

DOI 10.15826/izv1.2021.27.2.038
УДК 738.84 + 930.85(510) + 393

Т. Ю. Быстрова
Тао Мэнтин

ТАНСКАЯ КЕРАМИКА САНЬ ЦАЙ В КОНТЕКСТЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЖИЗНИ И СМЕРТИ

В статье содержится гипотеза об использовании керамики сань цай в пышных погребениях эпохи Тан в Китае. Авторы рассматривают не только декор и символику керамических изделий, но и саму их природу. Влияние буддистских и даосских идей в период Тан приводит к утверждению трактовки жизни и смерти как целостного процесса, не имеющего внутренних оппозиций.

Ключевые слова: сань цай; танская трехцветная керамика; повседневная культура династии Тан; погребальные предметы; пышные похороны; смысл; культурные концепты жизни и смерти

Танская керамика сань цай¹ обязательно упоминается в любом источнике по истории искусства Китая, но как на Западе, так и на Востоке исследования ограничиваются либо технологиями [Цзежчан; Cui, Thilo Rehren, Lei Yong et al.; Krahl], либо описаниями основных образов и персонажей. Так, Ли Гочан, китайский эксперт по культурным и музейным ценностям, и его коллеги рассматривают технологии изготовления и создание танской трехцветной керамики [Чжан Дандань; Чжоу Чжуняо; Чжоу Хуайдун; Юй Фувэй, Чжань Цзянь]. Не составляют исключения и русскоязычные публикации [Китайское искусство...; Кравцова]. В этих работах символическим значениям собственно керамики как вида искусства и технологии (а не, предположим, ее мотивов или декора) не отводится места, связи с остальным предметным миром не очерчены. Изменить исследовательскую ситуацию помогает рассмотрение танской керамики в контексте концептов жизни и смерти, реализуемых не только в предметах, но и в действиях с ними.

Изучая сань цай как явление повседневной культуры времен династии Тан (618–906), можно не просто увидеть весь культурный фон этого великолепного красочного мира, но приблизиться к пониманию смыслов материала, техник, обрядов, которые мастера и владельцы изделий вкладывали в них, установить их связь с картиной мира в целом [Флиер]. Известно, что танская трехцветная керамика в основном встречается в изделиях Минчи, использовавшихся в качестве погребальных предметов, поскольку «Мин 明 — светлый» звучит одинаково с иероглифом «Мин 冥 — загробный».

¹ Возможны другие написания термина: сань-цай, санкай, санцай, Тан санцай, санчай и др.

БЫСТРОВА Татьяна Юрьевна — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета, профессор Екатеринбургской академии современного искусства (e-mail: taby27@yandex.ru). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6713-6867>

ТАО МЭНТИН — аспирант, инженер-исследователь кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета (e-mail: angel.tao@yandex.ru).

© Быстрова Т. Ю., Тао Мэнтин, 2021

Упоминание о погребальных предметах и обрядах вовлекает нас в длительный спор о пышных похоронах, насчитывающий столетия. Еще при Конфуции пышные похороны расцениваются как закономерное проявление *сяо*, т. е. почтения младшего в отношении старших по возрасту и социальному статусу. При этом сам Конфуций призывает к умеренности: можно чтить ушедшего, но не прекращать быть деятельным. Мо-цзы (ок. 470 — ок. 391 до н. э.) также отрицательно отзывался о пышных похоронах, несмотря на разногласия с Конфуцием в остальных вопросах. Со ссылкой на «мудрых древних правителей» он утверждает, что почтительный сын может показать свою преданность ушедшим и без этого, равно как и без длительного траура [Васильев]. О пышных похоронах говорят и в отношении погребений эпохи Хань, притом не только о знаменитой гробнице императора Цинь Шихуаньди [Дебен-Франкфор, с. 102–103; Погребенные царства..., с. 96]. «Пышные похороны были знаком уважения и свидетельствовали об определенной репутации их устроителя. ...кто не заботился о своих родителях при жизни, не имеет права устраивать им пышные похороны, чтобы приобрести уважение окружающих» [Лёве]. Пышные похороны были широко распространены и во время династии Тан. Хотя правительство неоднократно ограничивало способы захоронений и количество объектов захоронения для чиновников разных рангов, но правила фактически не действовали. В качестве погребальных предметов часто использовались керамические изделия. Они описаны с технологической и символической сторон, но анализ их как обязательной части погребального ритуала не проводился (интересно то, что люди, уже усвоившие конфуцианские ценности, а значит, законопослушные, действовали вопреки официальным предписаниям, «по-своему»).

