что 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[22]. Искусство «Дуй Хуа» способствует сохранению духовно-нравственных ценностей и активизирует обращение к культурно-историческому наследию народа и, как истинное искусство, соответствует своему значению, а именно формированию духовного мира через познание и воспитания гармоничной личности. Сказанное определяет «Дуй Хуа» как культурный феномен, обладающий значительной *художественной ценностью и существенным потенциалом.*

Автор исходит из положения, что 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 индивида к творчеству, наделены эстетической ценностью.

В параграфе представлен анализ произведений «Дуй Хуа» с точки зрения законов композиции, формы и используемых материалов. Автор отмечает, что на начальном этапе развития форма представляет собой комбинацию вертикально-ориентированных экранов (как правило, четыре и шесть экранов), которые являли собой традиционную форму для китайского изобразительного искусства, которая впоследствии приобрела прямоугольную картинную, а в

---

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

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

некоторых случаях и круглую форму. Определены четыре основных композиционных способа воплощения: по принципу плоскостного рассеивания перспективы; по традиционному для китайского искусства принципу «разделяй и совмещай», когда изображения на нескольких фрагментах полиптиха ритмически и пропорционально упорядочены, симметричны и гармонично сочетается в единое произведение; центральная композиция, распространенная в работах с иероглифами (на крупном изображении иероглифа располагаются контрастно выделенные дополнительные символы); использование двух форм (круг в квадрате), где чистый фон квадрата работает как контраст для вписанного в него круга и изображения на нем. Учитывая, что «материал хранит эстетический опыт его осмысления», диссертант подчеркивает, что искусство «Дуй Хуа», являясь продолжением китайской шелковой культуры Китая, основывается на фактурности материала.

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.*

Поскольку в самом определении декоративно-прикладного искусства заложена одна из основных его ценностей, а именно – прикладная, которую часто связывают с экономической востребованностью[23], то в отношении «Дуй Хуа» целесообразно сослаться на мнение Г.В. Плеханова, о том, что ценность вещи в ее символической роли и значении в общественных отношениях, когда вещь «начинает служить в качестве знака, символа социального положения человека»[24]. Возникнув как высокое дворцовое искусство, существовавшее как отличительный признак принадлежности к «высшему» свету, постепенно оно стало распространяться на следующий уровень иерархии – на чиновников, а с улучшением экономической ситуации стало проникать и в другие слои населения. Революционные изменения XX в. не уменьшили ценности этих произведений, поскольку искусство «Дуй Хуа» трансформировалось с учетом социокультурных процессов и сохранило свою воспитательную и просветительскую роль в сочетании с эстетической функцией. Реализуя свою

---

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

[24] *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).

утилитарную функцию искусство «Дуй Хуа» сумело сохранить свою актуальность и *прикладную ценность* в веках.

В параграфе *3.2. Актуальные проблемы и тенденции развития декоративно-прикладного искусства «Дуй Хуа»* диссертант анализирует сложившиеся условия и традиции декоративно-прикладного искусства «Дуй Хуа» с особым вниманием к основным проблемы и тенденциям развития.

Отмечено, что в XXI в. возросла духовная значимость предметов декоративно-прикладного искусства в целом, однако для искусства «Дуй Хуа» всегда была характерна передача знаний «внутри семьи», и только после Культурной революции ему удалось осуществить переход к «внешнему наследованию» техники, давшей некоторый «толчок» для экономического развития, хотя резкого роста экономических показателей так и не произошло, поскольку утомительный производственный процесс с длительным циклом не позволяет должным образом конкурировать в создании массовых декоративных изделий с технически развитыми производствами. В этой связи автор выдвигает положение о необходимости расширения возможностей обучения технике данного декоративно-прикладного искусства, поскольку «изучение традиций народного искусства способствует духовно-нравственному развитию личности ребенка – формирует такие качества, как трудолюбие, усидчивость, терпение, уважительное отношение к культуре своего народа»[25], что особенно важно для региональной идентичности культуры.

Указывая на факт утраты по причине инновационных введений в процесс одного из главных признаков – рельефности, предлагается усилить изучение 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. Введение в процесс обучения школьников для ознакомления с техникой «Дуй Хуа» наряду с расширением музейной с выставками вне провинции Шаньси, по мнению диссертанта, позволит расширить точки соприкосновения общества с искусством «Дуй Хуа» и позволит традиционному ремеслу не просто сохраниться, но и активно развиваться, прирастая новыми творческими идеями и талантами.

---

[25] *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).

