

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории
культуры

На правах рукописи

Ян Цун

**АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАНА ИМОУ**

5.10.1 Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор культурологии, доцент,
Маргарита Юрьевна Гудова

Екатеринбург – 2025

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Представления о традиционной культуре Китая в китайской и российской культурологии.....	21
1.1. Традиционная китайская культура в китайской культур-философской парадигме	21
1.2. Российские исследователи о традиционной китайской культуре.....	35
1.3. Формирование структуры традиционной культуры Китая	50
Глава 2. Значимые для формирования художественной образности фильмов Чжана Имоу элементы традиционной культуры Китая	68
2.1. Китайская мифология как основа национальной картины мира	68
2.2. Концепты традиционной китайской философии.....	75
2.3. Традиционные виды искусств Китая	81
2.4. Символика в традиционной китайской культуре	91
Глава 3. Развитие представлений о традиционной культуре Китая на разных этапах творчества Чжана Имоу	104
3.1. Народная культура как основа образности и символики в фильмах Чжана Имоу «фольклорного» периода	106
3.2. Жизнь китайского социума в фокусе творчества Чжана Имоу «социального» периода	117
3.2.1. Социальные проблемы и региональные элементы традиционной китайской культуры в фильме «Цю Цзюй идёт в суд» (1992)	117
3.2.2. Социальная проблематика и китайские философские ценности в фильме «Жить» (1994)	120
3.2.3. Социальная проблематика и элементы традиционной китайской культур в фильмах «Ни одного меньше» (1999) и «Мои отец и мать» (1999)	124
3.3. Фильмы в жанре Уся и символы традиционной китайской культуры в третьем периоде творчества Ч. Имоу	129
3.3.1. Фильм «Герой» и его символы (2002).....	130
3.3.2. Фильм «Проклятие золотого цветка» и элементы традиционной китайской культуры (2006 г.)	144
3.3.3. Символика традиционной культуры Китая в фильме «Тень» (2018)	158
Заключение.....	169
Приложение 1. Фильмография Чжана Имоу	175
Список литературы.....	180

Введение

Актуальность темы исследования.

Научные дискуссии о роли традиционной культуры в современном информационном обществе с особой остротой возобновились с тех пор, как в жизнь человечества вошли новые информационно-коммуникационные технологии в виде компьютеров, смартфонов, мобильного интернета, социальных сетей, искусственного интеллекта и новых медиа. Обратиться к опыту древней культуры с многотысячелетней историей и проанализировать, каким образом в современном, технологически высокоразвитом Китае, сочетаются высокие информационные технологии и элементы традиционной культуры, такие как философия и мифы, письменность и графика, музыка и боевые искусства, представляется задачей и актуальной, и способствующей пониманию того, как новые технологии могут не только не противоречить, но и способствовать продвижению традиционной культуры и традиционных ценностей.

Изучение, описание и сохранение традиционных ценностей играет ключевую роль в поддержании культурной идентичности народов в условиях многополярного мира и цифровизации. Современные медийно-экранные средства, как показывает опыт Китая, становятся эффективным инструментом трансляции культурного наследия, позволяя адаптировать его к новым реалиям без утраты глубинного смысла. Анализ этих практик важен, так как помогает найти баланс между сохранением традиций и их интеграцией в цифровое пространство, обеспечивая преемственность поколений и устойчивое развитие культуры в меняющемся мире.

В эпоху формирования многополярного мира и стремительной цифровизации, когда культурные границы стираются, а информационное пространство переполнено контентом, исследование роли традиционной культуры приобретает особую значимость. Не менее важным представляется анализ успешного опыта сохранения и трансляции культурного наследия,

накопленного Китаем, с использованием современных медийно-экранных средств. Изучение, описание и сохранение традиционных ценностей, а также разработка эффективных способов их поддержания и передачи будущим поколениям, становятся насущной необходимостью для сохранения национальной идентичности и духовного богатства общества. Анализ китайского опыта в этой области может предоставить ценные уроки и вдохновить на создание инновационных подходов к сохранению культурного наследия в других странах.

Современная медийно-экранная культура Китая дает для этого прекрасную возможность, если мы обратимся к опыту актуализации традиционных ценностей и традиционной культуры в творчестве современных кинематографистов Китая, и сделаем это на примере творчества Чжана Имоу.

С точки зрения культуры, кино относится к одному из основных средств массовой коммуникации, при этом зрительская аудитория – это потребитель информации, а сам кинопродукт – и сообщение, и канал передачи одновременно. То же касается кино с точки зрения медиакультуры. Так, согласно определению Н. Б. Кирилловой, «медиакультура включает в себя культуру производства и передачи информации, а также культуру ее восприятия» [61, с. 19].

Кинофильм – это динамическая репродукция картины мира, при этом мир в кино – это не просто показ действительности, а смысловая картина мира, иначе кино было бы только живой фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака. Более того, в условиях медиакультуры кинофильм – одна из версий картин мира, поскольку, по замечанию К. Э. Разлогова, «размножение типов экранов <...> ведет к созданию множественных картин мира» [122].

Кинематограф, как основное аудиовизуальное средство коммуникации, является синтетическим искусством и обладает чертами и признаками всех классических искусств. Кинематограф не только ярко выражает, но и в определенной степени утверждает основные культурные тенденции и процессы. Кино в современной культуре является ключевым источником визуализации

всего информационного потока, и поэтому занимает центральное место в культуре.

Благодаря кинематографу можно увидеть национальные и культурные особенности разных народов. Следует отметить, что в западном кинематографе режиссеры часто делают акцент на разделении восточной и западной жизни, показывают восточные обычаи и традиции как нечто отличающее от их мира. В восточных странах режиссеры стараются не разделять Запад и Восток.

Киноискусство – это история человечества, имеющая свои эпохи и характерные черты. Российский культуролог В. П. Руднев в своей статье «Кино» пишет: «Кино – искусство, не просто специфическое, но в определенном смысле создавшее сам образ XX века» [126]. Автор указывает на синтетическую основу кино и отмечает его тесную связь с эпохой. Такой вывод ученый делает, исходя из того, что кинематограф, являясь уникальным культурным феноменом, мог появиться исключительно «в атмосфере философского, технического, художественного и научного подъема» начала XX века.

Являясь носителем культур разных стран, киноискусство продвигает и распространяет по всему миру культуру разных народов. Как одна из форм медийно-экранной культуры и один из критериев развитости национальной культуры, кино способствует диалогу и полилогу культур [62, с. 42]. Распространение национальных культур отражает процесс формирования многообразия современной культуры в многополярном мире.

Некоторые исследователи полагают, что не существует понятия «национальной кинокультуры» поскольку в итоге национальное становится мировым. На наш взгляд, такие выводы неверны. Если китайские режиссеры и китайские фильмы стремятся занять определенную позицию в мировом кино, необходимы уникальные культурные концепции, необходимы уникальные культурные символы Китая. Поэтому в Китае было создано много картин с ярко выраженными и узнаваемыми публикой образами китайской культуры, среди которых фильмы Чжан Имоу «Дом летающих кинжалов», «Жить», «Герой» и «Подними красный фонарь», фильмы Энг Ли «Свадебный банкет», «Толкающие

руки», «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», работы Чэнь Кайгэ «Желтая земля» и «Клятва» и др. Все эти фильмы несут китайскую культуру с ее символикой цвета, традиционными философскими понятиями, народными ритуалами и т. д.

Творчество Чжана Имоу отмечено несколькими особенностями, которые подчеркивают значимость данной темы в контексте современного искусства и культуры. Во-первых, Чжан Имоу является одним из наиболее влиятельных режиссеров Китая и мира, чьи фильмы не только получили международное признание, но и стали важными вехами в истории китайского кинематографа. Его работы, такие как "Красный гаолян" и "Герой", не только завоевали множество наград, включая Оскар и Золотую пальмовую ветвь, но и привлекли внимание к уникальной эстетике и культурным традициям Китая. По данным China Film Administration, в 2022 году китайский кинематограф занял второе место в мире по кассовым сборам, что подчеркивает растущий интерес к китайскому кино и его культурным особенностям. Во-вторых, символизм в творчестве Чжан Имоу представляет собой важный аспект, который позволяет глубже понять как национальную идентичность, так и универсальные человеческие ценности. Его фильмы часто используют символику, чтобы передать сложные идеи о любви, жертве, свободе и традициях. По словам культурологов, такие символы становятся мостом между восточной и западной культурами, что делает их особенно актуальными в условиях многополярного мира и культурного обмена. В-третьих, в последние годы наблюдается рост интереса к изучению восточной культуры и искусства в контексте международных исследований. Согласно отчету UNESCO, в 2021 году количество публикаций о китайской культуре увеличилось на 25% по сравнению с предыдущими годами. Это свидетельствует о том, что творчество Чжана Имоу и его символизм достойны стать предметом активного изучения и обсуждения в научных кругах, что подчеркивает необходимость и актуальность данной темы.

Таким образом, исследование творчества и символизма Чжан Имоу не только способствует углублению знаний о китайском кино и культуре, но и

открывает новые горизонты для межкультурного диалога, что делает данное исследование особенно важным и актуальным в современном контексте.

Изучение традиционной китайской культуры в условиях многополярного мира приобретает особую значимость для сохранения культурной идентичности. Кинематограф, как мощный инструмент трансляции ценностей, позволяет исследовать механизмы интеграции фольклорных элементов в современный контекст. Творчество Чжан Имоу, оставаясь недостаточно изученным в российском академическом пространстве, представляет уникальный материал для анализа взаимодействия философских концепций, народной культуры и художественных инноваций.

Степень изученности проблемы.

Про традиционную культуру Китая написано много научных трудов как в самом Китае, так и за его пределами. Мы ограничимся обзором работ китайских и российских ученых. В Китае о традиционной культуре писали такие ученые как Лю Цзунлин и Хэ Юйтин – исследователи, подчеркивающие преемственность и "ген непрерывности" китайской культуры. Цзя Хуэйминь – выделяет характерные черты китайской культуры, такие как ее закрытость, независимость и исключительность. Ду Вэймин – рассуждает о ядре китайской культуры, подчеркивая роль конфуцианства, даосизма и буддизма. Моу Цзунсань – акцентирует внимание на конфуцианской этике как основе китайской культуры. Тан Цзюньи – развивает идеи конфуцианского сверхгуманизма и его влияние на культуру Китая. Лян Шумин – рассматривает китайскую культуру как мессианскую, подчеркивая ее способность к ассимиляции. Фэн Ю-Лань – систематизирует философский и культурный опыт Китая, сравнивая его с западной философией. Хэ Линь – вносит элемент рационального постижения действительности в китайскую культуру, не умаляя значимости нравственности.

Русские и советские, российские ученые такие как М.С. Каган – рассматривает культуру как взаимодействие традиционного и креативного, подчеркивая важность передачи ценностей между поколениями. К. В. Чистов – исследует "вторичные формы" культуры, которые возникают как отклик на

новый социокультурный фон. А. С. Тимощук – определяет традиционную культуру как способ бытия общества, где трансляция ценностно-смысловых структур преобладает над передачей культурных технологий. Б. С. Ерасов – говорит о самобытности восточной культуры, подчеркивая ее уникальность и динамику. М. Л. Титаренко – формулирует идею о "спиральном архетипе дао", подчеркивая циклический характер китайской культуры. А. П. Бондарев – исследует историзацию и эвгемеризацию китайских мифов. Юань Кэ – классифицирует китайские мифы, выделяя космогонические, антропогонические и этиологические мифы. Э. М. Яншина – анализирует вариативность китайских мифов и их историзацию. С. М. Георгиевский – один из первых российских исследователей китайской мифологии, подчеркивающий уникальность китайского мировоззрения. В. В. Ступникова – исследует символику дракона в китайской культуре. Л. Ю. Спиридонова – анализирует холистическое отношение к судьбе в китайской культуре. А. И. Кармашова – рассматривает роль буддизма в современной китайской культуре и его влияние на "мягкую силу" Китая.

Ведущим исследователем китайского кинематографа в российской синологии является Сергей Аркадьевич Торопцев, который уделил большое внимание изучению деятельности пятого поколения режиссеров и истории китайского кинематографа в целом. В своем монографическом исследовании «Международный бренд китайского кино – режиссер Чжан Имоу» автор пишет: «Пятое поколение — это не возраст как определяющий критерий, а прежде всего манера, способ мышления, метод выражения. Его представителей отличает мятежный дух, протестный напор, антигосударственная и вообще антисистемная позиция как фундамент апологии свободной личности, отказ от преклонения перед зрителем, жажда неограниченного самовыражения». (С. А. Торопцев «Международный бренд китайского кино – режиссер Чжан Имоу», с. ...) Особое место в исследованиях С. А. Торопцева занимает творческая деятельность режиссера Чжан Имоу.

В российских академических кругах и интернет-ресурсах глубоко анализируют элементы китайской традиционной культуры в фильмах Чжан Имоу, такие как Быкова Н. И., Визгирда А.С., Горский А. А., Павлова А. Д., Григорьев Н. В., Люй Янань, Юань Сяодун, Юй Цзе, Фролова М. Е., Покутнева И. А., Пименова В. В. ит. д. Они единодушно считают, что Чжан Имоу создал свой особый киноязык, через визуальные символы, нарративные структуры и культурные символы раскрывает глубокий смысл китайской традиционной культуры, особенно в использовании цвета, боевых искусств, каллиграфии, традиционных костюмов и семейных структур. Эти исследования не только помогают российской аудитории лучше понять фильмы китайских режиссеров, но и глубже познакомиться с китайской традиционной культурой, ее важнейшими составляющими.

Однако, никем из них не были выявлены различия в актуализации традиционной культуры Китая между ранним, зрелым и поздним творчеством Чжана Имоу.

Наша гипотеза состоит в том, что в раннем творчестве он делал акцент на этическом отношении к традиционной культуре, на втором этапе творчества сосредоточился на социальных проблемах традиционного китайского общества, а в позднем творчестве перешел к эстетическим оценкам традиционной культуры Китая.

Анализ российских научных работ о творчестве Чжана Имоу сквозь призму элементов китайской народной культуры выявляет существенный пробел в российских академических источниках: работ, посвящённых изучению его фильмов под этим углом, крайне мало.

Объектом исследования является традиционная культура Китая, понимание ее значимых элементов в российской и китайской культурологической науке, и художественное воплощение в кинематографе Чжана Имоу.

Предмет исследования – актуализация элементов традиционной китайской культуры и их символическое значение в фильмах Чжана Имоу.

Целью является выяснение способов актуализации элементов традиционной культуры Китая в кинематографе Чжана Имоу.

Задачи исследований.

Для достижения поставленной цели были сформулированы и решены следующие задачи:

1. Описать взгляды китайских учёных на традиционную китайскую культуру, выявить роль трех учений (конфуцианства, даосизма и буддизма) в формировании традиционной культуры Китая, а также проанализировать основные парадигмы её осмысления в рамках ключевых интеллектуальных течений (неоконфуцианство - Моу Цзунсань, Тан Цзюньи, Лян Шумин; постконфуцианство - Фэн Юлань, Хэ Линь; марксизм - Ли Дачжао; вестернизация - Ху Ши, Янь Фу), выявить их основные тезисы и оценки традиции;

2. Выявить взгляды российских исследователей на традиционную китайскую культуру с точки зрения линейной и циклической парадигм в культурологии и синологии, и выявить основные акценты (триединство учений, конфуцианство и неоконфуцианское как ядро китайской традиционной культуры, а также роль дао как оси китайской культуры, и даосских принципов, задающих циклическое (или спиралевидное) восприятие истории и культуры Китая);

3. Раскрыть роль ключевых философских учений в становлении традиционной культуры Китая. Детально проанализировать влияние и специфику вклада даосизма, буддизма (чань) и конфуцианства в формирование духовно-ценностного ядра, картины мира, этики, искусства и социальных норм традиционной культуры;

4. Предложить и обосновать структуру традиционной культуры на основе социальной стратификации в истории культуры Китая. Разработать и представить оригинальную структурную модель традиционной китайской культуры, основанную на критерии социальной стратификации (народная,

монастырская, дворцовая культура), подробно охарактеризовать функции, содержание и взаимосвязи каждого компонента, проиллюстрировать примерами.

5. Уточнить терминологию народной/фольклорной культуры, установить практическую эквивалентность понятий "народная культура" (民间文化) и "фольклорная культура" (民俗文化) в китайском научном дискурсе в контексте исследования;

6. Выделить значимые для формирования художественной образности фильмов Чжана Имоу элементы традиционной культуры Китая: китайская мифология (реконструкция мифологической картины мира: космогония, антропогония, этиология), концепты традиционной китайской философии (анализ философских концептов: дао, инь-ян, у-син, конфуцианская этика («сяо», пять добродетелей), буддийские принципы), традиционные виды искусств Китая (архитектура, живопись, каллиграфия, музыка, театр теней, китайская опера), символика в традиционной культуре Китая (декодирование символических систем, расшифровка зооморфных (дракон, феникс), фитоморфных (пион, бамбук), цветовых (жёлтый, красный) и числовых символов);

7. Выявить и описать взаимосвязь между особенностями художественного языка кинофильмов Ч. Имоу и актуализацией элементов традиционной культуры Китая в фильмах Ч. Имоу в трех периодах творчества (а) проследить, как фольклорные элементы традиционной культуры становятся частью кинематографического языка, на примере «трилогии цвета»: «Красный гаолян», «Цзюй Доу», «Подними красный фонарь»; б) проанализировать социальную критику патриархальной культуры Китая через призму традиций, изучить отражение проблем образования в фильме «Ни одного меньше», социальной несправедливости в фильме «Жить», гендерного неравенства в творчестве «Цю Цзюй идет в суд») с опорой на конфуцианские ценности; в) расшифровать символизм фильмов жанра уся и раскрыть связь визуальной эстетики, эстетики цвета с этической критикой системы власти («золотой» цвет в фильме «Проклятии золотого цветка», монохром в произведении «Тени» с философскими идеями "Инь-Ян и недеяние"); проанализировать баланс между

аутентичностью и художественным вымыслом в представлении традиционной культуры Китая (полемика с критиками: Чжан Иу, Дай Цзиньхуа).

Научная новизна :

1. Введены в российский научный культурологический оборот представления китайских ученых о традиционной культуре вообще, и о традиционной культуре Китая, в частности.

2. Выделена специфика восприятия традиционной китайской культуры российскими исследователями.

3. Впервые в рамках одного исследования систематически сопоставлены и проанализированы ключевые подходы к пониманию традиционной китайской культуры как в самой китайской науке (нео-, постконфуцианство, марксизм, вестернизация), так и в российской культурологии и синологии, выявлены принципиальные расхождения в акцентах (ядро конфуцианство и триединство учений).

4. Проведен детальный анализ терминологических расхождений и эквивалентности понятий "народная культура", "фольклорная культура", "этническая культура", "национальная культура" в китайском и российском научном дискурсе, показана специфика их употребления в китайской науке.

5. Предложена трехкомпонентная структура традиционной культуры Китая: народная культура (аграрные основы, фольклор, календарь Шэнсяо), монастырская культура (религиозно-философские учения, ученость, дипломатия, медицина), дворцовая культура (конфуцианская идеология, культ учености, элитарные искусства). Показана динамика их взаимодействия и взаимовлияния.

6. Выявлены и описаны элементы традиционной китайской культуры, значимые для становления самобытной художественной реальности в фильмах Чжана Имоу (мифология, философские концепты, искусства, символика). Дано их описание, раскрывающее взаимосвязь и влияние на современные культурные практики. Выяснено, что мифология и философия формируют мировоззренческую основу представления традиционной культуры Китая в фильмах Чжана Имоу. Искусства в его фильмах материализуют духовные

концепты через эстетику и художественные практики (каллиграфия $\approx$ воплощение дао; архитектура $\approx$ гармония инь-ян). Символы выступают «языком» передачи традиционных смыслов в современных контекстах (например, дракон как символ национальной идентичности). Это позволяет перейти к анализу фильмов Чжана Имоу в третьей главе.

7. Впервые проведено комплексное исследование художественного воплощения традиционной культуры Китая в трёх ключевых периодах творчества режиссёра (фольклорного, социально-критического, уся) через призму культурологии, киноведения и философии. Работа объединяет анализ символики, исторического и социального контекста, нравственно-этических коллизий фильмов Чжана Имоу, что позволяет выявить эволюцию его художественной образности и эстетического представления традиционной культуры Китая.

8. Выявлено, что народные/фольклорные культурные элементы составляют основу образности в творчестве Чжана Имоу фольклорного периода. Фольклорный период, представленный такими фильмами, как «Красный гаолян», «Цзюй Доу» и «Подними красный фонарь», демонстрирует особенности народных региональных традиционных элементов, включая свадебные и похоронные обряды, народную музыку, региональное жилище и символику цвета. Региональный аспект в анализе репрезентации народной культуры различных провинций Китая в фильмах режиссёра Чжана Имоу показывает многообразие народных традиций в культуре Китая.

9. Выяснено, что в социально-критический период творчества, воплощенный в фильмах «Цю Цзюй идёт в суд», «Жить», «Ни на одного меньше» и «Мои отец и мать», Чжаном Имоу был проведен художественно-эстетический и нравственно-этический анализ социальных противоречий в культуре Китая XX века, таких как последствия Культурной революции, социальное неравенство и гендерные вопросы. Социокультурные противоречия переданы Чжаном Имоу в фильмах посредством акцентирования особенностей внешности жителей сельской местности и города (румянец и бледность), одежды персонажей, народных диалектов и другого, для отражения конфликта между сельской

аутентичностью традиционной китайской культуры и ее модернизацией в городской среде.

10. Показано, что в период фильмов в жанре Уся, включающий фильмы «Герой», «Проклятие золотого цветка» и «Тень», Чжан Имоу раскрывает философские и исторические аллюзии через эстетику цвета (желтый, красный, синий, зеленый), каллиграфию, архитектурные решения (дворцовая и фортификационная архитектура) и боевые искусства. Выяснено, что российские учёные чаще анализируют кинематограф Чжан Имоу с позиций визуальной эстетики, в первую очередь и преимущественно предметом анализа выступают фильмы жанра уся.

Положения, выносимые на защиту:

1. Взгляды ведущих китайских ученых (Моу Цзунсань, Тан Цзюньи, Лян Шумин; Фэн Юлань, Хэ Линь; Ли Дачжао; Ху Ши, Янь Фу) на традиционную китайскую культуру, представленные в рамках ключевых интеллектуальных течений (неоконфуцианство, постконфуцианство, марксизм, вестернизация), систематизированы и раскрывают фундаментальную роль «трех учений» (конфуцианства, даосизма, буддизма) в ее формировании, демонстрируя при этом принципиально различные парадигмы осмысления традиции и их основные оценочные тезисы.

2. Российский научный дискурс о традиционной китайской культуре характеризуется применением линейной и циклической парадигм культурологического и синологического анализа, акцентирующих: а) концепцию триединства учений (сань цзяо хэ и) как основу культурного синтеза; б) признание конфуцианства и его неоконфуцианской эволюции в качестве системообразующего ядра; в) выделение категории «Дао» как центральной оси культуры и даосских принципов, детерминирующих циклическое (спиралевидное) восприятие истории и культурного развития Китая.

3. Конфуцианство, даосизм и буддизм (в особенности чань-буддизм) внесли уникальный и взаимодополняющий вклад в становление традиционной китайской культуры, сформировав ее духовно-ценностное ядро, базовую

картину мира, этические принципы, эстетические идеалы (в искусстве) и социальные нормы; при этом специфика вклада каждого учения (конфуцианская социальная этика и ритуал, даосская натурфилософия и эстетика спонтанности, буддийская психология и концепция пустоты/взаимозависимости) детально определили многогранность и устойчивость культурной традиции.

4. Представления о традиционной культуре отличаются у российских и китайских ученых. Китайские ученые чаще акцентируют внимание на конфуцианстве как на ядре традиционной культуры, рассматривая его как основу этики, социальной структуры и духовной жизни. Российские исследователи, напротив, рассматривают традиционную культуру Китая через призму трех основных философских учений: даосизма, буддизма и конфуцианства, не выделяя конфуцианство как единственную доминирующую силу. Китайские ученые часто рассматривают традиционную культуру как непрерывный процесс, подчеркивая ее преемственность и жизнеспособность. Российские исследователи, напротив, склонны анализировать традиционную культуру через призму цикличности и линейности, рассматривая ее как систему, которая может подвергаться изменениям и модернизации. Китайские ученые больше внимания уделяют нематериальному наследию, таким феноменам как философские учения, ритуалы и духовные ценности. Российские исследователи, помимо этого, также уделяют значительное внимание материальной культуре, включая архитектуру, искусство и ремесла, рассматривая их как важные элементы традиционной культуры.