Отсюда основным для нас является вопрос о том, почему вопреки запретам люди разных сословий продолжали придерживаться обычая пышных похорон и именно с использованием керамических изделий. Только ли подражание императору или рост влияния буддистско-даосских идей в танский период [Торчинов, с. 322] были причиной этого или она кроется глубже? Насколько замена реального предмета или животного керамическим напоминает, к примеру, современный китайский обычай сжигания ненастоящих денег на могиле покойного, при том что подобные деньги специально изготавливаются и ими официально торгуют? Почему наряду с «вечным» нефритом китайцы стали использовать для погребений керамику, пусть даже и очень плотную? Только ли соображениями экономии это обусловлено?

Согласно «Траурному ритуалу Кайюань...» (713–741), отчетам о похоронах Кайюаня, Миньци (с погребальными предметами), чиновникам выше третьего класса можно хоронить 90 предметов, четвертого, пятого класса — 60 предметов, ниже шестого класса — 40 предметов. В действительности эти предписания часто не соблюдались, и фигурок клали больше, но связано ли это только с процветанием тогдашнего Китая?

Таковы вопросы, подтолкнувшие нас к написанию статьи. Их анализ поможет нам лучше понять базовые концепты китайской культуры, стремительно разрушающиеся сегодня.

Методология работы

Принципы работы с культурными концептами, находящими свое разнообразное выражение в повседневной культуре и действиях людей, описаны нами ранее [Тао Мэнтин, Быстрова]. Применительно к китайской культуре они реализованы в работе Тань Аошуан «Китайская картина мира: язык, культура, ментальность» [Тань Аошуан]. Как «заместители множества предметов» (С. А. Аскольдов), культурные концепты представляют собой сгустки смыслов, с разной степенью осознанности и полноты транслируемых и воплощаемых носителями культуры в ее различных продуктах и артефактах. Соответственно, наличие тех или иных воплощений, выражений концептов свидетельствует о культурной идентичности индивида, его не всегда осознаваемой связи с другими представителями данной культуры. В рамках нашей статьи мы сосредоточились на выражении концептов жизни и смерти не столько в предметах культуры, сколько в *действиях* с ними в контексте повседневности конкретного периода. Сообразно общим холистическим установкам культуры тогдашнего Китая, сами артефакты рассматриваются целостно, в единстве материала, образа, в ряде случаев — функционального назначения, а также декоративных элементов. Такой подход обогащает как взгляд на саму танскую керамику, так и понимание концептов жизни и смерти людьми этой эпохи, тогда как описание и расшифровка символики, скорее, унифицируют, регионы и периоды, подтверждая факты «богатой жизни умершего за гробом» или «любви близких к умершему», но не уточняя качественные отличия этих чувств или представлений.

Мы отталкивались от обусловленности действий живых пониманием ими статуса ушедших и возможного взаимодействия с ними, т. е. неполной разорванности мира мертвых и мира живых. Смерть не мыслится как конец хотя бы потому, что «в традиционной китайской картине мира во главу угла ставится динамизм всего сущего», а «человек, по китайским понятиям, стоит в центре мироздания» [Малявин, 2008, с. 277, 278]. На уровне концепта души, как показывает Тань Аошуан, иероглиф *ling*, синонимичный иероглифу *hun* и обозначающий нематериальную субстанцию, присущую только людям, одновременно связывается с образом умершего в сердцах его близких и «телом» как «умершим» [Тань Аошуан, с. 183]. Отсутствие противопоставления жизни и смерти как антиподов подтверждается и повседневными практиками: «После эпохи Шан была распространена вера в то, что родственники должны получать средства для спокойной жизни в потустороннем мире, только так... можно надеяться в дальнейшем на их совет и благословение» [Погребенные царства..., с. 10]. Но и «получение средств», и «совет и благословение» могут состояться только между теми, кто присутствует в едином бытии, а не в разорванных дуальных мирах. Значит, по умолчанию, живые и мертвые в каком-то аспекте едины, хотя и различны. Тем более что в китайской традиции человек не мыслится как автономный индивид, он всегда «погружен в поток времени... раскрывается во временном и иерархическом соподчинении различных моментов бытия» [Малявин, 1993, с. 15]. Конечно, представления о жизни и смерти в единстве пространственных, временных, экзистенциальных

характеристик разнятся в различные эпохи, а их интерпретации порой не схожи у разных авторов, однако некоторые приводимые здесь тенденции прослеживаются достаточно отчетливо, именно когда речь идет о повседневности, а не о традициях отдельных школ или учений.