В параграфе 3.3. *Региональная культура в контексте трансляции и интерпретации искусства «Дуй Хуа»* диссертант отмечает, что 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.

В ходе исследования диссертант актуализирует такие понятия как «региональная культура», «региональное самосознание», «региональная идентичность», «наследие». Отмечается, что 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 носителя системы хранения и передачи определенной картины мира через социально-значимую информацию в определенной художественно-образной структуре позволяет не только определить принадлежность произведения искусства к определенной географически и исторически сложившейся территории, но и восстановить ее «целостный портрет», т.е. выявить региональную культурную идентичность.

Резюмируя множественные подходы к понятию «региональной культурной идентичности», в рамках целеполагания исследования автор формулирует мнение, что региональную культурную идентичность определяют культурные объекты, территориальные феномены и явления, а также их существование в структуре пространственно-временного континуума. В свою очередь, «региональное самоопределение» (или «региональная самоидентификация») происходит тогда, 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. Отмечается, что декоративно-прикладное искусство априори связано с территориальным положением и, с точки зрения культурного наследия, уже предполагает антропологию места и времени.

Доказано, что корни искусства «Дуй Хуа» и его особенности являют собой единое философско-культурологическое поле региональной культуры провинции Шаньси, культурные и эстетические ценности которой, в свою очередь, соотносятся с традиционной культурой Китая в целом. Иными словами, искусство «Дуй Хуа» отражает важные аксиологические аспекты культурного кода нации, передает их из поколения в поколение, выполняя функцию сохранения культурного наследия.

Процесс интерпретации произведений искусства «Дуй Хуа» с переосмыслением архетипов и символов, таким образом, актуализирует прошлое и определяет вектор развития в будущем. 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.

Обращаясь к существующим концепциям развития регионов и городов, а также выделяя развитие креативных индустрий с созданием соответствующих кластеров и Концепции устойчивого развития с его гармонизацией природа и общества, диссертант доказывает, что декоративно-прикладное искусство «Дуй Хуа» способно укреплять не только культурную составляющую региона, но и экономическую, образовательную, художественную сферы жизнедеятельности территории.

В Заключении обобщаются результаты проведенного исследования и формулируются основные выводы по теме диссертации.

Представленное исследование подтверждает, что процесс осознания региональной самобытности – это реалии современного общества, связанные с масштабными явлениями глобализации и регионализации. На этом фоне изучение декоративно-прикладного искусства особенно актуально в контексте историко-культурных особенностей региона, являющегося его «месторождением».

Интерпретация произведений искусства «Дуй Хуа» с выявлением их национальной традиционности Китая, с одной стороны, и культурными особенностями провинции Шаньси – с другой, позволяет определять этот вид декоративно-прикладного искусства как важную составляющую региональной культурной идентичности и, одновременно, как фактор самоидентификации, способствующий в современных условиях исторической преемственности культурных ценностей и смыслов, а также сохранению регионального культурного компонента в глобализованном мире.

Основные положения диссертации получили отражение в следующих публикациях автора.

В изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Ши Дивэнь. Анализ исторических предпосылок и основных характеристик Дуй Цзинь – китайской объемной аппликации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. Том 1. № 2. – С. 303-308.

2. Ши Дивэнь. К вопросу о развитии и технологии шелкопрядства в провинции Шаньси // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – М.: Международный центр «Искусство и образование». 2021. № 2. – С. 137-145.

3. Ши Дивэнь. Роль Северного Китая в становлении развитии шелкового ремесла» // Искусство и образование. 2021. №5. – С. 219-225.

4. Ши Дивэнь. «Зарождение и становление декоративного и прикладного искусства в провинции Шаньси» // Культура и цивилизация. 2023. № 11А. – С. 168-179.

5. Ши Дивэнь. Трансляция и интерпретация искусства Дуй ХуаШаньси в контексте региональной культуры // Культура мира. 2025. Том 12. Выпуск 8 (№43). – С. 108-118.

6. Ши Дивэнь. Шелковое искусство «Дуй Хуа» провинции Шаньси: региональные факторы становления // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова – 2025. №1. Часть 1. – С 507-515.

В других научных изданиях:

7. Ши Дивэнь. Происхождение Туй Цзинь в провинции Шаньси – китайская объёмная аппликация // Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-21». – М.: МАКС Пресс, 2021. – URL https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/section_15_22316.htm.

8. Ши Дивэнь. Анализ развития и ремесленных характеристик предпосылок и основных характеристик «шелка Лу» провинции Шаньси // Манускрипт. 2023. №232. – С. 32-35.