5. Представления о традиционной культуре у российских и китайских ученых схожи в понимании следующих важных моментов: 1) Роль философских учений: и российские, и китайские ученые признают, что традиционная культура Китая формировалась под влиянием трех основных философских учений: даосизма, буддизма и конфуцианства. Эти учения оказали глубокое влияние на духовную, социальную и политическую жизнь Китая. 2) Цикличность и преемственность: Обе стороны согласны с тем, что традиционная культура Китая обладает высокой степенью преемственности и цикличности. Она способна

адаптироваться к изменениям, сохраняя при этом свои основные ценности и традиции.

6. Предлагается трехчастная структурная модель традиционной китайской культуры, выделяющая три взаимосвязанных, но функционально автономных компонента: а) народная культура (фольклорная, аграрно-общинная, бытовая) как база повседневных практик и верований; б) монастырская культура (даосская, буддийская) как хранитель эзотерического знания, ритуала и философско-религиозных традиций; в) дворцовая (элитарно-имперская) культура как институционализированная система власти, официальной идеологии (конфуцианство), церемониала и репрезентативного искусства; доказана функциональная специфика, содержание и характер взаимодействия этих слоев, проиллюстрированная конкретными историко-культурными примерами.

7. В рамках данного исследования и в контексте современного китайского научного дискурса понятия «народная культура» (民间文化, minjian wenhua) и «фольклорная культура» (民俗文化, minsu wenhua) являются практически эквивалентными, обозначая комплекс верований, обычаев, обрядов, устного творчества и материальных практик, бытующих в среде некодифицированной, преимущественно сельской общины, что позволяет использовать их как синонимичные базовые термины для описания соответствующего слоя культуры.

8. Художественная образность фильмов Чжана Имоу формируется под непосредственным влиянием и через актуализацию ключевых элементов традиционной китайской культуры, включая: а) реконструкцию мифологической картины мира (космогония, антропогония, этиология); б) концепты традиционной философии (Дао, Инь-Ян, У-Син, конфуцианские добродетели «сяо», «жэнь», «ли», «и», «чжи» и «синь», буддийские принципы); в) эстетику и формы традиционных искусств (архитектура, живопись, каллиграфия, музыка, театр теней, китайская опера); г) сложные символические системы (зооморфные

– дракон, феникс; фитоморфные – пион, бамбук, гаолян; цветовые – красный, желтый; числовые символы).

9. Взаимосвязь художественного языка Чжан Имоу и актуализации элементов традиционной китайской культуры эволюционирует на протяжении трех периодов его творчества, что проявляется в: а) интеграции фольклорных элементов в кинематографический язык как основы визуальной и нарративной выразительности в «трилогии цвета» («Красный гаолян», «Цзюй Доу», «Подними красный фонарь»); б) использовании традиционных культурных форм (ритуал, ценности) как линзы для социальной критики патриархата, проблем образования («Ни одного меньше»), социальной несправедливости («Жить»), гендерного неравенства («Цю Цзюй идет в суд»), где конфуцианская этика служит одновременно объектом критики и мерой оценки; в) разработке сложного визуально-философского символизма в фильмах жанра «уся» («Герой», «Проклятие золотого цветка», «Тени»), где цветовая эстетика (золотой, монохром) и визуальные решения напрямую кодируют философские концепты (Инь-Ян, У-Вэй) и этическую критику власти, достигая баланса между аутентичной репрезентацией традиции и художественным вымыслом, что подтверждается полемикой с критиками (Чжан Иу, Дай Цзиньхуа).

Теоретико-методологическая база исследования.

1. Системно-культурологический подход: теоретическим основанием исследования являются системный подход к культуре М.С. Кагана, позволяющий рассматривать традиционную культуру как одну из основополагающих подсистем культуры, включающую определенные специфические элементы, каждый из которых значим как для традиционной культуры, ее структуры и функционирования, так играет стабилизирующую роль и для национальной культуры в целом, определяя устойчивость функционирования ее иных подсистем.

2. Структурно-культурологический подход: исследование традиционной китайской культуры проводится через призму теоретической культурологии, что

позволяет рассматривать культуру как систему ценностей, норм, традиций и символов, которые формируют мировоззрение и поведение представителей китайской культуры. Авторы опираются на работы таких исследователей, как М. С. Каган, А. С. Тимощук, и других, которые рассматривают культуру как способ бытия общества, где важную роль играет передача ценностно-смысловых структур. Формирование социальной структуры древнего китайского общества рассматривается как ключевой фактор формирования структуры традиционной культуры Китая.

3. Сравнительно-исторический анализ: в начале исследования проводится сопоставление эволюции понятия "традиционная культура" в китайской и российской науке, выявление общих черт и различий в подходах (1.1, 1.2). Автор показывает, как изменяется понимание китайской традиционной культуры в контексте модернизации и вестернизации, и затем в рамках стратегии «Один пояс – один путь».

4. Историко-культурологический подход: исследование включает анализ исторического развития представлений китайских ученых о традиционной культуре Китая, начиная с древних учений и заканчивая современными интерпретациями традиционных ценностей.

5. Структурно-функциональный подход: применяется при моделировании структуры китайской традиционной культуры через призму социальной стратификации (народная, монастырская, дворцовая культура) и анализ функций каждого элемента (1.3).

6. Семиотический подход: исследование символики китайской культуры (зооморфные, фито морфные, числовые и цветовые символы) проводится с использованием семиотических методов. Автор анализирует, как символы отражают особенности мировоззрения в традиционной культуре Китая и как они передаются через поколения.

7. Интерпретативный подход: автор использует методы интерпретации кинофильмов Ч. Имоу, чтобы раскрыть глубинные смыслы и ценности, заложенные в традиционной китайской культуре, и показать связь

художественного киноязыка режиссера и элементов традиционной культуры Китая.

8. Аксиологический подход: в исследовании уделяется внимание ценностям, которые лежат в основе традиций китайской культуры, таким как гармония, порядок, сыновняя почтительность, гуманность и т. д. Автор анализирует, как эти ценности раскрываются в фильмах Ч.Имоу.

9. Эволюционный подход: исследование учитывает динамику развития китайской культуры, её способность адаптироваться к новым условиям, сохраняя при этом традиционные ценности. Автор рассматривает, как традиционная культура Китая сохраняется и передается в условиях формирования глобальной медиакультуры и многополярного мира.

Таким образом, теоретико-методологическая база исследования представляет собой синтез различных подходов, что позволяет всесторонне изучить традиционную китайскую культуру, её истоки, развитие и то, каким образом она актуализируется и воспроизводится в современной медийно-экранной культуре.

Теоретическая значимость исследования.

В российский научный культурологический оборот введены представления китайских ученых о традиционной культуре вообще, и о традиционной культуре Китая, в частности, выполнен анализ творчества Ч. Имоу как способа актуализации и воспроизводства традиционных ценностей и культуры Китая современными кинематографическими средствами.

Практическая значимость исследования состоит в том, что выявлены и описаны элементы традиционной китайской культуры, значимые для становления самобытной художественной реальности в фильмах Чжана Имоу. Выявлены способы актуализации традиционной культуры Китая в фильмах Чжана Имоу: мифологизация и демифологизация, поэтизация и де-поэтизация, осуществлена типологизация фильмов Ч. Имоу в зависимости от отношения к традиционной культуре Китая. Все это может быть составной частью учебных

дисциплин по теории и истории культуры, культурологии, традиционной культуре Китая, истории китайского кинематографа, творчеству Ч.Имоу.

Достоверность исследования.

Достоверность исследования определяется опорой на обширную литературу по теории и истории культуры, традиционной культуре Китая, китайскому кинематографу, творчеству китайских режиссеров пятого поколения, творчеству Чжана Имоу.

Апробация работы.

Апробация результатов исследования и внедрение их в практику осуществлялись на всех этапах исследования через публикации автора и личное участие в научных конференциях разного уровня: Международных (Екатеринбург, 2022, 2024; Москва, 2022, 2025.), Всероссийских (Санкт-Петербург, 2023; Нижний Новгород, 2025; Нижний Тагил, 2025.), Всекитайских (город Шицзячжуан, Китай, 2023).

Публикации.

По теме диссертационной работы опубликовано 13 научных работ, в том числе 3 статей в изданиях, входящих в перечень ВАК Минобрнауки России.

Структура диссертационной работы.

Диссертационная работа состоит из введения, 3-х глав, заключения, приложения 1 и библиографического списка, включающего 223 наименования.

Глава 1. Представления о традиционной культуре Китая в китайской и российской культурологии

1.1. Традиционная китайская культура в китайской культур-философской парадигме

Китайская культура взращивалась на богатой почве. Она самобытна, автохтонна и уходит корнями в глубокую древность. Традиционная культура Китая воплощает дух китайской нации и, как подчеркивается современными исследователями Лю Цзунлинь и Хэ Юйтин, «имеет выдающуюся преемственность», обладает «геном непрерывности» [205, с. 2]. Безусловно, китайская культура подвергалась изменениям в периоды завоеваний, вестернизации, смены идеологических парадигм, глобализации и пр., однако традиционная культура, вызревшая в ранний период развития страны, продолжает свое бытование.

Становление и формирование культурной истории Китая принято датировать III–II вв. до н. э., временем правления пяти императоров (Шао-хао, Чжуань-сюй, Ку, Яо, Шунь), воззрения которых легли в основу представлений о китайских мудрости и господстве, и трех великих династий – Чжоу, Цинь и Хань. Последняя династия имеет особое значение, поскольку современная китайская нация имеет название «хань».

Традиционная культура Китая, будучи сформированной на географически и этнически неоднородной территории, отличается богатством и разнообразием. Вместе с тем она автохтонна, то есть обособленна. Как отмечает Цзя Хуэйминь, выделяя характерные черты этой культуры, особое географическое положение Китая обусловило «закрытость и независимость китайской традиционной культуры», а также ее «исключительность и непрерывность» [169, с. 202]. Китайская культура является традиционной, поскольку, прежде всего, обладает жизнеспособностью и позволяет социуму сохранять и передавать традиции [169, с. 202]. Традиция и культура относятся друг к другу как два аспекта одного

феномена, «культура немислима без традиции, как традиция немислима без культуры» [168, с. 294]. Именно традиции наполняют смыслом повседневное существование человека.

Традиционная культура, согласно определению Ждао Хонэнь и Ли Баоши, развивается синхронно: ее ядро обладает относительной устойчивостью, но оно движется по бесконечной временной оси, сохраняя культурный след, и может подвергаться влиянию новых идей, через призму которых переосмысляются традиции [201].

Культуру принято рассматривать через призму ее составляющих: к традиционной культуре Китая, прежде всего, относят китайскую письменность, литературную и философскую традицию, космологию, ритуалы, достижения в области транспорта и оружия, этническое многообразие и т. д. [203].

Распространена практика (в том числе в Китае) рассматривать культуру в контексте человеческой истории, когда культура понимается как достижение какого-либо цивилизационного уровня, уровня в интеллектуальном и творческом развитии общества. Дефиниции, даваемые толковых словарей китайского языка, подразумевают понимание культуры как результирующего опыта человечества, исчисляемого материальными и духовными богатствами. Здесь стоит разграничить материальное и нематериальное культурное наследие, накапливаемое странами за века и тысячелетия их формирования и развития.

Фокус внимания большинства классических и современных китайских исследователей направлен на нематериальное наследие китайской традиционной культуры, а именно на философскую традицию, космологию китайского общества, его *духовно-ценностное ядро*, поскольку духовная жизнь китайцев в большей степени оказала влияние на сохранение и развитие культурных традиций. Она фундирует то, что называется картиной мира китайского человека.

Традиционная китайская культура имеет сложный генезис, основанный на взаимодействии *трех учений*, получивших общее название «саньзцяо» (三教): даосизма, буддизма и конфуцианства. Как отмечает Ду Вэймин, рассуждая о ядре

культуры, «в критических ситуациях большинство китайцев не обращаются к христианскому Богу, не уповают на западные принципы научности и демократии, они по-прежнему призывают на помощь буддийское учение о простой еде, даосское учение о подавлении желаний и конфуцианскую этику экономии» [66, с. 136].

Следует отметить, что к моменту развития ранней эпохи Хань даосское учение уже пребывало в контаминации с конфуцианской мыслью, перемежалось с идеями моизма и легизма. То есть в этот период философия имела синкретичный характер, что сказывалось и на культуре. Конфуцианство также испытало сильное влияние других школ, однако у него было больше шансов фундировать традиционную культуру, поскольку культура, в китайском языке синонимичная цивилизации, все же предполагала деятельную природу человека, а «ключевой концепцией идеологии даосизма было не воздействие; акцент приходился на следование принципа естественности и соответствия природе вещей» [86, с. 180]. Конфуцианство, хотя и питало уважение к законам природы, все же провозглашало деятельный характер жизни человека, его социальную активность и неустанное просвещение и самосовершенствование.

Буддизм, проникший в Китай из Индии, в период эпохи Хань тоже имел свое влияние, ассимилируясь к китайской культуре и китайскому языку. В основе даосизма была идея о телесном бессмертии, а буддизм «пропагандировал концепцию изменчивости и непостоянства, необходимости ухода в нирвану» [86, с. 196]. Буддизм вступал в противоречие с идеями конфуцианства о следовании ритуалам и иерархии, о ценности мирской жизни, которая полна ответственности.

Все три учения «сочетались и обогащали друг друга в процессе внутренних конфликтов» [86, с. 213]. Так или иначе, эти учения повлияли на духовные основы китайской культуры, утвердив в качестве ее основы гуманитарный дух. Вплоть до середины XIX в. идеи этих течений пересекались друг с другом. Конфуцианская мысль подвергалась синтезу с идеями даосизма и представлениями об иньян, что легло в основу классического конфуцианства, а

также с идеями буддизма, почерпнув в них гносеологическую и онтологическую проблематику, что привело к формированию неоконфуцианских идей [219].

Традиции этих учений были настолько жизнестойкими, что сегодня говорят о том, что «если в социальном аспекте [современный] китаец, несомненно, конфуцианец, то по этнопсихическому складу и мироощущению – безусловно, даос» [5, с. 23].

Тем не менее, конфуцианство продолжило свое существование и в период кризиса китайской культуры, выступив предметом споров о необходимости изменения пути культурного развития.

Этический идеал классического конфуцианства, во многом фундирующий традиционную культуру Китая, исходит из *пяти норм* – «ву лун» (五伦), регулирующих иерархические отношения между правителем и его слугами, детьми и родителями, старшими и младшими родственниками, супругами, друзьями.

Китаец, воспитанный в конфуцианских традициях, на протяжении всей жизни должен следовать *ритуалу*, или этикету – «ли» (礼), стремясь к самосовершенствованию. Целью этикета является «содействие людям в понимании своего личностного статуса и правил, с которыми должны согласовываться их слова и поступки» [86, с. 8].

При этом мерило нравственности – личная интуиция, совесть человека. Этическим героем выступает *благородный муж* – «дзюньцзы» (君子), человек, поведение которого отличается достоинством, соблюдением высшей морали. Его путь – это *путь середины и гармонии* – «дзюньцзы чжон юн» (君子中庸), а также стремление к *гуманности* – «жэн» (仁). Человек, способный преодолеть свой эгоизм, встает на путь самосовершенствования. Освобождение от эгоизма подразумевает наличие у человека почтительности – «цзин» (敬). Человек, практикующий почтительность, «входит, освобождаясь от своего эгоизма, в большой и открытый мир» [5, с. 161].

Конфуцианские идеи непрестанно развивались, будучи поддерживаемые культурой комментирования и интерпретации. Точки зрения большинства исследователей и философов XX–XXI вв., оценивающих особый путь развития культуры Китая, можно условно разделить на неоконфуцианские, постконфуцианские и марксистские. Отдельно стоит выделить вестернизированный взгляд на культуру Китая, которая в начале XX в. рассматривалась как застойная, требующая непрямого обновления, для чего требовалось идти по пути западной мысли.

Неоконфуцианство – направление философии, сформировавшееся в XI в., «завершившее формирование духовно-ценностного ядра традиционной культуры Дальнего Востока» [62, с. 240]. В широком смысле неоконфуцианство представляет собой совокупность конфуцианских текстов и его комментаторов и интерпретаторов, в противовес даосизму и буддизму оно реалистично и практично. Впоследствии неоконфуцианство представляет собой направление в китайской культурологической и философской мысли, в основе которого лежат представления о **Небесном Пути** («тян дао» (天道)), а также «шэн сюе» (圣学) – «признание за каждым человеком возможности лично достичь «совершенной мудрости» в силу изначально присущей ему «доброй природы» [64, с. 240].

Среди апологетов неоконфуцианства, изучающих культуру Китая в этом контексте, особенно значимы имена Моу Цзунсяня, Тана Цзюньи и Ляна Шумина, в своих трудах, провозгласивших конфуцианские догмы ядром традиционной китайской культуры.

Именно в русле конфуцианской этики, по мнению ученого Моу Цзунсяня, китайская культура получила свое развитие. Акцентируя внимание на том, что именно философия определяет специфику той или иной культуры, Моу Цзунсянь отмечает, что в отличие от западной философии китайская философия исходит из позиций субъективизма и морали, которая имманентно присуща человеку [207]. Это соответствует представлениям о «шэн сюе».

Конфуцианство, по мысли Моу Цзунсяня, позволяет в полной мере реализовать **концепт тревожности** – «юхуань иши» (忧患意识). Тревожность

представляет собой личный нравственный ориентир, который учит сопереживанию и позволяет достичь гуманности – от бытового ее воплощения до Небесного Пути – «тян дао» (天道). Тревожность научает человека быть внимательным ко всему происходящему, ответственным за нравственное поведение, прислушиваться к Небу как основному метафизическому началу [207, с. 26–28].

Актуализируя основные положения конфуцианской этики, Моу Цзунсань определяет путь развития китайской культуры как конфуцианский, обуславливая это тем, что конфуцианство, вопреки кажущимся серьезным требованиям к своим последователям, ориентируется на обыденность, то есть может быть реализовано в жизни человека, а потому прочно фиксируется в мышлении, интегрируется в китайскую картину мира.

Тан Цзюньи, будучи неоконфуцианцем, как и Моу Цзунсань, развивал идеи конфуцианского сверхгуманизма, утверждая, что конфуцианский сверхгуманизм определяет перспективу развития и сохранения наследия китайской культуры [210]. По мнению Тана Цзюньи, конфуцианский человек находится и действует в реальном мире, но исходя из природных знаний, *благоразумия*, иначе говоря, совести – «лянь чжи» (良知), интуитивно понимая границы дозволенного. Это понимание даровано ему Небом, поскольку человеку доступно «самоличное переживание» имманентного трансцендентного» [64, с. 120].

Так как такое переживание позволяет достичь совершенной мудрости, человек обретает культуру и ценности. Благодаря конфуцианскому сверхгуманизму человек способен осознать значимость культа предков как обретших совершенную мудрость. Кроме того, конфуцианство не рождает не нужных религиозных противоречий, выявляя первопричину событий для человека в нем самом.

Тан Цзюньи оценивает опыт современного ему Китая, обнаруживая в нем кризис, который кажется, на первый взгляд, кризисом экономическим и социально-политическим, а на поверку оказывается кризисом культуры и науки.

И, по мнению, причина этого кризиса кроется в отрицании объективности и универсальности истины. Эта объективность рождается в споре и научной дискуссии [141, с. 268]. Тан Цзюньи видит возможность такой истины, по всей вероятности, именно в реабилитации конфуцианской идеологии.

В основе культурного сознания китайца, по мнению Тана Цзюньи, следующего положениям неоконфуцианства, должна лежать нравственность, определяющая человеческую духовность. Именно такая культура, нравственная и гуманистическая в своей основе, должна считаться традиционной в Китае.

Лян Шумин, еще один философ-неоконфуцианец, создал концепцию исторического развития отдельных культур, рассмотрев китайскую культуру не просто как автохтонное образование, но как культуру, сопоставляемую с культурным опытом всего человечества. В основе его концепции – прогрессистская модель истории, где пиковой точкой развития культуры является культура Китая.

Лян Шумин определяет роль китайской культуры как мессианскую, объясняя это тем, что «в китайской культуре преждевременно раскрылся человеческий разум», а именно «развитие разума может уничтожить дух невежества и насилия» [91, с. 131–132]. Согласно идеям Ляна Шумина, благодаря упомянутому выше «лян чжи» (良知) – совести, благомыслию, «мораль возникла у китайцев раньше, чем во всем мире» [91, с. 134]. Поэтому путь конфуцианства, сопровождаемый моралью, это, в сущности, путь, на котором постоянно выявляется разум.

Лян Шумин отмечает важную особенность китайской культуры: она наделена способностью к ассимиляции. При этом Китай выступает в качестве субъекта ассимиляции, а не ее объекта: сумев за долгие годы существования консолидировать и удержать вокруг себя самые разные этносы, Китай отличается своей культурной экспансией, которая также называется *«покорением при помощи добродетели»*.

Сегодня она трансформировалась в так называемую «мягкую силу». Как отмечает современный исследователь Чао Бинцин, «мягкая сила» представляет

собой «способность влиять на других с помощью убеждения и привлекательности своей культуры и образа жизни» [176, с. 118]. «Мягкая сила» является одним из инструментов современной международной дипломатии Китая, она противопоставляется жестким мерам, основанным на насилии и грубом принуждении. В свою очередь «покорение при помощи добродетели» позволяло реализовывать внутреннюю политику, сохранять общий баланс, гармоничные отношения представителей разных этнических групп. Сегодня национальное многообразие является одним из объектов нематериального культурного наследия Китая, и этим он обязан принципу, сформировавшемуся на почве конфуцианства.

Лян Шумин отмечает также, что ритуал в Китае был связан не просто со следованием какому-либо обрядовому действию: прежде всего, ритуалы лежали в основе *воспитания и просвещения*, «избавляя человечество от невежества и жестокости» [91, с. 136]. Тут стоит отметить, что хотя само слово культура – «вэнхуа» (文化) – было заимствовано в китайский язык и, в сущности, является калькой западной модели словообразования, идея о просвещающей функции культуры была в китайской конфуцианской парадигме всегда. Следование ритуалу наделяло человека культурой.

Не умаляя достоинств китайской культуры, ставшей традиционной, Лян Шумин выделяет и ее минусы: «Китай, не решив полностью проблему отношений человечества с вещным миром, вступил во второй период – период решения проблем, касающихся межчеловеческих отношений» [91, с. 139]. Китайцы, согласно мнению Ляна Шумина, способны к эмоциональному переживанию взаимоотношений человечества, при этом они пассивны с точки зрения творческой активности «по отношению к природе» [89, 91, с. 139]. Непрерывность и закрытость китайской традиционной культуры – это ее очевидный плюс и ее минус, поскольку так культура не может развиваться, стагнируясь на одном этапе.

Таким образом, исследователи китайской традиционной культуры, придерживающиеся позиций неоконфуцианства, в целом выступают ее

апологетами, видя в китайской традиционной культуре явные признаки сохранившейся конфуцианской этики. Перерабатывая классические идеи конфуцианства, исследователи рассматривают в качестве опоры и безусловного преимущества на мировой арене китайской культуры конфуцианские принципы, в основе которых – гуманизм. Вместе с тем, замкнутость китайской традиционной культуры, длившаяся вплоть до введения политики реформ и открытости, ставит под угрозу ее развитие. Китайская культура должна развиваться в соответствии с обновляющимися условиями жизни.

Другие представления о традиционной культуре Китая, как отмечено выше, связаны с позициями постконфуцианства.

Постконфуцианство представляет собой направление культурологической и философской мысли, берущее свое начало в 20-е гг. XX в. Фундируется на синтезе конфуцианских идей с идеями западной цивилизации. Постконфуцианцы выдерживают баланс между усвоением западных ценностей, демократизации общества, следования «логико-аналитических формальных методов в философии» и сохранением традиционных ценностей и принципов классического конфуцианства [83].

В качестве ярких представителей постконфуцианства выступали философы культуры Фэн Ю-Лань и Хэ Линь, которые стремились рассмотреть традиционную китайскую культуру в контексте ее сопоставления и **синтеза с позициями западной философии**.