Для проверки гипотезы поначалу использовались источники на русском и китайском языках, в основном искусствоведческие [Цзечжан; Fang], но их оказалось недостаточно. Поэтому мы обратились к работам китаеведов, в которых раскрывается китайская картина мира и особенности мировоззрения китайцев [Малявин, 2014; Тань Аошуан; Торчинов]. Эти работы касаются разных периодов истории Китая, но традиционализм, свойственный его культуре, помогает обобщать факты в случае нехватки данных по определенной эпохе или практике.

В результате возник комплекс идей, перекликающийся с установками структурной антропологии К. Леви-Стросса, отмечавшего, что «в социальной жизни одновременно действуют два вида детерминизма... За каждой идеологической конструкцией встают более старые конструкции. И они отдаются эхом во времени, назад к гипотетическому моменту, когда сотни тысяч... лет тому назад человечество... выразило свои первые мифы. ...На каждой стадии этого сложного процесса всякая идеологическая конструкция видоизменяется под действием преобладающих технологических и экономических обстоятельств; они искажают, деформируют ее по нескольким направлениям» [Леви-Стросс, с. 338]. Лежащие глубоко внутри представления о жизни, с одной стороны, задаются всей причастностью человека к данной культурной традиции, а с другой — трансформируются обстоятельствами, порождая неповторимые практики. Их расшифровка приближает к пониманию концептов.

Наконец, скажем об осознанном отказе от жесткого разделения в тексте конфуцианской и даосской традиций, поскольку в пространстве повседневной культуры эти взгляды присутствовали в виде единого комплекса идей, трансформируемых разными субъектами.

Происхождение и развитие танской трехцветной керамики

До середины XX в. трехцветная поливная керамика была известна исключительно благодаря литературным описаниям и стилизациям, выполненным уже в XV–XVII вв. Ее первые подлинные образцы найдены в 1949 г. в одном из погребений в окрестностях г. Лоян, провинция Хэнань. Сегодня установлено, что подобные изделия создавались в последней четверти VII в., а расцвет их производства пришелся на первую половину VIII в., когда в технике сань цай помимо столовой утвари и различных сосудов создавалось большое количество мелкой погребальной пластики, курительниц и изголовий. Главным центром изготовления трехцветной поливной керамики стали мастерские Гунсянь-яо 鞏縣窯, открытые археологами в 1957 г. (совр. уезд Гунсянь, вблизи г. Лоян) [Керамика].

Тан сань цай — вид низкотемпературной глазурованной керамики. Так называемая санцай — три цвета на деле включает множество цветов (иероглиф «три» в древнекитайском языке обозначает «много»): желтый, зеленый, белый,

коричневый, синий и черный, среди них доминируют желтый, зеленый и белый, поэтому изделия принято называть «Тан сань цай».

Использование сань цай в качестве погребальных предметов началось в ранний период династии Тан (618–712), широкого распространения достигло в период расцвета династии (с конца VII в. до середины VIII в., со времени правления первой императрицы У Цзэтянь (624–705) до правления Сюань-цзун Ли Лунцзи (712–756)). В поздний период династии Тан (755–763) фигурки в погребениях используют меньше, поскольку в связи с возрастанием их ценности они стали «прерогативой богатых» [Krahl, p. 2]. Современники обратили внимание и на экологические последствия керамического производства. Один поэт оплакивал в своих стихах чрезмерное количество деревьев, шедших на обжиг этих изделий, «...описывая вырубку леса как “ограбление тысячи горных вершин голубым зимородком”. Прежние объекты восхищения стали символами упадка времен» [Ibid., p. 3]. Кроме того, начал подвергаться критике буддизм, который, как видно далее, сыграл свою роль в семантике танской пластики.

Керамика Тан сан цай разнообразна и богата по образно-сюжетному содержанию, изображаемые сюжеты охватывают все аспекты социальной жизни того времени. Изделия можно разделить на объекты, подобные повседневным вещам, окружающим человека в жизни (инструменты, посуда, предметы быта, музыкальные инструменты); фигурки людей и животных; детские игрушки. Здесь есть сосуды для воды и вина — горшки, жертвенные чаши, бутылки, банки, чашки и т. д.; посуда для еды — тарелки, сосуды для зерна, миски, треножники, коробки, чашки; емкости для косметики — пудреницы, туалетные ящики; чайники; инструменты для письма — чашка для воды и чернильный камень; курильницы; изголовья; фонари [Керамика; Кравцова]. Есть керамика, представляющая транспорт (повозки), кухню (плита, горшки и сковороды), а также модели дома, двора, отдельных комнат, шкафов, печи, бассейна и даже туалета [Чжоу Чжуняо]. Обычно изделия перечисляют списочно, но, возможно, в дальнейшем следует изучать по отдельности разные разряды вещей — одни из них являются подобиями бытовых предметов, другие — самими этими предметами, а третьи — образами живых существ. Пока же заметим, что если, предположим, в период Сражающихся царств (Чжаньго, V–III вв. до н. э.) в погребение кладут реальные письменные принадлежности [Погребенные царства, с. 64], то в эпоху Тан их замещают керамическими «копиями», не обладающими большой практичностью и не теряющими «здорового керамического смысла» [Кверфельдт, с. 12, 14].

Среди скульптурных изображений можно увидеть людей и животных: небесных владык, воинов, государственных служащих, женщин, детей. Люди запечатлены в различных действиях, они едут на лошадях или верблюдах, играют на музыкальных инструментах, танцуют. Домашние животные представлены очень широко, это не только лошади, верблюды, коровы, овцы, свиньи, собаки, утки, гуси и т. д., но и львы, певчие птицы. Знаковость предметов неоднородна. Так, наряду с достаточно реалистичными изображениями, в сань цай есть и более условные, символические образы животных для обозначения годов двенадцатеричного календарного цикла.



Музыканты на верблюде. Глазурованная керамика, династия Тан (618–907). 58,4 см. Национальный музей Китая, Пекин

Источник: <https://image.baidu.com/search/detail?ct=503316480>

Изображения людей могут быть и достаточно реалистичными, и приближенными к эстетическому идеалу. Так, во времена династии Тан в женщинах ценили полноту и мягкость форм. Эта традиция восходит еще к мифологическим описаниям красавиц. Цао Чжи так описывает Фу-фэй, красивую и порочную героиню мифа, превратившуюся в русалку:

Она грациозна, как летящий лебедь или парящий в облаках красавец дракон. Если смотришь на нее издали — видишь сияние, подобное солнцу, поднимающемуся на небе в утреннем тумане. Если смотришь на нее вблизи — она подобна белому лотосу, который распускается на зеленой волне. Все пропорции ее тела — образец гармонии и совершенства. Ее плечо как выточенное, ее талия будто стянута блестящей тканью. У нее прелестная длинная шея и кожа белая, как жир. Ей не надо румян для украшения, и с ее красотой ничто не сравнится. Высокое и черное, как вороново крыло, облако прически, тонкие изогнутые брови, красные ароматные губы, ослепительно белые зубы, кокетливые яркие глаза и на щеках две маленькие ямочки, трогающие до глубины души... (цит. по: [Юань Кэ, с. 148]).

Благородные дамы в сань цай «лунолики», т. е. у них полное лицо, подобное луне. Глаза узкие и длинные, уголки глаз стянуты кверху, брови тонкие. Полное

тело прикрыто одеждой, передняя часть одежды открыта до груди, видна белая кожа. Они изображены очень молодыми, элегантными и изящными, с улыбками на лице [Kawahara]. В этом состоит «красота полноты», которые живые желают в отношении тех, кто ушел. Ян Юйхуань, или, как ее иначе называют, Ян Гуйфэй (наложница императора Тан Сюань-цзун — одна из четырех красавиц Китая), была полной. Именно красоту такого рода демонстрирует керамика Тан сань цай.