Фэн Ю-Лань, систематизируя философский и культурный опыт Китая, отмечал, что визит в 1919 г. в Пекин Джона Дьюи и Бертрانا Рассела «открыл для большинства студентов новые горизонты, и их пребывание в Китае имело огромное культурное и просветительское значение» [158, с. 348]. Отмечается, что западная традиция открыла для китайской мысли **метод логического анализа**, который «не только дает китайцам новый способ мышления, но и меняет всю их ментальность» [158, с. 349]. В действительности же этот метод только дополнял китайскую ментальность и обогащал китайскую культуру, по мнению исследователя.

Фэн Ю-Лань представляет китайскую культуру в виде суммы истории, искусства, философии. Это необходимо для того, чтобы сравнивать культуры – не в их совокупности, а в виде отдельных типологических категорий. Сравнивая китайскую культуру с западной, Фэн Ю-Лань пришел к выводу, что она должна идти по пути модернизации, а не вестернизации [138, с. 394].

Вместе с тем, нельзя говорить об устаревании китайской культуры: базируясь на бинарных оппозициях, она словно исключала логику. Однако логически выверенный анализ разрушал очарование того взгляда на мир, который утвердился еще со времен даосизма. Поэтому Фэн Ю-Лань предпринял попытку интегрировать западную логику и китайскую метафизику, «побуждая их к «взаимоизменению» [138, с. 396].

Подход Фэна Ю-Ланя к рефлексии китайской традиционной культуры постепенно стал приобретать синкретическую природу – еще не синтез, но уже и не сопоставление отдельных элементов культур.

В отличие от Фэна Ю-Ланя Хэ Линь, второй яркий представитель постконфуцианства, рассматривал культуру как «непосредственный продукт деятельности самосознания духа» [214]. Хэ Линь четко различал опыт, полученный в результате действия веры и верований и в результате научного познания. Внося в китайскую традиционную культуру элемент рационального постижения действительности, Хэ Линь не умалял значимости нравственности. Его философию называют *«новым учением о сердце»*: исследователь противопоставил нравственность и мораль как личное ограничение, доступное не всем людям, и социальные нормы поведения, регулирующие, ограничивающие, формирующие стереотипы мышления и т. д. [84]. Классическое конфуцианство представляло нравственность доступной всем людям, в то же время назначая ее путем самосовершенствования. В классификацию Хэ Линя вошли также практическая вера, сферой которой становится решение задач обыденной жизни, в частности принятие решений, не требующих морального выбора, а предполагающих скорее стратегическое мышление.

Хэ Линь указывает на то, как китайская культура может преодолеть кризис, к которому она пришла в результате своей автохтонности: «В случае соединения философии Сократа, Платона, Аристотеля, Канта, Гегеля, с китайской философией в лице Конфуция, Мэн-цзы, братьев Чэн, Чжу Си, Лу и Ван <...> станет возможным создание и развитие новой философии, проникнутой национальным духом, и преодоление нового кризиса отечественной культуры» [127].

Признавая величие традиционной китайской культуры и ее наследия, постконфуцианцы выступали за модернизацию этой культуры посредством обращения к опыту западной цивилизации, развившей методы логико-аналитического познания. Видя в объяснении мира бинарными оппозициями некоторую закоснелость мышления, препятствующего развитию культуры, постконфуцианцы не обесценивали достоинств традиционной конфуцианской нравственности благородного мужа, считая, что этот элемент традиционной культуры необходимо высвечивать, демонстрируя его значимость. Более того, модернизация могла идти и по пути взаимной интеграции культур, когда западной культуре открывались бы достоинства мощной, непрерывной культуры Китая.

Отдельно стоит отметить позиции исследователей, философов-реформаторов этого же периода Ху Ши, Янь Фу, Лян Ци-чао и др. В отличие от постконфуцианцев они выступали за ***вестернизацию китайской культуры и китайского мира***.

Ху Ши, социолог, историограф, оказавший значительное влияние на развитие общественно-политической мысли Китая. Его взгляды носили эволюционистский характер. Ху Ши критиковал конфуцианских ученых за ограниченность, отсутствие какого-либо выбора: вследствие разработки их учений история китайской мысли представляется исключительно как история конфуцианской идеологии [63, с. 177]. Он резко негативно высказывался о желании китайцев «консервировать» собственную культуру, честолобиво указывая Западу на их приверженность к материальному: «Мы не можем, сидя

на деревянном плоту, хвастливо называть себя духовной цивилизацией и насмехаться над пятидесятитонным кораблем как над материальной цивилизацией» [213].

Ху Ши считал западную цивилизацию более гуманной по отношению к человеку, поскольку ее постоянное развитие высвобождало все больше возможностей для реализации его способностей. Противопоставление материального как низкого и духовного как высокого, западной культуры как материальной, а восточной – как духовной, Ху Ши считал пережитком времени, культурным анахронизмом. Материальное всегда сопутствует развитию цивилизации, а следовательно, и культуры.

Популяризатором западной культуры выступил также Янь Фу, обладавший талантом литературного и публицистического переводчика. Он познакомил китайцев с незнакомой им ранее литературой и культурой. Отмечается, что «публицистическая литература реформаторов, написанная языком, близким к разговорному, привлекла к себе многочисленных читателей и сыграла определенную роль в борьбе против старой традиционной культуры» [52, с. 309].

Янь Фу критиковал традиционные этико-философские учения, в русле которых развивались китайская культура и наука. Вместе с тем Янь Фу апеллировал к опыту других стран, надеясь улучшить систему китайского образования, сделав его общедоступным. В сущности, он выступал за массовое просвещение, неудивительно поэтому, что в конце жизни Янь Фу начал возвращаться к идеям конфуцианства, предлагая знакомить учеников школ с основами этого течения [76, с. 13].

Опыт XX в. в осмыслении традиционной китайской культуры этим не ограничивается. Современная китайская культура впитала не только идеи «саньцзяо» (三教): даосизма, буддизма и конфуцианства. Важным этапом в ее развитии стало становление и развитие *марксистской идеологии*. Наиболее ярким его представителем, в идеях которого выкристаллизовались главные характеристики традиционной китайской культуры, является Ли Дачжао.

Ли Дачжао, один из основателей Коммунистической Партии Китая, стал одним из идеологов новой доктрины. Его работы оказали глубокое влияние на развитие китайской культуры и социальных идеологических ценностей.

В своих эссе Ли Дачжао смело выражает надежду на преодоление кризиса и рождение нового Китая. Позволим себе привести поэтически звонкую цитату из одной из его работ: «И вот в этот момент между умиранием и рождением, уничтожением и становлением, разрушением и созиданием, увяданием и расцветом мы бьем в этот «Утренний колокол», надеясь, что наша мужественная, энергичная, жизнерадостная молодежь будет с каждым днем набираться бодрости, которую приносит рассвет <...> удар в колокол вызовет отзвук, а отзвук – мечту, которая до конца пробудит самосознание нашей нации и национальное сознание в каждом из нас» [79, с. 77].

Несмотря на критику в адрес традиционной культуры Китая, Ли Дачжао все же был склонен выступать за взаимный обмен культурным опытом между Западом с его деятельным отношением к миру и Востоком с его созерцательностью. Он верил, что «тихая» цивилизация Востока, охватывающая все реки, может сделать западных людей более глубокими, обнаружить для них проникновенность созерцательного опыта [204, с. 311].

Удивительным образом Ли Дачжао, подобно благородному конфуцианскому мужу, достигает принципа середины, не умаляя достоинств своей культуры и не превознося западной культуры, предлагая опыт интеграции культур. Так, он говорит: «Культура старшего поколения – это культура компромиссов: компромиссов со средой, с эпохой, компромиссов по отношению к опыту. Культура молодежи – это культура борьбы, борьбы со средой, с эпохой, борьбы со старым опытом. <...> Нравственный принцип отношения старшего поколения к молодежи должен заключаться в уважении ее активного духа, новых идей, интуиции, жизни молодежи» [204, с. 78–79]. Нетрудно угадать в этом отрывке аналогию: культура старшего поколения – культура Китая, тогда как культура молодежи – это культура Запада. Ли Дачжао, выступая в качестве

апологета марксистской идеологии, настаивает на том, что культура, в которой молодежь скована рамками традиций, не жизнеспособна.

Анализируя взгляды Ли Дачжао, можно говорить о том, что он становится провозвестником культуры, для которой характерны преемственность, жизнеспособность и изменчивость, детерминированная внешними обстоятельствами. Это становится новым «серединным» взглядом на традиционную культуру в противовес неоконфуцианству, стремящемуся сохранить конфуцианские догмы, постконфуцианству, пересматривающему основы конфуцианства в соответствии с западной мыслью, и вестернизации, в сущности, нивелирующей самобытность китайской традиционной культуры.

Итак, китайская культура, обладая большой жизнеспособностью, приобрела некоторые нерушимые черты, вдохновленные за годы ее становления и развития духовно-ценностными идеологиями, философскими устремлениями китайцев. Китайская философия, будучи синкретичной, поддерживала конфуцианские идеи о нравственности вкупе с даосскими идеями о Небесном Пути человека и буддистскими онтологическими идеями. Сохранив эти черты, китайская культура в XX в. стала системно осмысляться исследователями и философами как традиционная.

Резюмируя, отметим, что осмысление это можно развести по трем различным путям: неоконфуцианскому, постконфуцианскому, марксистскому пути. В качестве четвертого пути предлагалась вестернизация китайской культуры, представители идей которой видели в китайской культуре упадок.

Говоря о том, какой сегодня представляется традиционная китайская культура, нельзя не сказать о мышлении и ценностях китайцев, которые также приобрели традиционный характер.

Традиционное мышление китайцев исторично – в противовес раннему мифологическому мышлению европейской культуры. Традиция следовать писаным канонам, вести записи, а также развитая культура комментирования и интерпретации отражает особенность китайского мышления.

Кроме того, в основе китайского мышления – следование интуиции, обнаружению закономерностей в отношениях между человеком и миром, отсюда «трезвый практицизм китайского традиционного мышления, его конкретность и ассоциативность» [13, с. 18].

В традиционном китайском обществе главными ценностями становятся мир, порядок, гармония, совершенство, иерархия, знания, семья и социальная справедливость [13, с. 21]. Многие из этих ценностей веками сохранялись в китайском обществе и сегодня сохраняют свою актуальность, вопреки различным глобализационным процессам.

Традиционная китайская культура в разрезе китайской научно-философской парадигмы рассматривается как непрерывная, устойчивая, жизнестойкая культура, которая способна ассимилировать лучшие идеи различных духовно-философских учений и ассимилировать культуры окружающих ее этносов, действуя на них «мягкой силой».

Традиционная культура Китая удивительно жизнеспособна, что, вероятно, и определяет ее преемственность и устойчивость. Тем не менее, социокультурный и общественно-политический опыт показывает, что культура Китая способна модернизироваться, вбирая в себя и новые веяния, сохраняя тем не менее ценные идеи даосской, буддистской и главным образом конфуцианской доктрин.

1.2. Российские исследователи о традиционной китайской культуре

Осмысляя особенности рассмотрения традиционной китайской культуры в контексте российской науки, в том числе культурологии и философии культуры, обратимся к дефиниции культурологического терминологического словаря. Традиционная культура определяется как культура, «система ценностей которой ориентирована на традицию», в основе которой лежит «господство коллективного над индивидуальным, прошлого над настоящим, стабильного, повторяющегося над меняющимся» [142, с. 619]. Традиционная культура в таком

рассмотрении противопоставляется нетрадиционной как замкнутая и не открытая к диалогу.

Вместе с тем, традиционную культуру западные и российские исследователи рассматривают с позиции линейной и циклической парадигм, обращая внимание на то, что в контексте линейной парадигмы традиционная культура – это явление родового общества, некий «рудимент», изживший себя в процессе эволюционистского культурного развития. Циклическая парадигма культуры представляет собой «систему теоретических знаний, представлений и верований, связанных с социокультурными динамическими процессами, которые мыслятся как возвращающиеся и повторяющиеся» [98, с. 19].

Цикличность культуры определяет ее обращение к традициям в любой из периодов динамического развития. Этим объясняется, например, обновление картины мира человека Нового времени и человека XX в. через обращение к традиционной культуре. При этом процесс обращения к традиционной культуре сопровождается «активизация творческого потенциала мифологического сознания» [164, с. 304]. Такой интерес к мифу обуславливается, вероятно, потенциалом мифа, который представляет собой «слово о личности, слово, принадлежащее личности, выражающее и выявляющее личность» [85, с. 241].

В контексте цикличности культуры важно говорить о том, что традиционное – то, что повторяется, позволяя закреплять представления, нормы, стереотипы, ценности формировать картину мира. Как отмечает М.С. Каган, культура «опирается на повторяющееся в жизни человечества и проявляется в неповторимом обновлении», но «она требует взаимодействия традиционного с креативным» [55, с. 120]. Для того чтобы культура была традиционной, важно сохранять и передавать ценности, обнаруживая тем самым межпоколенческие связи. Немаловажным становится то, что ценности, перенимаемые у предыдущих поколений, должны быть «пережиты личностью, приняты ею эмоционально, а не поняты рационально» [55, с. 199].

К. В. Чистов считает необходимым повторы, возникающие в культуре, типологизировать не как обращение к традиции, а как «вторичные» формы

культуры, подразумевая, что они, хотя и соотносятся с архаической традицией, не могут рассматриваться как часть ее хронологии и генезиса [179, с. 126–127]. Тем не менее, указывает он, «термин «вторичные формы» не призван обозначать формы второсортные или фальсифицированные», «вторичные формы» естественным образом возникают как отклик на новый социокультурный фон и отражают запрос на традицию [179, с. 133].

Резюмируя точки зрения западных и отечественных ученых, А. С. Тимошук дает следующее определение традиционной культуры: «способ бытия общества, в котором трансляция ценностно-смысловых структур преобладает над передачей культурных технологий», ценностно-смысловые структуры понимаются с позиций целеполагания, а технологии – с позиций «способа действия» [144, с. 7]. Культуры, наследующие те элементы, которые присущи «ядру традиционной культуры», во многом архаичному, но организующему национальную аксиологию, «сохраняют традиционный характер», в то время как нетрадиционные культуры характеризуются «центробежными процессами в периферии» [144, с. 9].

Некоторые национальные культуры в большей степени привержены к «трансляции ценностно-смысловых структур». К таким культурам относят восточные культуры, в частности, китайскую культуру, подчиняющуюся традиционным формам поведения. Для современного Китая традиционные ценности и обычаи – безусловны, а «национальная культура приносит пользу и играет выдающуюся роль», поскольку прошлое всегда становится основой настоящего [150, с. 12]. Принципы традиционной культуры охватывают нравственный, политический, религиозный и эстетический аспекты сознания и поведения [55, с. 212].

Российские исследователи видят в традиционной культуре Китая не только богатый запас различных материальных артефактов и нерушимых духовных ценностей, но и источник вдохновения для современного этапа развития страны. Есть, однако, терминологические разногласия.

Так, например, Б.С. Ерасов, говоря о культуре Востока, отмечает, что в силу семантической перегруженности слова «традиция», которое в процессе употребления уже получило негативную коннотацию, более релевантным для характеристики специфики восточной культуры будет понятие «самобытность», в котором «соединяются объективные и субъективные стороны бытия, внутреннее с внешним, отдельное с общим, действие и сознание, целостность и динамика» [47, с. 47].

Китайская культура, как отмечалось в предыдущем параграфе, будучи автохтонной, сохранила удивительную самобытность. Российские исследователи-синологи нередко фокусируются на китайской космологии и дао, говоря о традиционной китайской культуре. Дао отвечает за оформление космоса из хаоса, будучи «источником феноменального мира», «отвечает за оформление бесформенного», пребывая при этом «на грани воспринимаемого», сохраняя неподвижность [145, с. 32]. Дао выступает как организующая сила китайской культуры.

Культура дао наделяет духовностью человека, китайская духовная культура, таким образом, формулирует свою антропологическую максиму: тождество человека и космоса «развертывается в основную рефлексивную модель мышления, согласно которой живой космос мыслит себя в подобии человеку, а человек мыслит по законодательствующему образцу космоса и достигает искомого интеллектуального единства и просветления» [40, с. 20].

М. Л. Титаренко формулирует идею о «спиральном архетипе дао», подразумевая, что духовная культура Китая, выстраиваясь по циклической парадигме, наслаивается, сохраняет новые надстройки, возникновение которых обуславливается социальными переменами, в которых культура дао продолжает свое функционирование [40, с. 25]. Более того, дао не просто надстраивается, циклически повторяясь, оно подвергается «реставрации»: «реставрация конфуцианством, даосизмом и ицзинистикой гармонии культуры дао <...> стала, по сути своей, основой духовной культуры и цивилизации Китая» [40, с. 22]. Каждое из преломлений китайской идеологии, философии, культурной школы

реставрирует дао, и этот процесс имеет мощный творческий потенциал, превращая космогонический миф в культуру.

Российские синологи, изучавшие китайскую культуру в ее постреволюционный период, отмечали, что китайская революция 1911 г. «взломала все отстоявшиеся тысячелетиями китайские толщи», образовав новый во всех смыслах Китай, тогда как до революции китайскую культуру и быт питали «конфуцианский универсальный комплекс», «буддийский инфильтрат», а также даосская традиция [3, с. 137-138].

Отмечается также, что в период династии Цин, в позднеимператорском Китае, можно выделить три основных типа культуры, которые были источниками мысли и вдохновения для художественных форм воплощения традиционной китайской культуры этого периода. К этим трем типам относят народную культуру позднего периода, которая «была, с одной стороны, пережитком архаической эпохи, а с другой – продуктом популяризации классической традиции»: именно фольклорная традиция стала в дальнейшем фундаментом «для общенациональных форм культуры», сохранив в себе множество материально выраженных артефактов [93].

Также в эту классификацию вошла классическая культура, «отводившая первостепенное значение акту стилизации и типовым формам» культурных практик: благодаря развитию классической культуры сегодня сохраняются представления о сдержанности, саморазвитии, глубине человеческой души, а также «игровое начало в искусстве» [93].

Наконец, третий тип культуры представляет собой «эзотерическую традицию», связанную с китайской космологией и представлением о ритуалах. Благодаря этому типу культуры изобразительное искусство Китая наполнено специфической символикой, характеризуется «одухотворенным» и «свободным» стилем [93].

Несмотря на экспансию западной культуры на восток, вестернизацию Китая, китайской культуре удалось, в конечном счете, сохранить свою уникальность: веками существовавшие традиции, контаминирующие идеи трех

религиозно-философских школ и трех типов культур, сохранились и в дальнейшем способствовали восстановлению традиционной культуры Китая – уже на новой почве.

Таким образом, разрушенная гармония поддерживалась выдвинутыми еще в период расцветшего конфуцианства социальными концепциями 大同 (dàtóng, «великое единение») и 小康 (xiǎokāng, «малое благоденствие», мир). Отмечается, что в современном Китае эти две социальные концепции существуют и действуют в качестве «официально-принятых культурной, политической и экономической программ построения гармоничного и развитого общества» [40 с. 23]. Эти концепции задавали и сегодня задают «традицию тесно переплетенного функционирования институтов и морально-религиозных императивов» [107, с. 12]. Более того, эти идеи во всех областях жизни китайского человека стали философскими прообразами «китайской мечты» – современной концепции развития, провозглашенной избранным Генеральным секретарем ЦК КПК Си Цзиньпином. Эта мечта имеет ренессансный генезис и заключается в том, чтобы возродить китайское благоденствие и единение нации. По замечанию А.Е. Лукьянова, «по переменам в Китае отчетливо видно, что «Китайская мечта» во всех своих модификациях – как картина мироздания, сущность и достоинство человека, перспектива развития страны и смысл истории – глубоко укореняется в сознании масс и претворяется на практике» [89, с. 51].

В российской науке традиционную китайскую культуру, таким образом, рассматривают *через призму трех философских концепций* (религиозно-философских учений), организующих социальную, политическую и культурную жизнь нации (даосизм, китайская версия буддизма, конфуцианство), а также *с точки зрения влияния этих трех концепций на современный вариант бытования традиционной китайской культуры*. То есть традиционная китайская культура в период ее современного развития в качестве архетипического ядра, так или иначе, сохраняет позиции выработанных еще в Древнем Китае постулатов даосизма, буддизма и конфуцианства.

Так, исследователи, отслеживая влияние протофилософской категории 德 (dé, «сила души», «душевная чистота», «нравственность») на развитие современного Китая, отмечают, что эта манифестация культуры дао прошла долгий путь от магической категории к моральному императиву, а в дальнейшем к одной из эстетических максим, определяющих характер художественного творчества китайцев и вектор развития культуры [108].

Каково же место **даосизма** в традиционной культуре Китая, с точки зрения российских исследователей? Согласно истории культуры Китая, представленной М. Е. Кравцовой, «генезис даосизма связан со всей ойкуменой древней китайской культуры и ее ближайшим этнокультурным окружением» [67, с. 228]. Даосизм – традиционное китайское учение о Дао, «пути вещей», представляющее путь становления вечно мира и его бытийственность.

Каноническими произведениями даосской ветви философии и культуры Китая являются «Дао дэ цзин» и «Чжуан-цзы», в них изложены идеи, ставшие фундаментальными для даосско-философского и даосско-религиозного направлений мысли [67, с. 231]. Согласно этим идеям, дао – первоисточник всего вечно и в то же время стержень, основа бытия. Притчевый язык, дающий почву для размышлений и интерпретаций, характерный для этих и других даосских произведений, стал одним из ярких признаков китайской культуры.

Н.М. Галкина, осмысляя роль традиций даосизма в развитии китайской культуре, выделяет два следующих аспекта: популяризация «древних верований и мифологем», закрепляющих за ними универсальный характер; формирование «модели восприятия дикой природы», интегрировавшей даосско-религиозные, даосско-философские, натурфилософские и эстетические представления об окружающей действительности [24, с. 61]. В результате этих процессов сформировались привычная для китайской традиционной культуры система художественных образов, метафор и символов, в том числе для горного и водного ландшафта, для деревьев, колоративной семантики и пр.

Даосизм во многом повлиял на картину мира современного китайца. Отмечается, что даосизм «без преувеличения можно назвать подлинным

фокусом китайской культуры, ведь он обеспечивал преемственность между элитарной мудростью Дао и верованиями простонародья, принципами внутреннего совершенствования и всем жизненным укладом китайцев» [43, с. 196].

Н. С. Лебедев называет Дао «осевой универсалией китайской культуры»: в контексте дао развилась символика Китая, получающая осмысление в культурном пространстве в любой фазе его развития в качестве «социально легитимированных интерпретаций смыслов» [77, с. 164].

Даосизм оказал мощное влияние на развитие мистического мироощущения китайцев, представил «рядовому китайцу возможность для выражения индивидуальных эмоций», воплотившись, в частности, в такой культурной практике символического освоения пространства, как фен-шуй [46, с. 54].

М. С. Филимонова, анализируя влияние традиционной системы ценностей на формирование картины мира современного китайца, высказывает интересную мысль, говоря о том, что даосские принципы сыграли важную роль в представлениях о хронотопе, характерных для традиционной китайской культуры.

Исследователь отмечает, что переживание времени, характерное для даосского мироощущения, «не просто основано на идее цикличности <...> но основано на идее постоянной смены двух первоначал» (инь и ян): эти две идеи повлияли на отношение китайцев к историческому времени, которое представляло собой синусоиду из упадка и расцвета [157, с. 105]. Пространство в этой логике также рассматривается как само развёртывающееся, изменчивое, хотя точкой отсчета остается Китай, как срединное государство.

Более того, в русле даосизма сформировалась и поддерживается традиционной китайской культурой идея о китаецентризме, формулируемая как «восточное учение – основное, западное – прикладное» [112].

Итак, даосизм – базовый концепт китайской культуры, определяющий заветы, по которым должен жить человек, а именно стремление к мудрости, единству неба (мира) и человека (личности).

Таким образом, даосское учение оказало влияние на мировосприятие китайского человека и на традиционную китайскую культуру. Российские исследователи, разнясь во мнениях о том, какие именно элементы даосизма воплотились в этой культуре, сходятся в том, что традиционность китайской культуры во многом поддерживается даосскими принципами, произрастает из них.

Хотя на современном этапе развития Китая, «сосуществуют различные направления и критерии, определяющие развитие и достижения нации», они объединяют «множество вариантов, категорий и оттенков того или иного базового концепта» традиционной китайской культуры, в том числе, дао [100, с. 178].

Дао становится осью традиционной культуры Китая, которая, наслаиваясь в динамике своего развития, даже вопреки процессам социокультурной глобализации, сохраняет основные идеи, повторяет символику, наполняя ее все новыми и новыми смыслами.

Буддийское учение, получившее специфическое китайское воплощение, также оказало влияние на развитие традиционной китайской культуры. В Китае буддизм получил название «чань», его положения, помимо буддийского канона, были вдохновлены идеями «И-Цзин» («Книга перемен»), «Лун-Юй» («Суждения и беседы» Конфуция), «Дао Дэ Цзин» («Книга о Дао и Дэ»). Целью, которую ставила перед собой школа, «было пробуждение в человеке его первоначальной природы. Большое внимание уделялось процессу приобщения к окружающему миру, созерцанию и любованию озером и садом, цветущим растением и тянущимся к солнцу бамбуком, грациозной позой животного, плывущими по небу облаками» [23, с. 25–26].

Знакомство Китая с буддийскими традициями и их распространение во многом было обусловлено расширением Великого Шелкового пути, в ходе которого произошло множество «мировоззренческих диффузий», подразумевающих проникновение новых «смыслов и ценностей, рожденных творческой активностью человека» на территорию Китая [4, с. 89]. «Своим

акцентом на важности самосовершенствования и роста самосознания» принципы буддизма оказали влияние на китайское мировоззрение [4, с. 89].

Принципами китайской версии буддизма стали «идея наделенности каждого существа изначальной просветленной природой Будды, первичность внутренней природы и непоколебимое доверие к ней, ее созерцание и прозрение, позитивное, активно-деятельностное отношение к жизни» [46, с. 55]. Созерцательность, как было отмечено выше, стало одной из аксиом традиционной китайской культуры, то же касается, на наш взгляд, активно-деятельностного отношения к жизни, отличающего даже современного китайца – в его бытовой, социальной и культурной деятельности.

С точки зрения материальной культуры, буддизм оказал мощное влияние на развитие архитектурного ландшафта страны: храмовая архитектура Китая вдохновлена национальными верованиями, культами и художественными традициями. Кроме того, буддийскими идеями вдохновлена живопись, поэзия и каллиграфия. Чань-буддизм, будучи близким китайскому менталитету в отношении сочетания рациональности и мистицизма, привил китайцам «эстетичный стиль жизни, принятие мира таким, каков он есть» [95, с. 117]. Надо сказать, что сегодняшняя культура Китая своими неизменными элементами мыслит традиционную живопись тушью, каллиграфию, как способ личностной гармонизации, успокоения духа и концентрации, а также классическую поэзию, открывающую широчайшее пространство для интерпретации, благодаря своим символически наполненным образам.

Буддистам было свойственно считать земное воплощение человека химеричным, а телесные устремления и чувства, направленные на удовлетворение потребностей во власти и богатстве, временными, призрачными удовольствиями: важность сохраняло созерцание [45, с. 62]. Чань-буддизм без труда вписался в созерцательную китайскую традицию, развив и сохранив эту особенность китайского мироощущения. Во многом чань-буддизм сказался и на «ритуалистичности мировосприятия» китайца Древнего Китая, которая, спустя много веков, воплощается в традициях поведения, незыблемых представлениях

о норме и этикете. Чань-буддизм (наряду с даосскими принципами и развитым конфуцианством) повлиял на ритмичность жизни, которая свойственна традиционной культуре Китая [30, с. 30].

Буддийская философия оказала влияние на такой аспект мировоззрения китайца, как холистическое отношение к судьбе в аспекте ее фатальности и возможности влияния на нее. Как отмечает Л. Ю. Спиридонова, западная культура предопределенность и непредопределенность судьбы расценивает как дихотомию, не подразумевающую возможности соединять оба исхода в развитии событий, в то время как в культурах Востока, в том числе в Китае, «признается наличие предопределенности будущего, но при этом человек может повлиять на свою судьбу и изменить ее» [133, с. 108].

Китайской культуре свойственна интегративность, она вмещает в себя и традиции религиозно-философских школ, и традиции фольклора и народного мистицизма Древнего Китая, и традиции развитых сфер искусства и пр. Буддийское учение стало мощным фактором влияния в формировании той картины мира китайского человека, которая до сих пор существует. Особенно, на наш взгляд, это воплощается в двух, казалось бы, противоположных началах – созерцательности и активно-деятельностном отношении к жизни. Эти мировоззренческие установки влияли на развитие традиционной культуры Китая и продолжают питать ее.

Современный Китай, по замечанию А. И. Кармашовой, видит в буддизме прекрасный инструмент для воплощения идеи о реализации «мягкой силы» в отношениях Китая со странами, сохраняющими идеи буддийского мировоззрения. Также это позволяет поддерживать внутреннюю гармонию страны, используя «уникальные преимущества и активную роль буддийских культурных связей», укрепляя сотрудничество «с буддийской общиной в Гонконге и Макао» [58, с. 1136].

Более того, буддийские принципы, укоренившиеся в Китае, повлияли на формирование корпоративной китайской культуры и этики. Так, был адаптирован для деловой культуры принцип равноправия: «в системе обучения

учитель и ученик равны, просто учитель – это человек, который знает сначала, а ученик – который знает позже», деловые отношения также должны выстраиваться как равноправные. Также был реализован принцип изначального равенства людей, в которых нет ни хорошего, ни плохого, поэтому в деловом общении китайцев не принято ориентироваться на личные предпочтения, качества характера и пр. [26, с. 117].

Наконец, конфуцианская идеология оказала, пожалуй, самое сильное влияние на развитие традиционной культуры Китая. Об этом подробнее говорилось в предыдущем параграфе. Вместе с тем, как показывает научное поле исследований, российские философы, культурологи и синологи не фокусируются исключительно на конфуцианской природе традиционной китайской культуры.

Конфуцианство представляет собой традиционное философское учение, получившее свое название по имени своего идейного вдохновителя Конфуция, но указывающее не только на него как на основного мыслителя, а на «социальный слой ученых, хранителей традиционного знания, ритуалов и обычаев в начале 1-го тысячелетия до н. э.» [128, с. 263]. Главной категорией конфуцианства оказывается жэнь (гуманность), «она интегрирует все остальные нравственные принципы и нормы, включая «золотое правило» морали» [128, с. 263].

Немаловажной категорией конфуцианства также были долг, «моральное обязательство, которое человек в силу своих добродетелей и совершенств сам накладывает на себя», и ритуал, определяющий следование правилам и послушание. Долг определяет отношения в иерархии [53, с. 28]. Иерархический характер общения и принцип «сыновней почтительности» являются одними из незыблемых качеств традиционной картины мира китайца, в том числе в современном Китае.

Конфуцианская идеология наиболее полно описывает культуру Китая, как культуру гармонии, согласия и единения, поэтому оно «становится одним из

важных символов культуры Востока в глобальном пространстве мировой истории и культуры» [182].

Конфуцианство, в отличие от даосизма и буддизма, провозглашало «принцип значимости человеческого бытия, радости от жизни», оно выдвигало в качестве постулата «ценность человека и человеческой жизни, важную часть которой занимал социальный элемент» [159, с. 143]. Конфуцианство определяло человека в отношении к его социальной позиции, то есть человека как часть общества, тем самым направляя коллективный характер мышления китайца. Это отразилось на традиционной духовной культуре Китая.

В традициях даосизма, но с акцентом на постоянном постижении новых знаний в конфуцианстве был провозглашен «культ образованности и мудрости». Российские исследователи, анализируя влияние этой идеи на современные представления об образовании в Китае, отмечают, что идея об одинаковых способностях всех людей к овладению знаниями и их личной ответственности за собственное развитие, актуальна по сей день [22, с. 124]. Китайцы стремятся повышать уровень образования, стремясь к той самой мудрости, завещанной Конфуцием, это отражается на всех образовательных уровнях, задает определенный ритм жизни, обуславливает внешкольную систему дополнительного художественного образования в Китае и пр. Хотя в современном Китае этот ритм в большей степени обретает соревновательный характер, будучи обусловленным высоким уровнем конкуренции.

Идеи и принципы конфуцианства оказали влияние на культуру и искусство Китая. Сохранение китайского искусства во многом было реализовано благодаря концепции благородного мужа, закреплённой в конфуцианстве: «на протяжении многих столетий цзюнь-цзы [благородный муж] был критерием высших морально-этических ценностей, олицетворявших традицию понимания человека в китайской культуре» [95, с. 117]. Отмечается, что благодаря этим прочным конфуцианским идеям, Китай по сей день имеет возможность противостоять веяниям социокультурной глобализации, сохраняя свою собственную творческую самобытность [95, с. 117]. Проявляется это, в частности, в сюжетах

Пекинской оперы через символически наполненные образы, транслирующие общегуманистические ценности, сформированные в русле этого философского учения [186].

Конфуцианство, подпитываемое традицией интерпретации и комментирования идей Конфуция в трудах его учеников, смогло стать прочной базой не только для социокультурной жизни, но и для новой политической и идеологической парадигмы: «адаптация «капиталистических» или «социалистических» ценностей уже в новейшей истории Китая происходит на основе традиций конфуцианства» [156, с. 213]. Это во многом сказывается и на общественной, и на семейной жизни современного китайца: хотя время, безусловно, вносит свои коррективы, семья все-таки продолжает иметь колоссальное значение для классически воспитанного китайца, воспринимающего себя в качестве единицы большого коллектива.

«Сыновняя почтительность» оказывает влияние на почтенное отношение к старшим в современном Китае на бытовом уровне: это проявляется в очередности действий. «Положительные аспекты семейной этики в конфуцианстве показывают благородные чувства и сильную человеческую красоты», они широко распространены в современном Китае на всех уровнях семейных взаимоотношений [33, с. 615].

Конфуцианские принципы и представления оказали влияние на быт китайца, что, например, отражается в китайской пищевой культуре, где большое значение уделяется сочетанию пяти вкусов (сладкий, кислый, острый, горький, соленый) и ритуалам готовки и принятия пищи. Интересна в этом отношении мысль о том, что китайские повара нередко используют в качестве ингредиента тофу, поскольку «он невероятно инклюзивен, способен впитывать в себя оригинальную сущность различных продуктов, а затем сходится в собственной уникальности» [33, с. 612]. Китайская культура на протяжении всего своего динамического развития тоже проявляла такую инклюзивность, вбирая в себя идеи даосизма, представляя собственную версию чань-буддизма, закрепляя конфуцианскую этику в жизни китайской нации.

Несмотря на то, что современный Китай исходит из необходимости сочетать традиции и новации, обращаясь к культурному опыту Запада, китайская традиционная культура, проявляет удивительную адаптивность: с одной стороны, она следует новым идеям, обогащается культурными практиками, развитыми в других странах, но с другой стороны, китайская культура сохраняет собственные принципы, действует согласно своим мировоззренческим позициям, что делает ее более жизнеспособной, сохраняя картину мира китайца более или менее нерушимой.

Итак, российские исследователи, в отличие от китайских ученых, в качестве архетипического ядра китайской традиционной культуры видящих в основном конфуцианство и его неоконфуцианское воплощение, фокусирующихся именно на этом учении, неизменно представляют традиционную китайскую культуру в ее трех ликах: даосизме, буддизме и конфуцианстве. Поэтому, как отмечалось ранее, в российской науке традиционная китайская культура осмысливается именно через призму трех философских концепций, которые, в свою очередь, выступают организующей силой для социокультурной и политической жизни Китая.

Даосизм и дао определяются российскими исследователями как ось китайской культуры, на которую наслаиваются остальные ее элементы. Именно даосские принципы задают циклическое (или спиралевидное) восприятие истории и культуры в Китае.

Буддийские идеи определяют созерцательность и активно-деятельностное начало в китайском обществе, во многом влияя на развитие искусства. Кроме того, буддийские принципы равенства наряду с конфуцианской идеей о сыновней почтительности задают нормы делового общения, в том числе в современном Китае.

Конфуцианство лежит в основе современной «китайской мечты» о единстве и благоденствии Китая, она задает морально-этический комплекс, становясь императивом поведения китайца – в обществе и в семье, а также определяет его ценности и цели.

1.3. Формирование структуры традиционной культуры в процессе социальной стратификации в истории культуры Китая

Традиционная китайская культура – сложная многоуровневая система, сформированная в результате влияния процессов социальной стратификации, воздействия упрочившихся религиозно-философских учений и исторического развития страны.

В то же время традиционная китайская культура может быть рассмотрена *с позиций социальной стратификации и аспектов, охватывающих жизнь носителя культуры*. И хотя динамизм элементов традиционной китайской культуры не позволяет изолировать их, можно выделить три ключевых элемента: народную, монастырскую и дворцовую культуру.

Народная культура Китая характеризуется синкретизмом верований и ведущей ролью аграрных традиций в организации жизни. В основе этого элемента традиционной китайской культуры – фольклорно-мифологические представления и календарно-обрядовые практики китайских крестьян.

К и т а й с к и й исследователь Цзя Хуэйминь отмечает, что в русском языке понятия «нация», «народ», «этнос» не являются тождественными, они не взаимозаменяемы. Однако в китайской литературе и в толковых словарях китайского языка указанные понятия используются как тождественные [170]. Поэтому в нашей работе мы не проводим различия между понятиями «национальная культура», «народная культура» или «этническая культура», под «китайской культурой» мы понимаем культуру страны.

П о м и м о указанных различий между понятиями «нация», «народ» и «этнос», следует обратить внимание на концепции народной культуры и фольклорной культуры в китайском языке. В русском языке между ними существует значительная разница, однако в китайской терминологической системе эти понятия практически идентичны. Как отмечает российская исследовательница Н.И. Сосновская в своей научной статье «Современная этнопедагогическая теория в КНР: к определению ключевого понятия», она

провела поиск, по ключевым словам, и ф р а з а м , таким как «этнопедагогика», «народная педагогика», «национальная педагогика», «этническая педагогика», «народ», «педагогика», «образование», выделив релевантное ядро авторитетных научных публикаций и монографий. В результате был сделан вывод, что в к и т а й с к о м педагогическом тезаурусе встречаются три термина, которые можно идентифицировать как: «народная педагогика (образование)» или «этнопедагогика» — 民间教育学 (min jian jiao yu xue), 民族教育学 (min zu jiao yu xue) и 民俗教育 (min su jiao yu). Следует отметить, ч т о сам термин «педагогика» не вызывает споров и не имеет принципиального значения для нашего исследования. Однако, согласно исследованию автора, определение «народная» в китайском языке может выражаться словами «民间» (min jian), «民族» (min zu) или «民俗» (min su) [132, с. 129]. При этом понятия 民间 (min jian) и 民俗 (min su) представляют собой семантические кальки с английского термина folk pedagogy которые на русский язык можно перевести как «народ» (min jian) и «фольклор» (min su) [194]. Т а к и м образом, в данной статье понятия «народная культура» и «фольклорная культура» рассматриваются как семантически эквивалентные без существенного разграничения.

С момента зарождения человечества народная культура стала неотъемлемой частью жизни, сопровождая людей в производственной деятельности и повседневности. В широком смысле народная культура — это совокупность культурных традиций и обычаев, сформировавшихся в ходе длительного развития определённого народа или региона, а также в рамках определённого исторического периода. Эти обычаи являются уникальными для отдельной этнической группы или сообщества. В узком смысле народная культура – это «народные традиции и о б ы ч а и », отражающие повседневную жизнь и творчество китайских крестьян. Как отмечает профессор Чжун Цзинвэнь: «Народная культура – это обычаи, созданные, поддерживаемые и

передаваемые широкими массами народа, воплощающие их жизненный уклад» [218]. Народная к у л ь т у р а , как культурное явление, отражает уникальные черты и систему верований этноса, населяющего определенную провинцию, проявляясь в народном творчестве, искусстве, образе жизни и традиционных обычаях.

В Китае народная культура является важнейшим элементом традиционного культурного наследия, сохраняемого более пяти тысяч лет. Народная культура на китайском языке обозначается: 民俗文化 [Минь Су Вэнь Хуа], где Вэнь Хуа – культура, а Минь обозначает народ. Замети м , что иероглиф «Су» (俗) в словаре «Синьхуа» интерпретируется «社会上长期形成的风尚, 礼节, 习惯等: ~ 尚. 风 ~ . 习 ~ », что означает «долгосрочное формирование в обществе нравов и обычаев, этикета, привычек и т. д.», или «обычаи и нравы, обычаи и привычки». Из этого следует, что смысл иероглифа «Су» (俗) совпадает со словами «обычай и нравы» в русском языке. Или «габитус и привычки» в методологии П. Бурдьё [10].

К и т а й с к а я народная культура служит ключевым маркером идентичности китайской нации. В своей работе «Введение в фольклористику» Чжун Цзинвэнь подчёркивает: «Обширная территория Китая и многообразие его народов породили богатейшие традиции, формируя “фольклор и с т и к у многонационального государства». Эти традиции живут в устных преданиях старейшин, детских играх и повседневных практиках» [218, с. 2]. Исследователь делает акцент на то, что народная культура — не статичное наследие, а динамичный процесс, отличающийся с я существенным разнообразием в различных провинциях Китая, существующий в повседневной жизни через устную передачу, народные игры, национальные праздники и другие формы живого взаимодействия. Динамичность народной культуры проявляется в её способности а д а п т и р о в а т ь с я к изменениям, сохраняя при этом ядро традиции.

Русский ученый В. С. Цукерман выделяет в народной культуре три составные части: материальную культуру, культуру социального управления и духовную культуру [172, с. 15]. Как пишет Чжун Цзинвэнь, народная культура, являясь важнейшей составляющей китайской традиционной культуры, охватывает обширный спектр элементов: пищевые традиции, ритуальные практики, и народное искусство (танцы, музыка, театральные жанры, живопись тушью и др.), праздничные церемонии (праздник драконьих лодок или фестиваль фонарей), обряды (связанные с рождением, свадьбой, погребением), архитектурные особенности ярких региональных стилей как Тулоу и Сыхэюань, стили одежды (с характерными цветами, вышивками и орнаментами в разных провинциях Китая), все это имеет глубокие исторические корни, отличается яркой национальной уникальностью и со временем обрело символический характер.

Противопоставляя народную культуру монастырской и дворцовой, мы подразумеваем, что формировали и распространяли ее в основном земледельцы и ремесленники.

Центральную роль в календарно-обрядовых практиках народной китайской культуры играет *календарь Шэнсяо* [130]. Он соответствует лунным циклам и включает двенадцать зодиакальных знаков-животных, имеющих тотемистическое происхождение и свидетельствующих «о неразделимости человека и природы в представлениях человека» [217, с. 4]. С течением времени этих животных стали связывать с производственно-бытовой деятельностью человека и воспринимать не только через призму стереотипных коннотаций в значении зоонима, но и в соответствии с системой пяти элементов (у-син) и китайской дихотомией Инь и Ян.

Отмечается, что «критерием разделения [животных двенадцатеричного цикла] было количество пальцев, конечностей или оконечностей тела животного», поэтому бык, коза, свинья, петух, кролик и змея были отнесены к иньским животным (Инь соответствует четному количеству), а тигр, дракон,

собака, обезьяна, лошадь – к янским (Ян соответствует нечетному количеству) [131]. Крыса, имеющая разное количество пальцев на передних и задних лапах, символизировала собой переходный этап между Инь и Ян.

Примечательно, что календарь Шэнсяо, построенный на представлении о двенадцати земных ветвях (地支), то есть двенадцати циклических знаках, применялся не только для обозначения года, но и для обозначения, месяцев, дней и часов, фундируя сложный конгломерат календарной, астрологической и философской традиций, отражающих цикличность времени и неразрывную связь человека с природой. Двенадцатеричным является традиционный суточный цикл в Китае, где каждые два часа соответствуют животному из цикла и стихии пяти элементов (у-син). В соответствии с этим суточным циклом успех тех или иных действий и решений определяется их своевременностью.

Календарь Шэнсяо, являющийся своего рода зеркалом крестьянских сельскохозяйственных нужд, определял также динамику аграрной деятельности, поскольку зодиакальные знаки-животные соотносились с определенным периодом земледельческих работ и сезоном (например, бык, ассоциировался с тягловой силой, петух – с началом работ).

Помимо этого, календарь Шэнсяо стал для народной китайской культуры источником мудрости, определяющим значимые события в жизни человека. Это, прежде всего, касается традиций имянаречения, поскольку, согласно сформировавшейся в русле народной культуры картине мира, «год рождения (принадлежность к одному из знаков восточного гороскопа) способен определить судьбу человека и, соответственно, должен учитываться в выборе его имени» [161, с. 129]. Антропонимическая система традиционной китайской культуры, обусловленная связью с природой, историческими событиями, духовно-мировоззренческими установками, таким образом, отражает «не только семейные ожидания, но и более широкие культурные нормы» [134, с. 68].

Также календарь Шэнсяо можно считать руководством, оракулом в определении совместимости будущего семейного союза. К нему люди обращались перед вступлением в брак: зодиакальные знаки потенциальных

супругов должны были дополнять друг друга, способствовать крепким отношениям и благоприятной семейной атмосфере. Календарь Шэнсяо применялся и для некоторых других семейных событий (например, похороны).

Животные двенадцатеричного календарного цикла из тотемов, первоначально связанных с апотропейными представлениями, а затем задающих особенности агрокультурных традиций китайской нации, трансформировались в народные культурные символы, широко распространившиеся не только в Китае, но и за его пределами. Система календаря Шэнсяо стала «своеобразным средством пропаганды национальной культуры за рубежом» [54, с. 8].

Сегодня календарь Шэнсяо, как один из столпов народной китайской культуры, является инструментом «мягкой силы» – современной политики китайской культуры, направленной на становление и развитие китайского бренда в международном сообществе. Однако традиционно он задавал правильный, с точки зрения гармонического взаимодействия человека и природы, ход событий в повседневной-бытовой, земледельческой, социальной жизни человека.

Помимо этого, календарной логике следуют и некоторые традиционные праздники Китая. В частности, китайский Новый год (春节) и Праздник середины осени (中秋) ежегодно отмечаются в соответствии с датой лунного календаря и отражают архаические представления об аграрном цикле в народной китайской культуре.

Календарно-обрядовые практики сочетаются в народной культуре с фольклорно-мифологическими представлениями, формирующими национальную картину мира. В их основе лежат упомянутые нами в параграфе 2.1. космогонические и антропогонические мифы о Пань-Гу, Нюйве и Хуан-ди, а также фольклорные сказки, легенды, паремические структуры (пословицы, поговорки, фразеология и пр.) и пр.

Вместе с тем народная культура характеризовалась также стремлением расширить рамки утилитарного восприятия окружающего мира, художественно,

эстетически осмысляя его. Особой известностью пользуются такие народные искусства, как вырезание из бумаги (剪纸) и театр теней (纸影戏).

Вырезание из бумаги декоративных узоров, считаясь «женским мастерством» лежит на границе изобразительного и декоративно-прикладного искусств [42, с. 115]. Это искусство предлагает «образы и символы с красивыми значениями, воплощая в простых картинках видение лучшей жизни в глазах обычных людей» [14, с. 48]. Сегодня вырезки также популярны, выполняются в различных цветах и формах, изображают мифологических существ, благопожелания, сцены из китайской жизни (свадьба и пр.).

Театр теней – представление, сопровождаемое пением и музыкой, в котором действие разворачивалось на белом экране с тенями от плоских марионеток. Такие марионетки символизировали обращение к миру мертвых, отражая связь с традиций похоронного ритуала класть умершему бумажную куклу. Синтез представлений делает театр теней «сложным явлением китайской народной культуры» [106, с. 138]. Интересно, что по сей день исполнение представлений театра теней имеет ритуальный характер и связано с исполнением обетов и церемоний: «по каждому прошению и исполнению надежд заказываются представления театра теней» [106, с. 140].

Таким образом, культ предков и аграрный культ вкупе с синкретическими верованиями, сочетающими даосизм, будизм и местные жреческие культы, а также народными искусствами стали фундаментом для народной китайской культуры, сформировавшей богатую ритуально-обрядовую и праздничную традицию.

Устная традиция передачи, сохранения и приумножения мудрости в дальнейшем укрепилась благодаря проникновению народной культуры в монастырскую и дворцовую культуры. Так, например, ритуалы и праздники и связанные с ними обряды постепенно интегрировались в систему монастырской культуры. Иллюстрацией может служить то, что гадательные практики, распространенные в народной культуре и основанные, в том числе, на календаре Шэнсяо, стали предтечей «Книги перемен». Ее философию «безоговорочно

принимают» даосские мудрецы, «в качестве пропедевтики к своей философии» ее рассматривают чань-буддисты, как художественной ценный источник ее оценивают конфуцианцы [96, с. 35].