Разнообразие форм посуды, инструментов, персонажей позволяет представить культурную картину мира династии Тан в полном объеме. Материальная и духовная жизнь в обществе в то время была довольно богатой. Люди, их позы и взаимоотношения демонстрируют важные знаковые особенности каждого социального слоя, включая слуг. Статуэтки гражданских чиновников, дворцовых охранников показывают социальный статус и должность человека. Можно упомянуть фигурки Ху, демонстрирующие национальную принадлежность, и фигурки Тянь Вана, иллюстрирующие буддистские идеи, и т. д. Все они отражают культурную жизнь людей в период династии Тан, политику, экономику, идеологию, эстетическое сознание людей того периода. Погребальная керамика Тан сань-цай является зеркалом социокультурной жизни, но не только им.

Интерпретация керамических фигурок и предметов в контексте модели мира китайской культуры

Обычай захоронения погребальных предметов в Китае пришел из неолитической эпохи. Название *Миньци* (погребальные предметы) впервые встречается в «Книге обрядов». По словам Конфуция, если почтительный сын хоронит предметы вместе с покойным и при этом считает, что он уже отличается от живых (например, уже потерял способность мыслить), то такое отношение к покойному показывает присутствие любви и гуманности. Почтительный сын хоронит предметы с покойником, считает, что умерший по-прежнему понимает окружающее, находится в нем. Поэтому похоронные принадлежности не могут быть полностью исключены из ритуала. С другой стороны, они не могут быть такими же совершенными, как те, которые используются живыми людьми. У погребальных предметов из бамбука не заплетают край, прутья просто торчат; глиняный таз может протекать, так что невозможно вымыть лицо; дерево не обработано с достаточной тщательностью, и хотя на сделанные из него музыкальные инструменты цинь и сэ установлены струны, инструменты не настроены и не зазвучат гармонично; в могилу может быть положено много сяо (духовой музыкальный инструмент из бамбука) и флейт, но на них нельзя исполнить мелодию; есть колокол, но нет подставки для него. Недостатки погребальных предметов напоминают живым о факте смерти как о переходе человека в некоторое иное пространство-состояние. К этому человеку уже нельзя относиться так же, как к живому, и вместе с тем он присутствует где-то рядом. Сами погребальные предметы при этом называются «светлыми», т. е. в умершем видят, в первую очередь, просветленный дух.

Поясним это выражение, учитывая распространение даосизма и буддизма в Китае именно в этот период. Оба учения акцентируют текучесть, процессуальный

характер бытия². Мир представляет собой «раскинутую сеть без начала» и в нем «все вещи вмещаются друг в друга» [Малявин, 1993, с. 11]. «...Это реальность, обладающая как бы двойным дном, своего рода внутренней, сокровенной, лишь символически присутствующей глубиной — глубиной того, что скрывается в сокрытии... теряется в утрате; это по-китайски небесная, или зеркальная, глубина, присутствующая в светоносной, кристально-прозрачной среде» [Там же, с. 11–12]. В постоянно текущем мире «светлым» будет то, что присутствует и отсутствует одновременно, и эту идею неоднократно повторяет В. В. Малявин.

Он же говорит о «вскармливании бытия» как жизненном идеале, отличном от познания или преобразования действительности человеком. Быть пассивным, неподвижным, давать развиваться и раскрываться тому, что есть вокруг, считается наиболее достойным.

Почему керамика?

Поэт XV в. Дин Хэнянь восклицает: «Так удивительно ль знать, что в нашей груди / Ничтожная пустота вмещает сонм бесчисленный миров?» (цит. по: [Малявин, 2008, с. 291]). Е. А. Торчинов цитирует философа III в. Ван Би: «Совершенный мудрец воплощает в себе отсутствие» [Торчинов, с. 143]. Понятно, что в пограничной ситуации погребения и последующего взаимодействия между ушедшим и его близкими мудрец будет тем идеальным образцом, на которого волей-неволей равняются многие. А разница в двенадцать веков не видна в этих высказываниях.