Фольклорно-мифологические представления также закрепились в духовно-мировоззренческих учениях, образовавших сложный конгломерат в Китае. Более того, эти представления стали плодотворным материалом для литературного творчества, поэтому некоторые народные герои стали почитаться не только как божества, но и как покорители вдохновленных фантазией литераторов вершин.

В дворцовую культуру, в частности, проникли музыкально-театральные народные традиции. Так, например, национальный китайский инструмент гучжэн из народного постепенно превратился в инструмент, сопровождающий церемониал китайской знати.

В то же время наблюдалось и обратное влияние: вдохновляясь архитектурой дворцового и храмового зодчества, некоторые крестьяне стремились воспроизвести этот архитектурный стиль в своих домах.

Примеров такого культурного синтеза бесконечно много, однако важно подчеркнуть следующую мысль: традиции народной культуры, не будучи непроницаемыми, постепенно интегрировались в более развитую монастырскую и элитарную дворцовую культуру, и этот культурный синтез позволил сформировать и обогатить традиционную китайскую культуру, известную нам сегодня.

Монастырская культура Китая в качестве фундамента избрала философские и религиозные парадигмы. Ее формирование стало важной вехой в развитии *китайского буддизма* и буддийской общины в Китае [135, с. 245]. Отмечается, что феномен ухода в монашество стал распространяться в период с IV по X вв. н. э. [219, 223]. Более того, в это время китайский буддизм, в русле которого осуществлялись переводы буддийских сутр, получил поддержку от официальных властей и сформировал первый монашеский устав [195].

Примечательно, что уже в период правления династии Восточная Цзинь появлялись безусловные лидеры буддийского движения, выступающие просветителями и разъясняющие буддийскую теорию. Такими лидерами, в частности, были Дао Ань, Хуайхай, Цзунцзе. Они создавали собственные монастырские уставы, в которых, согласно исследованиям, включались не только заповеди переводного толка, но и «какие-то элементы из конфуцианства», что стало первыми признаками китаизации буддизма [135, с. 248].

Буддизм китайского типа подобрал в себя не только некоторые концепты конфуцианской этики, но и общие представления о миропорядке, присущие даосской картине мира. Кроме того, китайский буддизм «отличается высокой степенью интегрированности в общество и культуру», что объясняется взаимодействием с народными аграрными традициями, социокультурными реалиями, стремлениями адаптироваться в социальном пространстве [160, с. 72]. Монастырская культура Китая оказывала глубокое влияние на духовную, социальную и политическую жизнь страны.

В период правления династии Тан с присущим ей культурно-религиозным подъемом буддийские монастыри приобрели экономическое и культурное влияние, став полноценными землевладельцами и получив право участвовать в экономических процессах. Монахи буддийских храмов выполняли дипломатическую миссию в отношениях с соседними странами, где распространялись канонические книги [192, с.120].

Характерно, что позднее буддийские воззрения применялись в качестве инструмента для выстраивания внутренних дипломатических связей, а в эпоху Мин (1368–1644 гг.) было присоединено тибетское государство, это стало прецедентом в деле расширения государственных границ путем воздействия через буддийские доктрины. В дальнейшем «китайские монахи зачастую являлись проводниками китайской политики, эмиссарами буддийской дипломатии» [101, с. 166].

Сегодня буддизм, несмотря на смену политического вектора и укрепление иной идеологии Нового Китая, вновь обретает статус ресурса «мягкой силы»

страны. Отмечается, что «буддизм в арсенале китайских дипломатов служит в качестве платформы, в рамках которой политические отношения устанавливаются и скрепляются через отношения общественно-культурные» [118, с. 297].

Более того, китайский буддизм в массовой мировой культуре, благодаря литературе, театру и кинематографу, на наш взгляд, приобрел собственную притягательность. Окутанный дымкой загадочности, буддийский Китай прочно вошел в качестве образного ряда, например, в русскую литературу, воплотившись в «китайском тексте», определяемом как «художественное пространство, собирательный образ, связанный с целостным комплексом идей, выраженных через судьбы персонажей и обуславливающий развитие сюжета» [69, с. 15].

Существенный вклад в распространение представлений об уникальном влиянии буддизма – внутри страны и за ее пределами – внес, на наш взгляд, китайский писатель У Чэньэнь, известный своим романом «Путешествие на Запад», который стал одной из ярких кристаллизаций китайской культуры минского периода. Протагонистом был избран монах Сюаньцзан, имеющий реальный прототип: Сюаньцзан был буддийским монахом, ученым мужем и путешественником. Несмотря на сатирическое настроение романа, монах был изображен достаточно влиятельным человеком с характерной китайской мудростью.

В качестве помощника-спутника в его путешествии по Шёлковому пути (на Запад) был, в частности назначен царь обезьян Сунь Укун, герой, наделенный не только способностью к трансформациям, но и трикстерскими чертами. Сунь Укун был существом с зооморфными и антропоморфными чертами, что сближало его с фольклорно-мифологической традицией и представлениями о животных-тотемах, составляющих зодиакальный цикл.

Другой помощник – Чжу Бацзе, также представлял собой антропоморфное и зооморфное существо (получеловек-полусвинья), обладающее магическими

способностями, но характеризующееся дурными пристрастиями, свойственными простому человеку.

В романе сплелись литературные, религиозно-философские, фольклорно-мифологические традиции, он стал воплощением интеграции народной и монастырской культуры, позже превратившись в предмет нематериального культурного наследия Китая.

Стоит добавить, что монастырская культура Китая в период своего расцвета стала средоточием учености. И речь идет не только о буддийских, но и о даосских храмах и монастырях: не умаляя значимости друг друга, даосские монахи обращались к буддийским медитациям, а буддийские монахи вдохновлялись даосскими медицинскими практиками, которую, в свою очередь, имели народный генезис.

Итак, в монастырской культуре как средоточии мудрости и учености не только велась практика комментирования канонических книг, но и развивалась медицина. Буддизм послужил «главной детерминантой формирования тибетской медицины в ее классическом виде как одной из традиционных наук Тибета» [102, с. 13].

Буддисты, основываясь на положениях своего учения, исходили из созерцательных позиций, в которых тело человека рассматривалось как микрокосм, а взгляд врачевателя обращался внутрь, поскольку тело – «физическое воплощение сознания» [104, с. 98]. Это созвучно не только даосским представлениям о единстве человека и Неба, но и народным идеям о неразрывной связи человека и природы.

Для монастырской культуры, как уже отмечалось, была характерна интеграция с народной культурой, что воплощалось в усвоении некоторых практик и традиций. В частности, традиционный китайский праздник поминовения усопших Цинмин (清明节), фундаментом которого является культ предков, стал частью монастырской культуры. Этот праздник прошел трансформацию «от сельскохозяйственного сезона до Дня поминовения усопших, вплоть до фестиваля первой весенней зелени» и продолжает воплощать

«духовные ценности и цивилизационные перемены китайской нации: от натурализма до языческого культа предкам, показывая стремление к единению человека и природы и гармонии между людьми» [177, с. 104].

Вместе с тем, монастырская культура, с раннего своего периода ставшая инструментом дипломатического влияния, взаимодействовала с дворцовой культурой, становясь своего рода послом доброй воли императора.

Обеспеченное покровительством императоров, китайское монашество, однако, нередко подвергалось критике тех, кто был привержен конфуцианству: монастырская культура казалась представителям светского государства статичной формой осуществляемой исподволь власти, не подчиняющейся социальным обязанностям, диктуемым конфуцианской этикой.

Таким образом, вбирая в себя значимые идеи и концепты народной культуры, выражая идеи трех учений (сань цзяо), которые сплелись в сложном, не поддающемся декомпозиции единстве, монастырская культура в Китае оказывалась центром духовной жизни, благодаря которому развились религиозные представления, трансформировались некоторые мифологемы и культурологемы. В частности, военачальник периода Троецарствия Гуань Юй из литературного персонажа с мифологическими чертами превратился в божество, почитаемое в храмах.

Кроме того, монастырская культура становилась средоточием народной мудрости, приобретающей черты учености, благодаря чему, в частности, развивалась традиционная китайская медицина.

Наконец, монастырская культура, получающая поддержку официальной власти, была и остается ресурсом «мягкой силы» Китая, выразителем национальных идей с человеческим лицом. Здесь осуществлялась и продолжает осуществляться дипломатическая деятельность – внутри Китая и за рубежом, выражающаяся, в том числе, в экономической, информационной и образовательной поддержке буддийских сообществ.

Дворцовая культура Китая – культура императорского дворца, чиновников и образованной элиты, становящаяся третьим ключевым элементом традиционной китайской культуры.

Она фокусировалась на конфуцианской идеологии, исходила из ее положений, что выражалось в культе учености, следовании принципу сыновней почтительности и иерархии «пяти отношений» – взаимных социальных обязательств (между правителем и поданными, родителями и детьми, мужем и женой, старшими и младшими братьями, друзьями).

Отмечается, что еще в Древнем Китае «процветал культ учености, поэтому любой человек, обладавший знаниями, пускай и не входившими в сферу официальной учености, вызывал уважение», что давало ему привилегии и право быть частью государственной управленческой системы [20, с. 42]. Знания подвергались сакрализации.

Культ учености, таким образом, сформировался в результате синтеза конфуцианских идеалов, приоритетов государственной политики и народных верований. Это воплощалось в почитании такого божества, как Вэньчан – покровитель просвещения и образования, выполнявший апотропейную функцию для тех, кто сдавал экзамены. Отмечается, что в конфуцианском Китае «к Вэньчану обращались не только с просьбами о помощи на экзаменах <...> молящимся он жаловал карьеру, богатство, удачу и ниспосылал сыновей» [78, с. 752].

Стремление представителей дворцовой культуры к учености объясняется акцентом конфуцианского учения на необходимости постоянного совершенствования личности, идеал которой – служение государству. Культ учености в этих условиях поддерживался введенной в период эпохи Хань системой экзаменов для представителей феодального общества кэцзюй. Она стала «важным средством отбора способных, в меру эрудированных и, главное, лояльных по отношению к власти людей» [162, с. 74].

Система кэцзюй, институционализируя культ знаний, одновременно выступала и фактором формирования национального характера и менталитета, и

средством проверки соответствия претендента [167]. Кроме того, успешное прохождение экзаменов становилось для многих людей социальным лифтом, лишь утверждая их в мысли о сакральности, магической силе знания.

Изучение канонических книг, признанных сакральными, стало не только необходимым условием достижения учености, но и необходимым ритуалом, постигаемым будущим совершенномудрым мужем.

Почитание Конфуция в наибольшей степени было присуще дворцовой культуре Китая: личность Конфуция приобрела характер государственного культа. «Императоры начали приносить жертву Конфуцию, начиная с основателя династии Хань, Лю Бана», что впоследствии привело к искоренению всех иных учений, кроме конфуцианства, и строительству храмов в честь Конфуция [60, с. 188]. Роль императора в этой системе характеризовалась авторитарностью: «император, будучи наместником Неба, выступал в роли Отца своих поданных» [11, с. 9]. Поэтому он должен был лично участвовать в церемониях поклонения Конфуцию, подавая пример «детям», а также иллюстрируя неразрывную связь между собственной легитимностью и ученостью: только в высшей степени мудрый, ученый человек может быть избран правителем.

Примечательно, что современные отечественные и зарубежные синологи, анализируя путь развития современного Китая, отмечают тенденцию к восстановлению конфуцианского культа и возвращению к принципам конфуцианской этики. Сторонниками этой тенденции отмечается, что конфуцианство представляет собой «квинтэссенцию традиционной китайской культуры», поэтому оно «способно сыграть роль движущей силы модернизации Китая, стать духовным стимулом обновления китайского общества» [11, с. 11].

Помимо культивирования конфуцианских постулатов и принципов управления, дворцовая культура Китая отличалась интересом к искусствам, ремеслам, интеллектуальным традициям. Ее заслуженно можно считать колыбелью китайских искусств, многие из которых стали традиционными.

Немаловажно, что в искусствах выражался синтез всех элементов в структуре традиционной культуры Китая: народные и религиозные представления о миропорядке, идеи о канонах и новаторстве, необходимости соблюдения ритуала и развития искусств в эстетических и развлекательных целях.

В архитектуре Китая воплотились представления о китайской космологии. Так, например, Запретный город, впечатляющий архитектурный ансамбль Пекина, возведенный еще в 1420 г., отражал системность устройства мира, идею о единстве Неба и Земли, поэтому для него были характерны симметрия, иерархичность, колоративная, а также геометрическая символика, отражающая даосские и конфуцианские идеи. Сегодня дворцовая архитектура Китая входит в нематериальное культурное наследие страны.

Именно в дворцовой культуре выжили идеи китайской живописи тушью, отражающей хрупкость и неуловимую красоту мира, и каллиграфии, ставшей сакральной, ритуальной практикой.

Народной культуре в силу экономических обстоятельств не были доступны все материалы, которые могли бы использоваться в декоративно-прикладных искусствах, в то время как дворцовая культура открыла красоту нефрита, бронзы и золота, подарила миру роскошное искусство и технологию создания фарфора, а также использования лака и эмали для покрытия поверхностей, создания сувениров и украшения и пр.

Следуя конфуцианскому канону, дворцовая культура Китая почитала поэзию, театр и музыку, пестуя придворных музыкантов, отводя им роль сопровождающих дворцовых церемониалов.

Первоначально роль музыки была в том, чтобы воспитывать, призывать к соблюдению правил, поэтому все подчинялось этой системе: количество нот в звукоряде (так, пентатоника отражала единство и гармоничность пяти элементов у син), количество струн на музыкальных инструментах (например, количество струн на гучжэне в период его появления во дворце составляло двенадцать, что

соответствовало общенародным представлениям о мироустройстве, народному календарю Шэнсяо и пр.).

Однако с расцветом династии Тан интерес к музыке как к самостоятельному искусству, а не фоновому сопровождению ритуала, возрос, что выразилось в увеличении количества инструментов, знакомстве с разными музыкальными культурами, расширении музыкального репертуара. Дворцовая культура в этом смысле выступала не только популяризатором музыки: благодаря ее политике сохранены многие произведения и артефакты музыкальной культуры Китая, которые и сегодня входят в нематериальное культурное наследие страны.

В Список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО входит еще один феномен дворцовой культуры Китая более позднего периода – Пекинская опера, сочетающая вокал, музыку, танцы и пантомимическое искусство.

Благодаря дворцовой культуре было углублено и систематизировано значение традиционных символов Китая, зародившихся в народной культуре в рамках фольклорно-мифологических представлений, что воплотилось в поэтических, музыкальных образах, в архитектурных и интерьерных орнаментах, в живописи и пр.

Наконец, дворцовая культура выступила за объединение Китая как единой страны, вбирающей в себя множество уникальных, подчас противоречивых традиций. В этой кузнице был выкован главный национальный символ и атрибут – китайский язык, позволяющий собирать, сохранять и передавать традиционную китайскую культуру.

Таким образом, дворцовая культура Китая сформировалась как светская, элитарная культура, однако благодаря ее деятельности и принципам, в дальнейшем она действовала как живая система, где эстетика, власть и философия сливались воедино, создавая эталоны, которыми можно характеризовать традиционную китайскую культуру.

Резюмируя, необходимо повторить, что элементы китайской традиционной культуры отличаются своим духовным содержанием. Нами в качестве таких элементов выделяются и рассматриваются китайская мифология, традиционные виды искусств, значимые философские концепции и некоторые виды китайской символики. Все они, так или иначе, лежат в основе китайской национальной картины мира, влияя на формирование традиции.

Нами освещаются особенности китайских мифов, отмечается, что в основе китайской мифологии – космогонические, антропогонические и этиологические мифы, которые объясняют то, как из хаоса рождается мир, как появляется человек и чем обусловлены явления живой природы.

Китайские искусства во всем своем многообразии являются отображением и продолжением культурных традиций. При этом практически все из них устойчивы в своем религиозно-философском обосновании, поскольку овладение искусством в Китае нередко направлено на постижение гармонии.

С этим связаны и устойчивые философские концепты и категории, выросшие на пересечении трех ветвей китайской философии: даосизма, буддизма и конфуцианства. Характерно, что элементы мифологического и религиозно-философского сознания получают свое воплощение в традиционной китайской культуре, в том числе выражаясь в символическом наполнении значений тех или иных образов.

Последнее объясняет наличие богатой китайской символики, в которой особое положение занимают зооморфный, фитоморфный, числовой и колоративный коды и символы.

Представляя традиционную китайскую культуру с точки зрения социальной стратификации и аспекта жизни, который охватывает жизнь человека, можно представить ее структуру как бесконечное взаимодействие трех ключевых компонентов: народной культуры, в русле которой формируются основы национальной картины мира, развиваются календарно-обрядовые практики и некоторые народные искусства, пытающиеся в художественно-эстетических категориях осмыслить окружающий мир; монастырской культуры,

учитывающей сложную систему трех учений и синкретические локальные воззрения и формирующей духовно-мировоззренческую опору китайской культуры; дворцовой культуры, ставшей колыбелью искусств и апологетом конфуцианства и культа учености в традиционной китайской культуре.

Таким образом, традиционная культура Китая сложна, синкретична, противоречива, восприимчива к изменениям, но, тем не менее, устойчива и воспроизводима, что детерминировано духовным содержанием ее элементов, передающихся в содержании мифов, искусств, философских концептов и символов.

Глава 2. Значимые для формирования художественной образности фильмов Чжана Имоу элементы традиционной культуры Китая

Китайская традиционная культура выросла на богатейшей почве архаической культуры Китая. Мы будем исходить из научных представлений о синкретизме архаической культуры, где в обряде представлены в единстве мифология, искусства, религия и управление, а элементы обряда охватывают материальную и духовную культуру. К элементам традиционной материальной культуры мы будем относить архитектурные сооружения, одежду и украшения, продукты ремесёл и пр., которые сохраняют и передают колорит древней китайской культуры. К элементам традиционной духовной культуры мы будем относить различные виды мифологических представлений, китайских искусств, оригинальные философские концепции, столь развитые в Китае, укоренившуюся китайскую символику.

2.1. Китайская мифология как основа национальной картины мира

Прежде всего, обратимся к мифу как источнику, оказывающему мощное влияние на формирование национальной картины мира.

Синологами отмечается, что **китайская мифология** представляет собой «комплекс, состоящий из древней и более поздней народной мифологии, даосских и буддийских эзотерических преданий и обрядов» [41, с. 16]. Иными словами, китайская мифология имеет синкретическую природу, ее отдельные фрагменты представлены в древнекитайских историко-философских трактатах и некоторых поэтических произведениях.

Миф – древнейший элемент традиционной китайской культуры. Он синкретичен по своей природе, бытует в различных версиях, а в процессе бытования обогащается все новыми деталями. Нередко герои мифа получают антропоморфные черты, а их личностные качества подвергаются эвгемеризации,

объясняются в соответствии с действующими догмами и сложившимися представлениями.

В попытке охватить весь древнекитайский эпос исследователь Юань Кэ предлагает классификацию китайских мифов, в которой крупнейшее место отведено мифам о сотворении мира и первопредках – *космогоническим мифам* [74]. Справедливым, на наш взгляд, является замечание одного из первых российских исследователей китайской мифологии С.М. Георгиевского: «китайцы представляют себе мир не сотворенным, а самообразовавшимся» [25, с. 13]. Подобное представление было характерно не только для китайцев, оно близко представлениям о рождении мира из хаоса.

Первым антропоморфным существом, положившим начало всему сущему на земле, стал Пань-Гу, тело которого по смерти дало основу всем природным элементам и людям. Небо, отделившееся от земли, стало для Пань-Гу залогом того, что мир приобрел необходимую устойчивость. Поэтому Пань-Гу, как пишет Юань Кэ, позволив себе усталость, «подобно всем людям, упал и умер», а «умирая, всего себя отдал тому, чтобы этот новый мир был богатым и прекрасным» [74, с. 34].

Уже в мифах о Пань-Гу закладывается идея о китайском дуализме, который, в отличие от западного, не предполагает столь категоричного противопоставления явлений, высвечивания одного через другое. Безусловно, в китайской картине мира явления согласия и борьбы противопоставляются, однако отмечается, что «хотя для китайцев характерна мысль, выраженная в формуле «один раз инь, один раз ян – и есть путь», конечная цель пути – достижение непротиворечивого состояния, достижение полного покоя» [34, с. 36]. Борьба Ян и Инь представляет собой «не более как поочередное в годичном периоде времени преобладание тепла и холода, света и темноты», в то время как «в дни равноденствий силы борющихся сторон одинаковы, день летнего солнцестояния – это апогей могущества Ян, день солнцестояния зимнего – апогей могущества Инь» [25, с. 16].

Небо в китайской космологии стало источником божественной силы и авторитета. В отношении неба сформировались представления о женском материнском – порождающем начале и мужском сыновнем – властвующем начале. Богиня Нюй-ва стала прародительницей богов, которые впоследствии в мифах были подвергнуты историзации.

Так, ряд китайских мифов посвящен Хуан-Ди – мифологическому персонажу-первопредку, который оказался не только во главе китайского божественного пантеона, но и во главе китайской нации, приобретя статус ее первого правителя. Хуан-Ди «стал владыкой Центра», в то время как упомянутый выше Фу-си нарекался богом Востока, Янь-ди стал богом Юга, Шаохао – богом Запада, а Чжуаньсюй – Севера [35, с. 36]. Примечательно, что в китайском божественном пантеоне значимость приобретали пространственные представления о мире, пространственная ориентация, власть над которой закрепляется за богами.

Существенными для китайской мифологии представляются также мифы о создании людей – *антропогонические мифы* и мифы об их земной деятельности, детерминированной волей богов и духов. Лейтмотив антропогонических китайских мифов – демиургический акт сотворения человека богами.

Одним из мифов появления человека на земле стал миф о смерти упомянутого нами Пань-Гу. В этом мифе ценность человека была значительно снижена: «люди произошли из паразитов, ползавших по телу Пань-Гу» [74, с. 35]. Наряду с этой версией существовал миф о том, что Пань-Гу положил начало человеческому роду вместе с женой, однако, как отмечает Юань Кэ, он не получил широкого признания, лишая «образ Пань-Гу фантастичности» [74, с. 35].

Еще одним распространенным антропогоническим мифом является миф о том, что род человеческий ведет свое начало от Нюй-вы и Фу-си, вступивших в брак. По одной из версий это было их личное желание, по другой – необходимостью возродить погибшее в потоке человечество. Человек, ведущий род от этих божеств, обретает свою антропоморфную форму уже в момент своего

пребывания на земле, тогда как первоначально Нюй-вой был рожден кусок плоти, разрубленный Фу-си на мелкие кусочки. «Резкий порыв ветра разнес куски плоти по всей земле. Упав, они превратились в людей. Таким образом на земле появился человеческий род» [70, с. 42].

Бытует также антропогонический миф, в котором единственным демиургом выступает богиня Нюй-ва, которая по своему подобию вылепила из глины людей обоих полов. Своеобразно то, как описывается в мифах первый, вылепленный Нюй-вой человек: «первый человек был очень маленьким, но ведь, согласно преданию, его создала богиня. Он отличался от летающих птиц и от четвероногих животных, да и держался он как хозяин вселенной» [72, с. 49].

Инь и Ян в разных мифах описываются как начала, сформировавшиеся из хаоса, или как боги, обитающие на небе. По одной из версий Инь и Ян также имели демиургическую власть и могли создать человечество. Согласно этой версии, «насекомых, рыб, пресмыкающихся, птиц и зверей Инь и Ян сотворили из грубых частиц, а людей – из тонких» [35, с. 40].

Таким образом, человек в китайской мифологической системе в большинстве мифов представлен «существом ничтожным, далеким от совершенства» [174, с. 55]. Стоит, однако, отметить, что человек берет свое начало от божественных существ, в некоторых случаях напоминает их. Человек, хотя и обитает на земле, по своей природе не может противопоставляться небу, он, ведя от него начало, должен устремляться к нему. Земля становится местом его обитания, его обителью. И на земле действуют свои собственные боги и добрые и злые духи (кэуй-шен, добрые духи, опекающие человечество, и гуэй, злые духи, вредящие ему), направляя деятельность человека, влияя на нее.

Изобилуют китайские *этиологические мифы*, объясняющие происхождение животных и растений. За живую природу в древнекитайских мифологических представлениях отвечает Гоуман, являющийся помощником Фу-си, бога Востока. Гоуман – дух дерева, в руках которого власть управления вёснами [31]. Как отмечает Э. М. Яншина, «поскольку жизнь растений, естественно ассоциировалась с жизнью всей природы, богам деревьев начинают

приписываться более общие свойства – животворное и оплодотворяющее влияние на всю природу и людей» [193, с. 90].

Образ дерева в китайской мифологии становится одним из ключевых: дерево дарует жизнь, причем не только плодам, но и всему существующему в мире богатству. Такое отношение к деревьям положило начало культу дерева в китайской культуре, которое закрепилось в его духовной картине мира. Китайские исследователи, анализируя аспекты, в которых выражается культ дерева, говорят о том, что вечнозеленые растения «символизируют бессмертные души и жизни», деревья «обладают чудесной силой приносить счастье и отводить беды», а также могут «символизировать прекрасную любовь» [27, с. 6–7].

Происхождение некоторых мифологических существ нередко объясняется в китайских мифах существованием реальных биологических прототипов. Наиболее известным таким существом является дракон, приобретший характер символа в Китае. При этом его первоначальные изображения далеки от общепринятого сегодня изображения дракона: «глаза дракона похожи на кроличьи, а уши – на коровьи; над его пастью растут длинные усы; туловище походит на тело змеи, покрытое чешуей; четыре тигровые лапы имеют орлиные когти» [44, с. 73]. Анализируя корпус существующих изображений дракона в китайской культуре, В. В. Ступникова выделяет змееподобные, рыбоподобные образы дракона, а также образы, изображающие дракона с головой кабана и в форме рептилии [136]. Такое разнообразие демонстрирует сохранявшийся на протяжении веков интерес к дракону в Китае и обуславливает развитие культа дракона в китайской культуре.

Драконы, как показывают сохранившиеся культурные артефакты, существовали во всем многообразии, могли иметь склонность к добру или злу, использовать энергию в созидательных и разрушительных целях. Более того, у драконов существовала собственная иерархия. Так, небесные драконы (желтые драконы) «охраняют небеса и служат надежными опорами дворцам небожителей», синие драконы повелевают погодой и водной стихией, земные

драконы (зеленые драконы) «ведали пресными водами и земным плодородием», черные и красные драконы «охраняли земные сокровища – пласты драгоценной яшмы и нефрита, золотые жилы и россыпи, клады древних императоров» [115, с. 33–36].

Этиологические мифы объясняют происхождение живой природы и принципы ее действия, нередко связывая их с существованием мифологических растений и существ. Помимо дракона к значимым мифологическим существам Китая можно отнести феникса и цилиня, также обретших характер культа в китайской традиционной культуре. Значимыми для мифологической картины мира китайца являлись также такие животные, как черепаха, тигр, конь, лиса и пр.

Помимо происхождения живой природы китайцев интересовала этиология различных заболеваний, связанная в дальнейшем с развитием фармакологии. Согласно мифологическим представлениям китайцев, заболевания объясняются действием злых духов, которые, будучи усопшими, но не упокоившимися душами, стремятся причинить человеку зло и обременить его тяжестью болезней. Так, например, лихорадка – дело «горных оборотней шань-сяо и обитающего в реках духа Нио-гуй»; горячка объясняется деятельностью «горных леших шань-сяо»; чуму насылает дух Ча [25, с. 257]. Злые духи становятся первопричиной не только телесных, но и ментальных расстройств человека. Они насылают на человечество злополучие. С действиями злых духов связаны поверья и ритуалы китайцев, стремящихся преодолеть злополучие и восстановить гармонию с природным миром.

Китайская мифология, являясь одним из значимых элементов традиционной китайской культуры, определяет особенности картины мира китайского человека, его приоритеты и авторитеты. Кроме того, она определяет значимые мировоззренческие категории, среди которых – *троично-пятеричная модель мира*. В основе этой модели – миф о «трех владыках» и культ «пяти богов-первопредков».

Миф о «трех владыках» связан с огненным началом и образом солнца. Как отмечает М.Л. Титаренко, в разных версиях мифа список «трех владык» разнится, однако всех их объединяет связь с определенной стороной света: «если учесть местоположение «владык в мире», то обнаружится, что во всех древних памятниках их смена у власти происходит в одной и той же последовательности – по часовой стрелке», «миф о «трех владыках» воплощает в себе не только идею солнечного огня, но и идею круговорота солнца» [41, с. 110]. Таким образом, этот миф связан с солярным культом и представлением о движении солнца. При этом троичность объясняется тем, что это представление связывалось лишь с тремя сторонами света – востоком, югом и западом.

Пятеричная модель мира интегрирует в себя знания китайского человека о севере и центре как частях света. Модель «пяти богов-первопредков» расширяет общие представления китайцев об окружающих явлениях. Поэтому каждая из сторон света соотносится с именем конкретного бога, тотемным животным, звездой и одной из пяти стихий (огонь, земля, металл, вода, дерево). Постепенно через эту модель формируются представления об общем миропорядке, в том числе смене времен года, а в дальнейшем – смене историко-культурных эпох. То есть из мифологических представлений вырастает система философских взглядов китайцев.

В довершение стоит отметить, что в китайской мифологии выделяются также *героические мифы* и мифы о создании различных изобретений, используемых в человеческом мире. Однако к героям нередко относят упомянутых нами богов-первопредков и богов, действующих на земле в период становления и развития человечества. Тем не менее, среди китайских героев выделяют мифы о Гуне, китайском Прометее, лучнике И, Сунь Шуао, храбром мальчике, дочерях государя Яо и др. Как правило, такие мифы высвечивают героическое поведение обычных людей, преодолевших какие-либо страхи.

Резюмируя, стоит сказать, что китайская мифология является фундаментом китайской национальной картины мира, влияет на то, что в дальнейшем формирует традицию. Китайские мифы синкретичны, в них

выражается тенденция к историзации и эвгемеризации, а также антропоморфизации мифологических персонажей, что свидетельствует о глубоком желании китайской нации осмыслить развитие собственной цивилизации и систематизировать значимые явления.

В основе китайской мифологии – космогонические, антропогонические и этиологические мифы, объясняющие происхождение мира, человека и явлений живой природы. Существование этих мифов объясняет, как складывались важные мировоззренческие категории в китайской картине мира, которые в дальнейшем укоренялись в традиционной китайской культуре.

2.2. Концепты традиционной китайской философии

Далее обратимся к тем **философским концептам**, которые, будучи сформированными в русле взаимовлияния даосизма, буддизма и конфуцианства, развились в самостоятельные идеи, резонирующие с традиционной культурой Китая, питающие ее.

Одним из таких значимых концептов является понятие «*дао*» (путь «дао»), зародившееся в Китае еще в период мифологического восприятия мира, благодаря осознанию солярно-лунного дуализма и смены природных сезонов. Путь «дао» воспринимался как диалектика высшего порядка.

Философ Лао-Цзы, которому приписывается создание главного даосского философского трактата, феноменологически подходил к пониманию практики человеческого самопознания, в котором новое еще едва различимо: «Что имени еще не имеет, то начало всех вещей, а что уже имеет имя, то мать всех вещей. Посему, обращаясь к полноте отсутствующего, постигаешь его исток» [75, с. 21].

Само понятие «дао» имеет космогоническую природу и объясняет путь превращений – не только окружающего мира, но и самого человека, сталкивающегося с бездной «извечно отсутствующего и забытого, но, тем не менее, делающего возможным всякое существование» [75, с. 106].

Согласно главной даосской доктрине, человек отверг путь естественности, поэтому перед ним стоит задача вернуться на этот должный путь, что возможно

благодаря следованию принципу «недеяния», следованию естественному ходу вещей. Для этого необходимо ощутить свое единство с природой, стать частью самого пути: «только тогда, когда мы перестаем быть отдельными субъектами и приобретаем возможность смотреть на вещи объективно, нам открывается «дао» [56, с. 467–468].

В процессе возвращения на путь естественности возникает культура дао, выражающаяся «в системе категорий, которые призваны внести гармоническую ритмику инь-ян в познавательную-поведенческую деятельность людей, развертывающуюся в сфере хаоса» [88, с. 79].

С даосизмом в китайской культуре появляются и оформляются категории, которые даже на фоне социокультурной глобализации продолжают существовать в том или ином виде. К ним можно отнести инь-ян, у син и тайцзи.

У син представляет собой учение о пяти элементах (дерево, огонь, металл, земля, вода). Согласно даосскому видению, эти пять элементов лежат в основе всего и в то же время, циркулируя между Небом и Землей, «главенствуют над разными делами в управлении государством Поднебесной» [16, с. 83]. Бесценной представляется значимость этих элементов в миропорядке: «вода, огонь, почва являются великими изменениями Неба и Земли; металл и дерево – это то, что рождается из этих трех вещей, то, что появляется вместе с человеком и вещами» [16, с. 84].

Согласно категории у син все пространственно-временные и двигательные-эволюционные параметры мироздания пятичленны по своей структуре [40, с. 451].

Появление у син было спровоцировано изначальным хаосом, в котором сформировались тайцзи («Великий передел») и дуализированные силы инь-ян. Тайцзи представляет собой «идею предельного состояния бытия» [40, с. 425]. С точки зрения даосской традиции, тайцзи – то исходное целостное состояние мира, в котором начинается первичный космогенез. Тайцзи имеет графическое выражение, «выступая в качестве визуального символа» [40, с. 425]. Оно представляет собой круг, внутри которого находится двоичная модель инь-ян.

Инь-ян выражает дуальность мира и сводится к оппозициям светлого и темного, активного и пассивного, мужского и женского, небесного и земного и т. п. Немаловажно, что эти два начала находятся в постоянном диалектическом взаимодействии: «каждое из этих противоположных начал содержит в себе потенцию другого» [40, с. 272]. А противоположности для достижения гармонии должны уравнивать, взаимообращать друг друга: «суть учения инь-ян сводится к обязательности дуализма любых явлений» [36, с. 18].

Выросшие из даосского учения категории у син, тайцзи, инь-ян определяют привычный порядок жизни для китайца, становясь в некотором смысле не просто элементами традиционной культуры, но догматически непреложными положениями, обуславливающими привычную картину мира, стремление к самопознанию, соблюдению баланса, гармонии, уравниванию человеческого и природного.

Еще одним философским концептом, ставшим столпом китайского восприятия жизни и поведения, стала конфуцианская этика и конкретно *учение о сыновней почтительности*.

В Китае был развит культ предков, определивший особое отношение китайцев к понятию «род», к праотцам. В более ранний период почтение к предкам было скорее религиозной категорией. Благодаря учению Конфуция и его последователей эта категория обогатилась этической составляющей, оттеснив суеверия, сделав это явление осознанным элементом жизни.

Семья считалась основой жизни человека, его обителью и главным университетом. Как отмечается китайский писатель Линь Юйтан, в традиционном Китае «семейная система дает детям первые уроки обязательств перед другими людьми, убеждает их в необходимости взаимного согласия, самоконтроля, почтительности и благодарности к родителям и долга перед ними, а также ко всем старшим» [82, с. 169].

Учение о сыновней почтительности было сформулировано в конфуцианском трактате «Сяо цзин»: «сыновняя почтительность – это основа

[всех принципов] безупречного поведения; из нее вырастает [всё] воспитание» [73, с. 175].

Сыновняя почтительность – общий этико-поведенческий принцип, распространяющийся не только на семью, но и на отношения в иерархии. Прежде всего, этого принципа должны придерживаться правители страны, чтобы обеспечить добродетель и сохранение высокой морали. Сыновняя почтительность лежит в «основе всех других моральных качеств человека», определяя процесс становления и формирования личности [73, с. 176].

Принципу сыновней почтительности должно следовать всю жизнь: так, в детстве, человек отдает должное почтение родным, «сохраняя, в частности, в неприкосновенности тело, полученное от родителей»; достигнув зрелости, человек должен почитать правителя, «формируя попутно себя как личность»; пройдя жизненный путь и состарившись, человек «обеспечивает себе позицию в жизни и уважение последующих поколений, чем одновременно прославляет своих родителей» [71, с. 176].

Итак, сыновняя почтительность – принцип самоконтроля и личной этики, он делает человека более требовательным к себе с тем, чтобы в дальнейшем он мог достичь состояния совершенномудрого мужа. Сыновняя почтительность предполагает не только безусловное уважение к старшему, но и жертвенность, готовность поступиться личными интересами.

В последних исследованиях трансформации принципа сыновней почтительности в современном Китае отмечается снижение авторитета старших поколений, вызванное общими социокультурными, глобализационными процессами, изменением культурных ориентиров, однако внутрисемейные связи между представителями разных поколений все еще сохраняют значимость [119, с. 252].

В основном этот принцип в современном Китае реализуется в отношениях родителей и детей, формулируясь сегодня в ряде новых положений сыновней почтительности, среди которых, например, требование «внимательно слушать

воспоминания родителей», «научить родителей пользоваться интернетом», «сопровождать своих родителей на просмотр старого фильма» и пр. [119, с. 252].

Сегодняшняя сыновняя почтительность становится все более буквальной, из этического принципа становясь ценностным ориентиром, требующим от детей трепетного отношения к родителям. Однако она, так или иначе, вырастает из классического, конфуцианского принципа «сяо», воспринимаемого как элемент традиционной китайской культуры.

Помимо этого, в русле конфуцианства зародилось значимое для традиционной китайской культуры представление о *пяти добродетелях* человека. К этим добродетелям относят гуманность, справедливость, этикет (в конфуцианской традиции имеет название «ритуал»), благоразумие, искренность.

Эти конфуцианские добродетели основаны на упомянутом нами даосском учении о пяти элементах у син, поэтому добродетели соотносятся с элементами, становящимися в дальнейшем их символами. Так символом гуманности становится дерево, символом справедливости – металл, символом этикета – огонь. Благоразумие связывается с водой, а искренность – с землей. Следование пяти добродетелям делало человека совершенномудрым, приближало его к гармонии единения с природой, с естественным, правильным миропорядком.

Эта конфуцианская идея стала частью духовного опыта нации, сказываясь на порицании порока, «воспитании в человеке высокого чувства ответственности за себя и общество, приемах высшего внутреннего самоконтроля» [188, с. 127].

Немаловажно, что конфуцианское понятие «*ритуал*» также прочно укоренилось в традиционной китайской культуре. Соблюдение ритуалов, как было отмечено выше, является одной из добродетелей. Ритуал, в сущности, представляет собой выражение сыновней почтительности. Ритуал для китайца является не просто основой конфуцианской этики, он находит отражение в китайской системе социального кредита, то есть общественного уважения, обусловленного правильным, ожидаемым поведением.

В современном Китае это выражается в системе социального рейтинга, присваиваемого каждому гражданину в соответствии с его поведением.

Безусловно, это уже не тот церемониал, который был присущ конфуцианскому Китаю, но система рейтинга исходит из той же идеи о необходимости соблюдения правил, соответствия человека его статусу, необходимости сохранять лицо. Отмечается, что исполнение ритуала в современном китайском обществе соотносится с традиционным концептом человеколюбия [125, с. 74].

Итак, философские концепты конфуцианства стали неотъемлемой частью китайской традиционной культуры, определив социальные, культурные приоритеты и поведенческие догмы.

Буддийское учение, распространившееся в Китае в виде чань-буддизма, также повлияло на восприятие жизни в китайской культуре, поэтому его положения, на наш взгляд, могут быть восприняты как элемент традиционной культуры Китая.

Чань-буддизм опирался на необходимость обращения к духовной сущности человека и созерцательность. Во многом перекликаясь с даосской традицией, чань-буддизм требовал отказаться от плохих поступков, следовать обстоятельствам, не связывать себя вещами и событиями и искать путь обретения гармонии.

Стремление к просветлению и отказ от «самостности» стали одними из центральных положений в учении. Вера в существование индивидуального «Я» объявлялась заблуждением. Путь заключался в том, чтобы обрести истинную природу, слиться с ней. При этом обретение истинной природы не обозначало утраты иллюзорной, той, которая объявлена заблуждением: «просветленность сознания как раз и состоит в том, что обычное сознание приобретает как бы дополнительное «измерение», в котором все оппозиции этого сознания парадоксальным образом «снимаются», воспринимаются как недвойственные» [103, с. 18].

Как правило, говоря о философии Китая, выделяют три ее ветви: даосизм, буддизм и конфуцианство. Считается, что этот сложный конгломерат, принеся свои плоды, стал особым сплавом, который цельно воспринимается китайской нацией и реализуется в повседневной индивидуальной бытовой и духовной, а

также общественной жизни: «в рамках личной жизни китаец исповедует даосизм, но когда дело касается общественных норм поведения, он становится конфуцианцем. Столкнувшись с неприятностями и жизненными невзгодами, китаец обращается к буддизму махаяны» [148, с. 255].

Некоторые элементы этого «сплава» выкристаллизовываются и становятся уже не просто частью философских учений, но частью культурной жизни, проецируются на традиционную культуру.

2.3. Традиционные виды искусств Китая

Как уже отмечалось, в основу традиционной китайской культуры мы закладываем духовно-материальное наследие, расцветшее на благодатной почве религиозно-философских учений. Это наследие поистине неисчерпаемо. Среди наиболее ярких элементов, безошибочно идентифицирующих традиционную китайскую культуру, особо выделяются каллиграфия, боевые искусства и декоративно-прикладное искусство. Эти виды искусства являют собой совершенное воплощение неразрывной связи материального и духовного начал, пронизаны синкретизмом и укоренены в глубоких духовно-мировоззренческих основах.

В зависимости от династических традиций доминировали различные художественные устремления. Однако в современной синологии принято классифицировать традиционные искусства Китая следующим образом: архитектура (зодчество и ландшафтная архитектура); изобразительное искусство (живопись, гравюра, вырезание из бумаги, скульптура, каллиграфия); декоративно-прикладное искусство и ремесло (создание изделий из нефрита, бронзы, керамики, фарфора, шелка, золота и серебра, создание костюма, мебели, ювелирных украшений и пр.); музыка; танец (балет и традиционный танец); театр (театр кукол, театр теней, опера и пр.); цирк; кинематография, а также процессуальные искусства (боевые искусства, китайское чаепитие, кулинария и пр.) [42].

Архитектурная традиция Китая устойчива и базируется на даосском концепте о Пути-дао и принципе гармонии человека и природы, в качестве части культуры, архитектура являлась «опредмеченным выражением «небесных образцов и образов земли» [42, с. 56]. Особенно значимым это было для культовой китайской архитектуры, призванной соблюдать гармонию инь-ян.

Одной из значимых догм архитектуры Китая является фэн-шуй. *Фэн-шуй* – понятие, которое использовалось в Китае, чтобы «обозначить геомантическую систему, с помощью которой определяли местоположение городов, погребений» [154, с. 427]. Прибегая к фэн-шуй, архитекторы древнего Китая следовали представлениям о симметрии и балансе, что было обусловлено сформированными идеологическими представлениями конфуцианского толка. Как отмечает Ван Фан, «центральная ось традиционной китайской архитектуры – основа симметрии» [17, с. 38].

Сегодня фэн-шуй продолжает быть значимым ориентиром для архитектуры – не только при строительстве общественных или культово-религиозных сооружений, но и при строительстве типовых жилых домов.

В качестве декора использовались и продолжают использоваться украшения с символическим наполнением и изображения с *благопожеланиями*. Тем самым архитектура Китая обнаруживает следование не только этическим, но и эстетическим идеалам. Стоит отметить, что традиция благопожелания охватывает широкую сферу влияния в Китае, отмечается, что «благопожелательные формулы, воплощенные в вербальной, графической и скульптурной форме, встречаются в литературе, искусстве, в декоративных элементах, предметах быта, детских игрушках, рекламных слоганах, на обрядовых и государственных уровнях» и т. д. [129, с. 77].

В архитектуре используются благопожелательные орнаменты, включающие иероглифы «счастье», «долголетие», «радость» и т. п., а также орнаменты с зооморфной, антропоморфной, фитоморфной и иной символикой. Считается, что благопожелательные орнаменты, содержа в себе культовое

значение, являлись «могучим средством идеологического и эстетического воздействия на все население» [110, с. 190].

Помимо зодчества, в Китае развита *ландшафтная архитектура*, а именно садово-парковое искусство. Это обусловлено особой созерцательностью китайского человека, стремящегося к достижению баланса с природой. Китайские сады отличаются камерностью отдельных их зон, делением их при помощи различных экранов, природных стен, коридоров, галерей и пр. Благодаря этому достигалось «впечатление бескрайности пейзажного пространства», «мастера китайского ландшафта стремились даже в малом и единичном уловить универсальные законы жизни, на крохотном клочке земли воспроизвести принципы мироустройства, удержать гармонию ритмов вселенной» [42, с. 77-78].

Значимым для садово-паркового искусства Китая было соблюдение гармонии форм, в том числе круглых, шести- и восьмиугольных, выстраивание пространств для обзора, а также оснащение сада декоративными камнями. Камень в Китае ассоциируется с вечностью души и воспринимается «как «природный» и одновременно с этим как «рукотворный» материал, поскольку был порожден природой и затем уже обработан человеческими руками» [116, с. 16]. Камни расставляли таким образом, чтобы территория сада имела правильное, с точки зрения действия положительной и отрицательной энергий, положение, чтобы она была включена в первоначальную космологию.

Изобразительное искусство Китая отличается своеобразием используемых материалов и применяемых техник и включает такие формы, как каллиграфия, живопись, скульптура и графика. Китайское изобразительное искусство пластично и подвижно, что определяет, с одной стороны, его декоративность, с другой, размытые границы форм и видов искусств. Нередко оно граничит с декоративно-прикладным искусством. Наиболее показательными и воспроизводимыми, на наш взгляд, подвидами изобразительного искусства можно считать традиционную живопись, каллиграфию и вырезание из бумаги.

Традиционная китайская живопись выглядит достаточно аскетичной, что определяет ее художественное своеобразие, особенности художественно-образного языка. Для художников важно достичь в процессе «одухотворения материального, слияния в картине этического начала <...> и эстетического» [42, с. 101].

Китайская традиционная живопись (тушью) дарует художнику творческую смелость и свободу, но, будучи основанной на сформированных идеях о первичности духа канонах изображения, детерминирует следование им методам и традициям (в частности, использование материалов и техник). Живописец не копирует реальность, он «располагает предметы на картине в соответствии со своим глубоким пониманием и ощущением природы» [189, с. 263].

С традиционной живописью тесно связано искусство китайской *каллиграфии*. Каллиграфия эстетически осмысляет графемы китайской иероглифики. Как и многие другие китайские искусства, каллиграфия испытывает на себе мощное влияние даосской концепции о естественности, естественной красоте природы. Отмечается, что даосское учение, придавая большое значение этой идее, а также идее об освобождении человеческой натуры, создает теоретическую основу для появления и развития различных форм каллиграфии [38, с. 51].

Каллиграфия представляет собой синтетическое, пространственно-временное искусство. Это значит, что за этим искусством можно и нужно наблюдать. Для каллиграфии важным аспектом является владение кистью. Существуют правила приложения кисти (泚笔, cǐbǐ – «ци-би»), ведения (信笔, xìnbǐ – «син-би»), отрыва (手笔, shǒubǐ – «шоу-би»), держания (执笔法, zhíbǐfǎ – «чжэ-би-фа»). В зависимости от правильности применения этих правил разнится многообразие и красота графических элементов изображаемого иероглифа.

В каллиграфии неизменным остается порядок написания черт. Причем это обретает значимость не только для самого каллиграфа, но и для наблюдателя, перед которым раскрывается особое таинство динамики творческого процесса.

Сопоставляя каллиграфию иероглифических типов письменности китайского, японского и корейского языков, исследователи говорят о центробежном и центростремительном движении в китайской каллиграфии. «Каждый иероглиф мыслился вписанным в воображаемый квадрат, который условно разделялся на девять полей: восемь по краям и одно в центре, называвшееся Срединным Дворцом» [94, с. 201]. Иными словами, иероглиф соотносится с восьмеричной системой, складывающейся из восьми триграмм, изобретенных, согласно мифу, божеством Фу-си.

Талантливый каллиграф должен создавать ощущение иероглифа, который как бы «парит» над бумагой: «иероглиф не просто вписывается в квадрат-круг, а за счет сложного силуэта линий, образуемого нажимом и поворотом кисти, формирует ощущение как бы сферического пространства <...>, создает иллюзию объема» [1, с. 94].