Китайцы связывали «ничтожную пустоту» с самым центром человеческого тела, соединяющим человека не только с единым бытием вокруг него, но и с его предками и потомками. «Добродетельный сын, согласно нормам конфуцианской морали, должен был беречь в неприкосновенности свое тело, в котором продолжалась жизнь его родителей» [Малявин, 2008, с. 291], т. е. пустота позволяет преодолеть изменчивую единичность и вместить в себя родовую (а далее и общемировую) субстанцию. (Вообще говоря, в этом смысле не очень важно, жив человек или мертв; грань практически стирается.) Далее В. В. Малявин отмечает, что и в даосской традиции человек занимается «самоопустошением» для обретения способности «вместить все». Пустота тела мыслится не только как потенция, о чем пишут довольно часто, но и как условие обретения единства с сущностными качествами бытия. Затерянность, незримость, отсутствие являются в том числе и эстетическими категориями, если речь идет, к примеру, об изображении человека в пейзаже.

Жаль, что авторы работ по философии не всегда упоминают керамику, а искусствоведы не пишут о концептосфере. Но именно проводимое нами сближение позволяет предположить, как можно трактовать керамическую фигурку человека в контексте погребального обряда. Керамическая основа — это не просто будущее вместилище двух или более душ умершего человека, можно утверждать, что

² Л. Цзезан говорит даже о «подражании арабо-персидскому декору» в керамике сань цай [Цзезан], но и там мы видим в картине мира мерцание и движение, о которых писал О. Шпенглер.

ни одна технология, ни одна эстетика не адекватна настолько теме смерти, как поливная керамика. Выполненная из вещества самой земли, лишенная исходной формы и удерживающая ее за счет глазури, сань цай принципиально не отличается от человека, а ее распад обеспечивает буквальное «возвращение к основе». Если же считать предшественницей танской керамики знаменитую армию императора Цинь Шихуанди, то там в глиняных формах присутствует и буквальная пустота [Погребенные царства..., с. 96].

Равным образом музыкальный инструмент из глины «пуст» в отношении музыки, как обычной, так и общемировой: он есть, но его и нет; он воплощает отсутствие. Посуда не просто «содержит пустоту», как в знаменитом высказывании Лао-цзы о сосудах, сделанных из глины, но, в силу размера, не служит практическим целям.

Та же структура (и здесь мы приближаемся к подходу К. Леви-Стросса) присутствует и в захоронениях. Например, «...при погребениях в ямных могилах китайцы использовали внешний и внутренний гробы. В Ханьских погребениях из кирпича или камня наружным гробом служил сам склеп, а тело умершего размещали во внутреннем деревянном гробу. Части гроба скрепляли шипами, позже — железными штифтами, а доски изготавливали из лучших сортов древесины и богато украшали или покрывали лаком» [Лёве]. Первый гроб не содержит тела умершего внутри себя, не позволяя телу быть «прямо противоположным» телам живущих. Такая структура формирует двойное отрицание в отношении статуса тела: потенциально оно еще будет жить [Малявин, 2014]. Потенциально музыкальные инструменты могут заиграть, точнее, умерший может воспользоваться ими. Единый пространственно-временной континуум не требует (точнее, препятствует) оппозиции жизни и смерти.

В свете сказанного выбор керамики в целом и типов изделий, которые есть в сань цай, теснейшим образом сопряжен с общекультурными представлениями о жизни и смерти, притом как со стороны трактовки жизни отдельным человеком, так и внутри модели «большого» мира, главной частью которого является «середина» [Там же, с. 8–9]. Керамические изделия не являются буквальными копиями прототипов, которые якобы будут обслуживать умершего. Они передают некие главные признаки, главные типические компоненты будущим предметам и существам. И точно так же, достигнув «пустоты», умерший передаст свои родовые признаки следующим поколениям. Инобытие (а не уход от бытия) позволяет вещам и людям сохранить себя, а керамика достаточно «гарантированно» помогает высвободить творческую силу мироздания. В соответствии с ней, если из глины делают сосуды, которые внутри пусты, появляется возможность использовать их (Лао-цзы).

Заключение

На основе структурно-семиотического подхода к концептам жизни и смерти, выраженным танской керамикой сань цай, был проведен анализ не столько самих предметов, сколько действий людей, использующих их в ритуале пышных похорон. Показано родство керамики и всех ее составляющих, от материала до образа

и декора, с остальными элементами погребального ритуала, в свою очередь, вpleтенного в повседневные практики людей в целостном мире, лишенном взаимоисключающих противоположностей. Выводы работы достаточно дискуссионны, но они позволяют преодолеть длительную дескриптивную традицию в отношении трехцветной керамики времен династии Тан.