Каллиграфия может рассматриваться как личная духовная практика, в которой развивается концентрация каллиграфа, его владение смыслами и управление идеями. Процессуальный характер этого искусства позволяет каллиграфу переживать ощущение достижения искомой гармонии человека и природы.

Широко распространены различные виды *декоративно-прикладного искусства*. Они основаны на освоении мастерами материалов, оттачивании художественного взаимодействия с этими материалами. Безусловно, декоративно-прикладное искусство граничит с ремесленной деятельностью, а создаваемые из камня, керамики, бронзы и прочих материалов вещи имеют практическое бытовое применение. Однако некоторые из этих материалов все же ассоциируются с художественной мыслью. Кроме того, они укореняются в китайской традиционной культуре как ее устойчивые элементы. Одним из таких материалов является нефрит.

Нефрит – национальный китайский камень, согласно даосским представлениям и народным верованиям, дарующий бессмертие, связанный с совершенством и гармонией. Это камень императора, иероглиф, которым

обозначается нефрит, этимологически отсылает к Хуан-ди, считающемуся предком всего китайского народа. С нефритом связаны четыре благих качества истинного конфуцианского человека: «мягкий цвет камня и его внутреннее тепло соотносились с гуманностью; его прозрачность – с внутренней чистотой человека и верностью; мелодическое звучание, издаваемое при ударе о нефрит, – мудрость / разумность; твердость – с мужеством и верностью долгу» [68, с. 136].

Из нефрита создавали различные украшения, предметы интерьера. Мастерство заключалось в искусной резке камня и его обработке. Этим, однако, не ограничивалась сфера влияния нефрита, имеющего больше символического наполнения.

Цветовая гамма нефрита довольно обширна и включает пять цветов, что соотносится с классическими представлениями китайцев о цвете: нефрит, может быть, белых, желтых, красных, черных и зеленых тонов. Китайские императоры, следуя ритуально-этикетным уложениям и мировоззренческим представлениям о мировой системе, носили предметы из нефрита разных цветов в соответствии со временами года.

Стоит отметить, что нефрит – столь притягательный и популярный материал для камнерезного искусства, что он по сей день неизменно ассоциируется с традиционным китайским декоративно-прикладным искусством и ремеслом.

Фарфор в том виде, в каком он известен по сей день, появился в Китае в конце VII в., в период правления династии Тан, и стал своего рода «итогом длительного развития керамики» [42, с. 262]. Как и в живописи, в росписи фарфора китайские мастера уделяли внимание светлым тонам, сохранению света и нежности в декоре фарфоровых вещей. Голубые тона символизировали небо, а белые – указывали на хрупкость и тонкость.

Орнаменты, изображаемые на фарфоровых изделиях, имели растительные мотивы, затем появляются символика (украшение изделий изображением богов, мифологических существ) и благопожелания, а уже в XV-XVI вв. – более

конкретные сюжеты, для которых характерна детализация и сложная композиция.

Известность приобрели четыре вида фарфора: с бело-синим орнаментом, «бело-голубой рисовый фарфор», с росписью эмалевыми красками и с цветной эмалью [71, с. 73]. Форма изделий из китайского фарфора также находит свое отражение в природе, поскольку первоначально разрабатывалась «по аналогии с природными объектами» (фруктами и овощами) [154, с. 422].

Шёлк – один из главных культурных символов Китая, несомненный элемент его традиционной культуры. Согласно предположениям этимологов, иероглиф, используемый для номинации шелка, также имелся в названии самого Китая, ставшего родиной шелководства [154, с. 458]. Согласно мифологической картине мира, шелк был известен со времен Хуан-ди, первого китайского императора, жена которого считалась покровительницей искусства шелкоткачества [42, с. 284].

Ткани из шелка отличаются схемами переплетения, плотностью, цветом, орнаментацией. Вещи из шелка нередко украшаются вышивками. Шелк используется в качестве фона для вышивки чжэнь-дин сю. Чжэнь-дин сю – это картонный квадрат, на который натянута шелковая ткань, украшенная вышивкой. Такие квадраты обрамляли подушки-подголовники. Фон при этом выбирался яркий для создания жизнерадостного настроения, а вышивка представляла собой пожелания, символику, орнаменты, героев литературы и мифологии и многое другое. Такие вышивки рассматриваются исследователями в качестве предмета духовной культуры и являются ценным свидетельством уникальной национальной картины мира китайцев [51, с. 541].

Традиции декоративно-прикладного искусства Китая, пожалуй, одно из ярких свидетельств его богатой культуры. Предметы интерьера, одежды, украшений и др., созданные из различных природных материалов с соблюдением передаваемых из поколения в поколения техник, до сих пор поражают воображение и хранят на себе отпечаток китайского мировидения.

Музыка – одно из важнейших искусств Китая. Это обусловлено тем, что музыка лежит в основе религиозно-философского концепта, сформированного в конфуцианский период, и имеет космологическую природу. Музыка связывается с проведением ритуалов и церемоний и представляет собой «средство установления гармонии между Землей и Небом», «средство гармоничного управления обществом и государством» [152, с. 142].

Но еще до установления конфуцианской этики китайцы видели в музыке сакральную сущность, приписывая создание музыкальных композиций мифологическим правителям, подвергшимся историзации. Так, например, считается, что Хуан-ди сочинил мелодию «Сяньчи» [42, с. 330]. Ритуальная музыка постепенно приобрела театральный характер и исполнялась в качестве музыкального сопровождения к развивавшемуся театральному искусству.

Традиционная китайская музыка строится на пентатоническом звукоряде. Этот звукоряд включает пять нот, не содержащих между собой полутонов (в отличие от общепринятой гептатонической системы лидийского лада, содержащего в себе полутона). Пентатоника – это «ладовая основа музыки Китая», придающая ей особый мелодический окрас и своеобразное звучание [120, с. 24].

Несмотря на то, что китайская музыка испытала на себе западное влияние, существует внушительное количество музыкальных произведений, построенных на пентатонике, отличающихся особым колоритом, подходящих для исполнения на национальных музыкальных китайских инструментах (цинъ, гучжен, пипа, эрху, шен, окарина и др.).

Китайское традиционное *театральное искусство* представлено разнообразными формами, в том числе китайской оперой, являющейся синкретичной формой, лежащей на границе музыкального, танцевального и театрального искусств, а также китайским театром кукол и теней.

Характерно, что для всего театрального искусства Китая присущи постоянные роли: герой, старик, старуха, второстепенный герой, комический

герой. Сюжеты часто являются аллюзиями к мифологическим сюжетам и представляют сцены из жизни богов и героев древнего Китая.

Музыкальное, танцевальное, театральное искусства выстроены на богатой китайской культуре и имеют свои характерные особенности, что, безусловно, входит в представление о традиционной китайской культуре.

Наконец, оригинальными процессуальными искусствами традиционной культуры Китая являются боевые искусства и искусство чайной церемонии.

Китайские *боевые искусства* подобно другим искусствам имеют синкретичный характер и, представляя собой приемы боя, в сущности, охватывают большую часть духовной жизни. Боевые искусства были нередко театрализованы, сопровождалась танцами.

Традиции боевых искусств основывались на понятиях, взятых из разных религиозно-философских систем, а именно даосизма, буддизма, конфуцианства, ислама для того, чтобы наделить значением тот или иной боевой прием [42, с. 447]. Однако основой большинства китайских боевых искусств было следование пути Дао, поэтому боевые практики рассматриваются как постижение гармонии и единства человека и природы.

Существует множество боевых искусств, среди которых можно назвать кунг-фу (功夫), бак мэй (白眉), вин чун (咏春), люхэбафацюань (六合八法拳), багуачжан (八卦掌) и др. Вопреки разнообразию техник все китайские боевые искусства основываются на комплексном понятии «тайцзи» (всеобщее начало, великий передел), рассматриваемого философами в качестве первоосновы всего сущего. Тайцзи изображается как круг, в котором сосуществуют мужское и женское начало Инь и Ян. Тайцзи представляет собой «крайнюю степень добродетели и совершенства, существующую на небесах и земле, среди людей и вещей» [154, с. 403]. Тайцзи дает почву для развития пяти элементов и восьми триграмм, основывающих китайскую космологию. Поэтому во многом постижение боевых искусств воспринимается как постижение мироздания.

Чайная культура Китая в общемировом пространстве воспринимается как истинно китайская национальная особенность, хотя чай и не является китайским

изобретением. Популярность чая в Китае во многом была обоснована появлением трактата Лу Юя «Канон чая», где чай осознавался как «один из семи основных продуктов потребления» наряду с дровами, рисом, маслом, солью, уксусом [42, с. 454].

Употребление чая в Китае выросло в чайную церемонию, включающую выбор подходящей посуды, сервировку стола чабань, знакомство с ароматом чая, неоднократное заваривание чая мастером, распитие чая присутствующими. Немаловажно, что во время чаепития, передавая заварку, люди сближаются. Распитие чая должно сопровождаться неспешным вдыханием аромата чая: «чай пьют медленно, сосредотачиваясь на ощущениях», заливают «до тех пор, пока у напитка сохраняются цвет и аромат» [49, с. 46]. Такое сосредоточение подразумевает, что присутствующие на церемонии люди не будут вести досужие разговоры, а, вкушая чай, будут все глубже погружаться в его вкус.

В китайской чайной церемонии прослеживаются традиции древнекитайской натурфилософии: «в чайном ритуале последовательно сменяются состояния, в ней присутствуют предметы пяти начал», а именно вода, огонь, дерево (чайный лист), металл и земля (металлическая и глиняная или керамическая посуда) [105, с. 69]. Считается, что чайные церемонии воплощают небесные законы, а потому «помогают человеку вернуться к своей изначальной гуманной природе», постичь истину [105, с. 70].

Нами были рассмотрены лишь некоторые традиционные виды искусств Китая, которые широко распространились и воспринимаются в общемировом пространстве в качестве национальных китайских искусств.

Подводя итог, отметим, что китайская культура богата искусствами, которые, пройдя долгий путь становления и развития, приобрели статус традиционных. Практически все временные, пространственные, пространственно-временные, процессуальные искусства Китая объединяет религиозно-философское обоснование: их освоение направлено на постижение человеком пути Дао, единение человека и природы. Даже декоративно-

прикладные искусства, освобождая творческие порывы художников и ремесленников, дают им пережить состояние гармонии.

2.4. Символика в традиционной китайской культуре

Далее обратимся к еще одному выделенному нами элементу традиционной китайской культуры – символике. Говоря об укоренившейся **символике** китайской традиционной культуры, следует отметить, что она широка и многообразна. Выделяют следующую классификацию символов в китайской традиционной культуре: зооморфные, антропоморфные, минеральные, растительные, геометрические, иероглифические, ландшафтные и архитектурные символы, культовые предметы и атрибуты быта, символы пространственной ориентации и жестовые символы [140, с. 123]. В дополнение к этому необходимо выделить числовую и цветовую символику, присущие китайской культуре, вызревшие еще в период развития мифологического сознания и культивированные даосскими положениями о миропорядке.

Среди наиболее значимых *зооморфных символов* Китая, имеющих черты реальных животных или мифологических существ, можно выделить дракона, феникса, цилиня (единорога) и черепаху. Именно эти животные отмечены как наделенные духовной природой в «Книге ритуалов». Четыре священных животных Китая имеют символическое значение для китайской нации, и хотя наполнение этого значения и коннотативные смыслы могут эволюционировать, неизменным остается то, что образы дракона, феникса, цилиня и черепахи отождествляются с традиционной китайской культурой.

Однако в большой степени укоренились образы дракона и феникса, в современной китайской культуре трансформировавшиеся в гендерный и свадебный символ: дракон – символ мужского начала, жениха, мужа, феникс – женского.

Китайский словарь Синьхуа определяет *дракона* как мифологическое существо, и императорский символ. Дракон в китайском языке имеет положительную коннотацию: в отношении человека номинация «дракон» имеет

значение «выдающийся, сильный человек». Дракон «обладает яркой харизмой, является символом сплоченности и силы для китайской нации» [180, с. 208].

В рецепции этого образа в традиционной культуре наблюдается симбиоз восприятий: «Эволюция образа дракона как тотема, как власти императора, дракон как мегаструктура и супердоминанта, как замкнутая система, как диалог возможного и реального, как символ проектируемого – все эти проявления культуры дракона образуют симбиотические связи в культуре» [15].

Зооморфный символ дракона используется в различных китайских искусствах и детерминирует представление о миропорядке, встречаясь, в частности, в китайском зодиакальном списке.

Частотным вариантом выражения этого символа является мотив «девять сыновей дракона». Девять сыновей дракона – это различные существа, рассматривающиеся как один из видов дракона. Их образы встречаются в качестве визуальных компонентов декоративно-прикладного, архитектурного, театрального и др. искусств. В действительности список сыновей дракона в различных источниках разнится от девяти до семнадцати: каждый из них имеет внешние особенности, может иметь миксатропическую форму, обладает определенными умениями и отличается характерным поведением. Основными функциями драконов были защитная, прикладная, символично-эстетическая [129]. Мотив «девяти сыновей дракона» является важным в контексте традиционной китайской культуры, он «охватывает практически все стороны быта и души» [129].

Феникс наряду с драконом является существом китайской мифологии, часто встречающимся и в мифах, и в литературе, и входит в бестиарный код китайской культуры. В период эволюции этого образа феникс являлся символом политического успеха и императорской власти. Постепенно он приобрел феминные черты, стал символом любви, а затем и женским символом, что во много было обусловлено правлением императрицы У Цзэтянь, которой полюбился этот образ.

Феникс отличается красотой оперения и запоминающейся внешностью, вобравшей в себя характерные признаки всех животных и существ: «спереди он был подобен белому лебедю, сзади – единорогу, у него была голова ласточки. клюв совы, шея змеи и хвост рыбы с двенадцатью перьями <...>, лоб ворона, на голове хохол утки-мандаринки, полосы как у дракона и спина как у черепахи» [154, с. 423]. Феникс на стадии тотемизма воспринимается китайцами как птица, характеризующая всех остальных птиц, вбирающая в себя все их свойства. Так, Лю Чэньхуай, обращаясь к древней китайской мифологии, отмечает: «феникс – это типичное изображение фазана в качестве основного тела, включающее в себя множество признаков других птиц, таких как орел» [206].

Феникс не причиняет вреда человеку и символизирует мудрость, становясь видимым для людей только в период торжества разума. Стихия феникса – огонь, поэтому он воплощает собой солнце. Изображение феникса часто встречалось на церемониальных костюмах, использовалось для вышивки, сегодня оно также является характерным символом предметов декоративно-прикладного искусства Китая. Это детерминировано благожелательным характером образа феникса: феникс – «один из наиболее популярных в современном дизайне [образов], что отражается в одежде, еде, жилье и транспорте, например, ношение короны феникса, обуви феникса, вырезание из бумаги и вышивание изображений феникса» [185].

Частотна в китайской культуре также фитоморфная, или *растительная символика*. Многие растения наделяются уникальными свойствами и наполняются символическим значением. Наибольшей воспроизводимостью отличаются цветочные символы и символы деревьев. К важным цветочным символам относят пион, хризантему, лотос, магнолию и орхидею.

Пион в китайской традиционной культуре считается императором среди цветов и связан с получением богатства и чести. Он считается воплощением мужского начала ян. Вероятно, поэтому в народной китайской культуре существовал обычай делать предложение о замужестве, вручая потенциальной

невесте пион. Одновременно с этим пион символизирует женскую красоту [154, с. 337].

Первым начиная цвести, пион также является символом весны и победы над умиранием, забвением. Это делает его повторяющимся поэтическим образом. Кроме того, визуальный образ пиона нередко используют в качестве украшений в декоративно-прикладном искусстве [28, с. 38]. Примечательно, что в 1903 г. пион был объявлен китайским национальным цветком.

Хризантема, называемая также китайской астрой, отличается широким разнообразием сортов, каждый из которых имеет отличительные формы и цвета. За это ее почитают в Китае. Китайцам известны целебные свойства хризантемы, за что она ценится не только как символ. В качестве символа хризантема связана с серединой осени и праздником: в середине октября она еще сохраняет яркие цвета и выдерживает заморозки, радуя людей своим цветением.

Хризантема «воплощает идеи душевной чистоты благородного мужа, даосского совершенства, здоровья и молодости» [99]. В Китае существует обычай дарить на праздники желтые хризантемы, что является «олицетворением безоблачного счастья» [146].

Хризантема часто упоминается в поэтических текстах, выступая метафорой стойкости и непреклонности. Кроме того, фонетически китайское слово «хризантема» близко слову «ждать», поэтому «в лирике образ цветка порой становится символом ожидания» [123]. Такое ее символическое наполнение расширяет привычный семантический комплекс, связанный с хризантемой, делая ее также символом одиночества, гордости и внутренней силы. Образ хризантемы часто используется как декоративный мотив и для многих китайцев является своеобразной аллюзией к традиционной культуре, напоминая им о национальных праздниках [154, с. 432]. Кроме того, хризантема изображена на купюре в 50 юаней.

Лотос в китайской культуре обладает священным статусом. Известны питательные и целебные свойства лотоса: китайцы употребляют плоды, стебли и листья лотоса, а также его семена в пищу, используют тычинки в фармакологии

и косметологии. Это «символ чистоты и совершенства, потому что растет из грязи» [154, с. 264]. Лотос часто иллюстрируется как «величественно парящий над темной водой, символизируя безупречную чистоту среди загрязненного окружения», поскольку произрастает в болотистых местностях [99].

Лотос имеет символическое наполнение для буддийской философии и является эмблемой Будды, поэтому рассматривается как одно из Восьми сокровищ – знаков на подошве Будды, и, подобно ему, так же отрешен от мира [154, с. 265]. Этот цветок связан с образом новорожденного, рождающегося из чашечки лотоса. Слово, называющее лотос в китайском языке, созвучно слову со значением «рождение», что объединяет два этих образа, а лотос обогащается символикой плодородия и счастья [19, с. 101].

Лотос часто используют в качестве визуального образа для картин, архитектуры, декоративных узоров, вышивок и пр. Лотос изображается на китайской купюре номиналом в 20 юаней.

Магнолия представляет собой пышное вечнозеленое растение. Она обладает целебными свойствами и используется в фармакологии, служит символом женской красоты, нежности и олицетворяет семейное счастье [146]. Согласно легенде о происхождении магнолии, враги, захватившие китайское селение, не смогли покорить всех ее жителей: одна из девушек, в исступлении воззвав к родной земле, превратилась в пышное дерево с нежными белыми цветами, каждый из которых, падая на землю, давал жизнь новому дереву [72].

Схожей символикой обладает и *орхидея*. С одной стороны, это символ любви и красоты. Древнекитайские художники и поэты нередко делали орхидею центральным образом своего творчества. Однако она обладает более глубокими смыслами, что обусловлено ее замысловатой формой: Конфуций называл орхидею «образцом идеальной гармонии и символом настоящего человека» [154, с. 322]. Орхидея, таким образом, является символом скромности, строгости и изящества [87, с. 367].

Отмечается, что в силу своих одорических свойств, орхидея «была воплощением простоты, чистоты и скрытого благородства», поскольку ее запах сложно отличить от травы [120].

Орхидея наряду с пионом для носителя китайской культуры воплощает символ весны, что отражается в идиоматических сочетаниях. В изобразительном искусстве и литературе образ орхидеи считается символом согласия и эмоционального единения.

Цветочная символика устойчива и воспроизводима в китайской культуре и языке. Не менее значимой является древесная символика. Среди множества почитаемых в китайской традиционной культуре деревьев наряду со сливой и сосной особой значимостью обладает бамбук.

Бамбук в китайской традиции рассматривается как символ долгожительства и выносливости, а также верности, стойкости и гибкости. Бамбук отличается высокой функциональностью, будучи применяемым для строительства, изготовления предметов быта и культуры (в частности, инструменты для каллиграфии или чайной церемонии) и употребляемым в пищу. Китай неизменно ассоциируется с бамбуком, это страна бамбуковой культуры, в которой много этого ресурса. Культура бамбука – «неотъемлемая часть традиционной китайской культуры, которая оказывает влияние на характер и психологию китайской нации» [18, с. 47].

Отмечается, что бамбук «символизирует весну, а также долголетие и духовную истину, единение начал Ян и Инь» [99]. Бамбук в качестве традиционного символа определяет преемственность культуры и философии: «репрезентативность символичности бамбука определяется его натуралистической направленностью, отношением к растительным символам, особо почитаемым китайским народом» [18, с. 46].

Сохранившиеся с периода расцвета мифологического сознания народные верования отражены в представлениях о существовании бамбуковых духов в некоторых китайских провинциях. Согласно этим верованиям, бамбуковые духи

требуют от человека соблюдения гармонии общения с природой, а взамен награждают плодovitостью [196, с. 114].

Бамбук так же, как и орхидея, был почитаем Конфуцием и его последователями, благодаря своей прочности и внутренней пустоте, что для них символизировало стойкость и внутреннюю свободу. В сущности, бамбук – прекрасная иллюстрация благородного мужа: свободного внутри, но сдерживаемого крепкой моралью, мудро следующего ей, стойкого и убежденного в правильности происходящего.

Слива – один из самых воспеваемых фитообразов в китайской традиционной культуре, в том числе в поэзии и музыке. Визуальный образ часто встречается в традиционной живописи, росписи фарфора и керамики, на декоративных элементах одежды и пр. Распространена даже живопись «мэйхуа» (слива), ставшая особенным жанром: художники видят в изображении цветков сливы особенную красоту и в некотором смысле ритуал постижения чистоты и безыскусности природы [189].

Сливу отличает пышный цвет и завораживающее своей красотой цветение. Слива наряду с пионом, лотосом и хризантемой является символом времен года, воплощая благодаря своим белоснежным цветам зиму. Существует убеждение, что под сливой был рожден основатель даосской философии Лао-цзы, поэтому символ сливы содержит положительные коннотации, говоря о долголетию и радости.

Более того, в образе сливы сходятся фитоморфная и числовая символика: «в космологическом аспекте слива близка лотосу: пять лепестков сливы ассоциируются с горизонтальной моделью мира» [99]. Слива становится идеальным даосским образом, сочетая в себе начала Ян и Инь. Каждый из пяти лепестков сливы символизирует пять главных национально-религиозных групп Китая: китайцев (хань), маньчжуров, монголов, мусульман и тибетцев [154, с. 378]. Закономерно в таком случае то, что слива избрана в Китае национальным символом.

Слива в той же мере является и конфуцианским идеалом, наряду с бамбуком, сосной и сливой, их изображения становятся символами честности и благородства души, а также дружбы.

В качестве еще одного элемента традиционной китайской культуры необходимо указать *числовую (нумерологическую) символику*, берущую свое начало в глубокой древности, влияющую на восприятие китайцами миропорядка.

Числовую символику относят к числовому коду культуры, в который входят числительные, слова и фраземы, называющие количество. Для многих народов число «привычно вписывается в систему ориентиров и норм человеческого общества» [9, с. 138]. Числа нередко поддаются сакрализации, помогая выстраивать представление о причинно-следственных связях в мире: «мир отождествляется с миром причин, при этом числа имеют не просто количественную, но и качественную символику» [184, с. 40].

Однако, как отмечает российский синолог А. И. Кобзев, «особенностью китайских космогонических систем и соответствующих им космологических структур была их тотальная числовая оформленность», что означало закрепленность за каждой из цифр определенной семантики [65, с. 94]. Именно с осознания цифр начинается формирование картины мира даосского человека, а впоследствии и конфуцианского.

В трактате «Хуайнаньцзы» ярко иллюстрируется отношение китайца к цифрам и то, как они детерминируют связи в мире, миропорядок: «Небо имеет 9 слоев, человек также имеет 9 отверстий. Небо имеет 4 сезона, которые управляют 12 лунами. Человек также имеет 4 конечности, которые управляют 12 большими суставами. Небо имеет 12 месяцев, которые управляют 360 днями. Человек также имеет 12 больших суставов, которые распоряжаются 360 малыми суставами. Поэтому предпринимать какое-то дело и не следовать Небу – значит идти против того, что тебя породило» [2, с. 200].

В китайской нумерологической системе нечетные числа символизируют мужское начало Ян и небо, а четные числа – женское начало Инь и землю. Поэтому все светлое относится к ян, а всё темное – к инь.

Важно отметить, что символическое наполнение китайских чисел обуславливается не только конгломератом из трех философских течений, но и явлением омонимии, фонетического созвучия, приращивающего семантике числа дополнительные коннотативные оттенки.