-
- Васильев Л. С. Древний Китай. Т. 3 : Период Чжаньго (V–III вв. до н. э.). М., 2006.
- Дебен-Франкфор К. Древний Китай / пер. с фр. Е. Барсуковой. М., 2002.
- Кверфельдт Э. К. Предмет в китайском искусстве. Л., 1937. 38 с.
- Керамика // Синология : [сайт]. URL: <http://www.synologia.ru/> (дата обращения: 31.12.2020).
- Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В. В. Малявина. М., 2004.
- Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие. СПб., 2004.
- Лёве М. Китай династии Хань. Быт, религия, культура. М., 2005. URL: https://historylib.org/historybooks/Maykl-Lyeve_Kitay-dinastii-KHan--Byt--religiya--kultura/2 (дата обращения: 20.02.2021).
- Леви-Стросс К. Структурализм и экология // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 337–355.
- Малявин В. В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М., 2008.
- Малявин В. В. Пространство в китайской цивилизации. М., 2014.
- Малявин В. В. Традиция «внутренних школ» ушу. М., 1993.
- Погребенные царства Китая / пер. с англ. А. Чекмарева. М., 1998. 168 с.
- Тань Аошун. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. М., 2004.
- Тао Мэнтин, Быстрова Т. Ю. Методологический потенциал изучения концептов в культурологии // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2020. № 2. С. 111–121. <https://doi.org/10.15826/izv1.2020.26.2.035>
- Торчинов Е. А. Даосизм: опыт историко-религиозного описания. СПб., 1998.
- Флиер А. Я. наброски к построению социокультурной картины мира в границах культурологии // Обсерватория культуры. 2012. № 4. С. 4–11.
- Цзецжан Л. Композиционные особенности живописи на фарфоре Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008.
- Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. 2-е изд. / пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко, Е. В. Пузицкого и В. Ф. Сорокина. М., 1987.
- Fang L. Chinese Ceramics. Cambridge, 2011.
- Cui Jianfeng, Rehren Thilo, Lei Yong et al. Western technical traditions of pottery making in Tang Dynasty China: chemical evidence from the Liquanfang Kiln site, Xi'an city // Journal of Archaeological Science. 2010. Vol. 37, iss. 7. P. 1502–1509. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2010.01.010>
- Kawahara M. A Female Beauty of the Tang Dynasty: The Tomb Figurine of a Woman Holding a Pekinese // Kyoto National Museum. URL: <https://www.kyohaku.go.jp/eng/dictio/touji/kasai.html> (accessed: 31.12.2020).
- Krahl R. Chinese Ceramics in the Late Tang Dynasty. 11 p. URL: <https://asia.si.edu/wp-content/uploads/2017/10/04Krahl.pdf> (accessed: 25.01.2021).
- Чжан Дандань. О гуманистической ценности Тан Сан-цай // Изв. Чаншаского ун-та. 2006. № 4. С. 107–108. 张丹丹 略探唐三彩的人文价值. 长沙, 长沙大学学报, 2006年.第4期.第107–108页.
- Чжоу Чжуняо. Анализ изобразительного искусства Тан Санцай в период процветающей династии Тан // Журнал высшего заочного образования (Ухань). 2006. № 1. С. 150–152. 周忠耀 盛唐气象之下的唐三彩造型艺术欣赏. 武汉, 高等函授学报, 2006年, 第1期, 第150–152页.

Чжоу Хуайдун. Анализ искусства Тан Санцай // Нанькин: Сотни школ искусств. 2013. № 7. С. 227–229. 周怀东 唐三彩艺术研究。南京, 艺术百家, 2013年, 第7期, 第227–229页。

Юй Фувэй, Чжань Цзянь. Общее введение в танскую трехцветную керамику // Чжэнчжоу. Культурные реликвии центральной равнины. 1994. № 1. С. 61–65. 余扶危, 张剑 唐三彩概述。郑州, 中原文物, 1994年, 第1期, 第61–65。

Статья поступила в редакцию 20.02.2021 г.