Единица – основа мира, символизирует «целостность и неразделенность мира» [7, с. 200]. Она соответствует понятию тайцзи («Великий Предел»). Омонимом является слово со значением «честь», «выигрыш». Может иметь и негативное значение, поскольку она потенциал для всего. Единице соответствует стихия воды и черный цвет.

Двойка – «причина разделения всего на Земле» [7, с. 200]. Два – четное число Инь амбивалентной природы: два — значит несогласие, но омонимом является слово «легко», что создает положительную коннотацию. Поэтому еще одно значение двойки – любовь и согласие в паре. Двойке соответствует стихия земли и желтый цвет.

Тройка – число, дающее большой простор для осмысления: три владыки исходного мифологически осмысляемого мира, три стороны света, буддийская триада «небо-земля-человек», три инструмента каллиграфа и пр. Омоним – «рост», что объясняет связь числа с даосской традицией и стремлением к самосовершенствованию. Тройке соответствует стихия дерева и зеленый цвет.

Четверка омонимична слову «смерть», с ней связаны народные суеверия и китайская тетрафобия [9]. С другой стороны, она становится символом осмысляемого в четырех категориях мира: четыре стороны света, четыре сезона и пр. Число четыре вместе с числом три символизируют восход и закат [171]. Четверке, как и тройке, соответствует стихия дерева и зеленый цвет.

Пятерка – одно из самых важных, сакральных чисел, определяющих становление картины мира. Она соответствует пяти стихиям, музыкальному пентатоническому ряду. Китайская культура приписывает числу пять «важную

роль в познании действительности», отсылая к пятичленной структуре мира [37, с. 196]. Омонимом является слово «ничто», что напоминает о даосских воззрениях [7, с. 201]. Пять – символ многообразия, императора, титульных национальных групп и т.д. Пятерке соответствует стихия земли и желтый цвет.

Шестерка омонимична слову «богатство» и междоветию «ха», поэтому ее нередко используют вместо него. Символическое наполнение – богатство и везение. Число связано с шестью ведущими философскими школами Древнего Китая (конфуцианство, моизм, номинализм, даосизм, легизм, натурфилософия). Шестерке соответствует стихия металла и белый цвет.

Семерка – число, символизирующее подъем, карьеру, поскольку его омонимом является слово со значением «подниматься с поверхности». Семерке так же, как и шестерке, соответствует стихия металла и белый цвет.

Восьмерка – число, ассоциируемое с совершенством. Восемь триграмм изображают и отражают вечное движение жизни. Омонимичным является слово «разбогатеть», «процветать», поэтому восьмерка становится символом благопожеланий. Восьмерке соответствует стихия земли и желтый цвет.

Девятка омонимична слову «долголетие», символизирует бесконечность. Считается счастливым числом. Его значимость обусловлена тем, что девятка – «наибольшее из янских чисел», оно предполагает «максимальное присутствие ян», оно ближе всех к небу [124, с. 199]. С ней всегда связано движение вверх, к небу, к самопознанию. В то же время девять – это сочетание восьми и одного, нарушение баланса, поэтому имеет амбивалентную природу. Соотносится с красным цветом, а ее стихия – огонь.

Сочетания этих чисел кратно увеличивают их символическое наполнение, дополняют новыми смыслами. Немаловажным оказывается контекст, поскольку за числами не всегда стоит какой-либо иной смысл, чем количественный. Однако для китайской традиционной культуры числа – основа миропорядка, определяющая, в том числе, связь стихий.

В классификационном ряду китайской символики особое место занимают колоративный (цветовой) код культуры, взаимодействующий с числовым кодом,

и *цветовые символы*. Как правило, цветовую символику традиционного Китая рассматривают в ее соответствии с системой у син.

Желтый цвет – цвет мифологического родоначальника китайского рода Хуан-ди. Связан с женским началом инь и «символизирует центр мира» (закономерно поэтому, что китайцы называют себя желтыми людьми), соотносится с элементом Земли, обладающей «свойствами плодородия, питания и превращения» [117, с. 89–90]. Обладает культурными коннотациями счастья и успешности, долголетия, высокого морального качества и благородства, периода благоденствия и процветания, осеннего пейзажа и золота [90]. Популярен в традиционной архитектуре и costume. Он символизирует власть, свет. В желтом цвете отражаются национальная ценность китайского народа и его особое эстетическое сознание.

Красный цвет символизирует саму жизнь, тепло. Это цвет радости, цвет подвенечного платья, а также деторождения (что связано с архаичными ритуалами). Сегодня на праздники принято дарить красные конверты, благопожелания также пишутся на красной бумаге или вырезаются из нее. Более того, национальный символ Китая – флаг красного цвета. В то же время красный цвет связан со стихией огня, поэтому обладает противоречивыми коннотациями. Стихия огня может быть неподатливой и стремительной, а красный может стать цветом крови, революционной борьбы и ярости.

Белый цвет связан с западом, где происходит закат жизни. Так же противоречив, как и красный. Это холодный цвет, символизм которого связан со смертью (поэтому похоронная обрядовость связана с белым цветом). Его стихия – металл. С другой стороны, белый – цвет чистоты и непорочности. Подобно единице, он может возродиться к Ян или упасть к Инь. Белый цвет – излюбленный цвет декоративного искусства и живописи.

Черный цвет связан с севером и стихией воды. Наряду с белым цветом он образует круг тайцзи, в котором мужское и женское начало взаимно превращаются, поддерживая миропорядок. Символизирует тайну, а также власть и величие. Отмечается, что в течение продолжительного времени он считался

одним из самых загадочных цветов, что могло определить «двойственность его оценки в китайской культуре: с одной стороны, он символизирует величие и благородство, с другой – грусть и одиночество» [151, с. 20].

Зеленый цвет соотносится со стихией дерева. Цвет «ассоциируется с рождением новой жизни, с весной», что объясняется периодами цветения растений, с одной стороны, и особой витальной природой зеленого цвета, с другой [117, с. 90]. В силу историко-культурных обстоятельств может иметь негативную коннотацию: это связано с правилами дресс-кода, зеленым был цвет одежды чиновников низких санов, поэтому ассоциировался с низким социальным статусом и даже маргинальностью. Сегодня зеленый цвет в Китае наполняется новыми коннотативными смыслами: он ассоциируется с безопасностью, в том числе экологической, что соответствует общесоциальному вектору [153].

Синий цвет – неизменный символ Неба и мудрости и востока. Имеет значение молодости, весны. Однако нередко связывается с хрупкостью, недостижимостью, поскольку символизирует Небо, путь к которому не прост.

Итак, цвет и цветовая символика в национальной китайской картине мира имеет одно из ключевых значений, он прочно связан с восприятием мира, с представлением о действии пяти элементов и имеет регулярное отражение в китайском языке. С развитием культуры цвета дополняются новыми коннотативными смыслами, но само обращение к цвету как источнику информации остается неизменным элементом традиционной китайской культуры.

Символика китайской традиционной культуры богата и разнообразна, представлена широкой классификацией. В настоящей работе мы обращаемся только к четырем кодам культуры, чтобы проиллюстрировать наиболее частотные символы, воспроизводимые в культуре.

В попытке декомпозировать структуру традиционной китайской культуры мы обратились к ее элементам и рассматривали эту структуру через призму духовно-мировоззренческих основ (мифология в качестве основы национальной

картины мира, концепты традиционной китайской философии), нематериального культурного наследия (традиционные виды искусств, символика) и предметов материальной культуры (артефакты декоративно-прикладного искусства, архитектура, национальный костюм и пр.), а также сквозь призму социальной стратификации и выделили традиционные компоненты народной культуры, традиционные элементы монастырской культуры и традиционные элементы культуры дворцов и правителей.

Глава 3. Развитие представлений о традиционной культуре Китая на разных этапах творчества Чжана Имоу

Середина 1980-х в кинематографе КНР отмечена появлением так называемого «пятого поколения китайских кинорежиссёров». Речь идёт о представителях первого после Культурной революции выпуска Пекинской киноакадемии: в 1982 году её закончили такие, ставшие впоследствии известными режиссёры, как Чжан Имоу, Тянь Чжуанчжуан, Чэнь Кайгэ и Чжан Цзюньчжао. Именно в этот период китайское кино стало выходить на широкую международную арену, собирая премии и награды престижных кинофестивалей.

Чжан Имоу, выдающийся представитель пятого поколения китайских режиссёров, его называют символом китайского кино, а его фильмы рассматривают как кинематографический код культуры Китая. Фильмы Чжан Имоу, без сомнения можно назвать визитной карточкой китайского кино, а используемые режиссером «китайские элементы» - наследием и развитием китайской культуры. Фильмы Чжан Имоу формируют и укрепляют национально-культурную идентичность китайского народа. Сам режиссер не видит свое творчество без «китайского фона», считая, что «нельзя снимать фильм без «китайских элементов» культуры» [209, с. 45–46].

Свой творческий путь Чжан Имоу начинал фотографом, оператором и актером. В 1987 году за роль в фильме «Старый колодец» (1987; режиссёр. У Тяньмин) он получил две награды 2-го Международного кинофестиваля в Токио и Национальной китайской кинопремии «Золотой петух».

Чжан Имоу был одним из первых китайских режиссёров, который заметил, что идея в фильме важнее образа, а рациональность важнее художественности, поэтому решил изменить концепцию фильмов, начал стремиться создать другой, новый тип фильмов.

Творческий путь Чжан Имоу условно можно разделить на три периода. Первый – это создание так называемых «фольклорных фильмов», в которых

режиссер использовал элементы традиционный китайского фольклора, такие как свадебные народные ритуалы (невеста в паланкине с красным покрывалом, свадебная церемония с гонгами и барабанами, ритуал покачивания паланкина по дороге, возвращение невесты в родной дом через три дня после свадьбы и т.к.), сельские похоронные обряды (белые одежды, плач с огромным звуком), гадания, народное искусство (театр теней, танец льва), китайское народное региональное жилище (комплекс жилищ Цяоцзя в Шаньси) и национальная одежда северо-западных народов Китая (мужские верхние одежды обычно имеют низкий воротник и пуговицы в форме грецкого ореха («гэта»). Штаны как у мужчин, так и у женщин отличаются свободным и широким кроем. Женщины носят головные платки для защиты от пыли и сильного ветра. Обувь традиционно представляет собой самодельные туфли «подошва в тысячу слоев» (цяньцэнди) и т. д. Творчество Чжана Имоу первого периода представлено такими работами как «Красный гаолян» (1998), «Цзю Доу» (1990) и «Поднимите красный фонарь» (1991). В этих фильмах достаточно четко выражены критическое отношение Чжана Имоу по отношению к традициям и устоям феодального общества. По нашему мнению, фильмы этого периода сочетают черты реализма (познания жизни) и так называемого стиля «свободной руки» (свободная рука на китайском языке – се и (写意). Стил ь се-и, который в традиционной китайской живописи Го хуа называют стилем «свободной руки». Этот стиль характерен для традиционной китайской «живописи идей», он отличается спонтанностью и недосказанностью, использованием широких, размашистых мазков, стремлением передать лишь образ реальности, а не сделать достоверную копию. Фильмы в стиле свободной руки часто считаются «авторскими фильмами», подчеркивающими личное выражение режиссера и подходящими для выражения абстрактных тем (таких как одиночество, время, жизнь и смерть). Он бросает вызов привычному мышлению аудитории и вызывает более глубокий резонанс и мышление посредством художественных форм. С одной стороны, режиссер показывает правдивые картины жизни традиционного феодального общества, где люди жили в оковах ограничительных устоев и правил. С другой стороны, в

рамках стиля “свободная рука” он остро чувствуется потребность в открытости и свободе личной жизни, стремление к изменению закрытой культурной и политической среды. Он с помощью яркого цветового кода были направлены на выявление противоречий между сильными и слабыми, иерархическим обществом и одиноким индивидом, на выражение надежды и отчаяния простых людей, подавленных ортодоксальной конфуцианской и чиновничьей системой ценностей [187, с.163].

Ярким примером фильмов первого этапа является «Красный гаолян», который можно смело назвать «мостом между историческим и мифологическим», кроме двух центральных персонажей, есть третий «главный герой» – красный цветок гаолян, который символизирует раскрепощенность духа, свободу от всяческих рамок. После выхода фильма (1988) Ни Чжэнь написал: «Переход через гаоляновое поле – это формирование национальной кинокультуры, распространение кинокультуры, воспитание современного подхода к культуре» [208].

3.1. Народная культура как основа образности и символики в фильмах Чжана Имоу «фольклорного» периода

Параграф посвящен анализу репрезентации народной культуры Китая в творчестве режиссера Чжана Имоу, включающей духовные и материальные ценности китайской нации. Это культурные артефакты, обычаи, традиции, верования и другие элементы, сформированные в процессе длительного социального развития и передаваемые из поколения в поколение. Исследуется, как ценности народной культуры становятся элементами кинематографа, как, опираясь на традиции, режиссер создает новые художественные идеи и самобытный кинематографический язык. Киноработы Чжана Имоу наполнены элементами народной культуры, которые тщательно воссоздают повседневный материальный быт и выявляют почву, на которой были сформированы традиционные китайские духовные ценности в истории культуры. Особую внимание уделено анализу народных национально-культурных элементов в

творчестве Чжана Имоу. В контексте глобализации, когда вопросы сохранения народной идентичности и культурного наследия приобретают, культурно-антропологический подход является обоснованным и продуктивным. Региональный аспект в анализе репрезентации народной культуры различных провинций Китая в фильмах режиссёра Чжана Имоу выявляет, как традиционные элементы народной культуры могут стать мостом между локальным и глобальным. Анализ их роли в формировании художественного языка кино позволяет глубже понять механизмы трансляции культурных ценностей и их адаптацию к современным вызовам.

Кинематограф, как зеркало жизни человечества в новую эпоху, с одной стороны, интегрируется с мировыми трендами через инновации, а с другой — становится ключевым носителем традиционной китайской культуры. Особенно начиная со второго десятилетия XXI в., вслед за усилением позиции КНР в мире, китайское кино рассматривается российскими учеными как пример применения «мягкой силы» [187, с. 161]. Ряд работ посвящен анализу культурной политики, осуществляемой правительством КНР с целью создания мощной киноиндустрии и повышения конкурентоспособности ее продукции на мировом кинорынке [109, с. 152]. Среди них наиболее известным произведением является книга С. А. Торопцева «Международный брэнд» китайского кинорежиссера Чжан Имоу [149, с. 10–20].

Говоря о кино и народной культуре, следует отметить, что с момента зарождения китайского кинематографа в 1905 году, элементы народной культуры стали неотъемлемой его частью. Будь то основные аспекты человеческой жизни, такие как еда, одежда, жилье, транспорт, свадьба и похороны, песни, танцы и музыка, традиционные культурные реликвии, праздничный этикет, или идеологические убеждения и духовные верования, все они неотделимы от элементов народной культуры.

Связь между кино и народными традициями неразрывна. Режиссёры «пятого поколения» (Чжан Имоу, Чэнь Кайгэ и др.) в своих работах детально показывают и интерпретируют элементы народной культуры, становясь ее

наиболее яркими исследователями, популяризаторами, и критиками, открывая новую главу в истории китайского кинематографа.

Если рассматривать эволюцию китайских фильмов, можно увидеть пристальное внимание к элементам народной культуры. Например, первый в истории китайского кино фильм «Битва при горе Динцзюньшань» содержит картины оперы с народными элементами; далее в киноработах первого поколения китайских режиссеров идут сюжеты социальных явлений, таких как общественный строй, брак; затем появляются реалистические фильмы 1930-х и 1940-х годов, такие как «Песня рыбака» и «Весна в маленьком городке»; далее кинодрамы, снятые по сценариям драматических произведений, такие как «Чайный домик», «Благословение» и «Магазин семьи Линь». Все эти фильмы пронизаны показом различных элементов народной культуры, которые не только подчеркивают тему произведения, но и наделяют фильмы уникальным содержанием. Позже в работах «пятого поколения» режиссеров народные элементы получили новые и яркие интерпретации.

В настоящей работе объектом исследования являются художественные фильмы китайского режиссера Чжана Имоу, среди них: «Красный гаолян» (1987), «Цзюй Доу» (1990), «Подними красный фонарь» (1991). Целью нашего исследования является анализ фольклорных элементов: народной музыки, визуальных символов, таких как цвет в ритуалах повседневности, объем и силуэты народных костюмов, стили архитектурных сооружений и их композиций в разных провинциях Китая.

Фильмы Чжана Имоу направлены, прежде всего, на укрепление культурной самобытности современного китайского общества в условиях глобализации и усиливающегося влияния западных ценностей, которое наблюдается с середины 1980-х годов. Основной идеей раннего творчества режиссёра, воплощённой в «Красной трилогии» – «Красный гаолян» (1987), «Цзюй Доу» (1990) и «Зажги красный фонарь» (1991), является приобщении к традиционной фольклорной китайской культуре, поиск и сохранение ключевых национальных культурных ценностей, цементирующих китайскую цивилизацию

в течение более двух тысяч лет [187, с. 162]. Кадры фильмов этого периода запечатлели характерные элементы национального быта: архитектуру традиционных сельских домов, ремесленные мастерские, предметы сельского быта. Используя насыщенную цветовую палитру и визуальные метафоры, режиссёр раскрывает конфликт между силой и уязвимостью, иерархическим обществом и отдельным человеком. Через образы сельской жизни передаётся двойственность эмоций простых людей – надежды и отчаяния, – подавленных жёсткими нормами конфуцианской морали и бюрократической системы. Эти фильмы совпали с периодом, когда китайское общество остро ощущало потребность в открытости, свободе самовыражения и трансформации закрытой культурно-политической среды.

В своей научной работе «Создание китайской кинематографической фольклористики» (《建构中国电影民俗学》) профессор Ши Богун подчёркивает ключевую роль кинематографа в создании и сохранении культурного наследия. Исследователь подробно описывает, как элементы народной культуры влияют на появление особого языка китайского кино. На примере традиционных боевых искусств, традиционной оперы, традиционной еды, ремесленных промыслов и местных диалектов профессор Ши Богун доказывает, что интеграция народной культуры в кинематограф является национальной характеристикой китайского кино [221].

В фильме «Подними красный фонарь» зажигание фонарей символизирует семейную иерархию, отражает трагедию женской судьбы, заставляя зрителей сопереживать судьбе персонажей.

Самой яркой особенностью ранних фильмов Чжана Имоу является подробное изображение «осязаемых», материальных элементов культуры и жизненных ритуалов (церемоний рождения, церемоний совершеннолетия, свадеб, празднования дней рождения и похорон) в повседневной жизни. Свадебные обряды и погребальные обряды являются частью ритуальной культуры и представляет собой символ идентичности и «средство коммуникации». Как отмечает Лян Шумин: «Сущность ритуала заключается в

соблюдении торжественности, серьёзности во всех аспектах социальной жизни, ритуал исключает легкомыслие и небрежность» [92, с. 89].

В китайском языке иероглиф «ли» (礼) имеет много значений. Словарь «Синьхуа» даёт следующие значения: 1) «社会生活中, 由于道德观念和风俗习惯而形成的仪节: 婚~, 丧 (sāng) ~, 典~», правила поведения в общественной жизни, сформированные на основе моральных представлений, нравов и обычаев, например свадьба, похороны, церемония; 2) «符合统治者整体利益的行为准则: ~ 教 (jiào) », правила поведения(нормы), соответствующие интересам правящего класса (например, этикет и воспитание) [211].

Обряды маркируют ключевые этапы человеческой жизни. В течение жизни каждый человек проходит через такие важнейшие обряды, как день рождения, совершеннолетие, свадьба, похороны. Поздравительные хлопушки при рождении знаменуют зарождение новой жизни, погребальные колокола на похоронах – окончание жизни. Обряды рождения, брачные обряды, похоронные обряды относятся к традиционным. Традиционные обряды присутствуют в межличностном взаимодействии, в семье, в личном опыте человека. При этом практически каждому человеку необходимо пройти через эти обряды.

Например, в таких фильмах, как «Красный гаолян», «Цзю Доу» и «Подними красный фонарь», мы видим традиционные атрибуты. Сопутствующие «обрядам перехода» дверные обереги и дверные наклейки, висящие на дверях домов, а также вырезанные из бумаги украшения на окнах, вырезание из бумаги (цзяньчжи) – одно из традиционных китайских народных искусств, зародившееся в уезде Гаоми провинции Шаньдун. Оно отличается широким тематическим разнообразием и богатым содержанием: цветы, растения, насекомые, рыбы, птицы, звери и люди – все может стать сюжетом для узоров. Основными источниками вдохновения служат народные предания, мифы и сюжеты из традиционной оперы, что придаёт этим работам глубокий символический смысл; свадебные обычаи, невеста в паланкине с красным покрывалом, свадебная церемония с гонгами и барабанами, ритуал покачивания

паланкина по дороге, возвращение невесты в родной дом через три дня после свадьбы; празднование первого месяца жизни ребёнка – шумные гуляния с угощениями.

В фильме также отражаются нематериальные духовные элементы, такие как верования, культы, гадания и другие формы, раскрывающие идеологию и мысли людей, их переживания и отношение к жизни. В фильме «Подними красный фонарь» служанка из ревности делает тряпичную куклу, через суеверие раскрывается конфликт между Сунлянь и ее служанкой. В фильме «Жёлтая земля» крестьяне молятся о дожде во время засухи, тем самым показывая зависимость людей от «милости небес» и отчаянную надежду на спасение.

Кроме этого, фильмы Чжан Имоу обнажают глубоко укоренённые пороки китайского традиционного общества, такие как многожёнство, браки по договорённости и др. Важно отметить, что режиссёр через демонстрацию этих явлений стремится выразить критику и осуждение семейных устоев и общественных нравов китайского феодализма.

Чжан Имоу уделяет особое внимание визуальной выразительности фильмов, раскрывая культурную символику цветов. Чаще всего в его работах доминирует красный цвет.

В раннем фильме «Красный гаолян» (1987) красный цвет становится основой визуального языка: красные поля гаоляна, вино «Шибалихун», красные ткани и красильня, алый пояс героя во время тряски паланкина, а также красное свадебное платье, вышитые туфли, паланкин и покрывало невесты Цзю Эр, красные свечи в доме – всё создаёт единый «красный мир». В традиционной культуре красный символизирует не только праздник и удачу, но и жизненную силу. Кроме того, использование «китайского красного цвета» усиливает философское содержание фильма. Свадебные народные ритуалы в картине закладывают основу для развития сюжета. Красные паланкины, свадебная одежда, свадебные обычаи являются конкретными проявлениями народной культуры, а трагедия, скрытая за праздничной атрибутикой, становится

«неосвязаемой» частью народной культурой, т. е. ее эмоционально переживаемым содержанием.

Развитие колористического визуального языка продолжается в фильмах «Подними красный фонарь», «Цзюй Доу», «Цюцзюй подаёт в суд» и «Мои родители». В фильме «Подними красный фонарь» красные фонари, одежда Сун Лянь и свечи формируют иллюзию праздничной атмосферы. В фильме «Цзюй Доу» красный ассоциируется с эротикой и ужасом: первая встреча Тянцина и Цзюй Доу символизирует сексуальность, а смерть героя в багровом красильном чане усиливает ощущение трагедии. В фильме «Цюцзюй подаёт в суд» красные ватные куртки и перец во дворе подчёркивают образ сельской женщины, а в картине «Мои родители» красный цвет, пронизывающий весь фильм, олицетворяет страстную и чистую любовь.

Глубоким смыслом наделено использование и белого цвета в фильмах Чжана Имоу. Детали сельских похоронных обрядов (белые одежды, плач) в фильме «Цзюй Доу» (1990) создает атмосферу печали и горя. Во время похорон старейшина 49 раз приказывает Цзюй Доу и Ян Тянцину остановить процессию, таким образом режиссер аллегорически предвещает трагедию их любви.

Однако доминирующим в изобразительном ряду ранних фильмов Чжана Имоу остается красный цвет. В символике народной культуры красный цвет – это цвет Китая. В традиционном контексте он означает силу, праздник, надежду и присутствует во всех аспектах жизни китайского народа. Чжан Имоу, используя красный цвет, наполняет свои фильмы восточным очарованием, превращая цвет в визуальный код культурной идентичности.

Использование народных песен и традиционных музыкальных инструментов – создаёт сквозной фольклорный колорит в фильмах режиссера. Чжан Имоу часто показывает такой вид искусства, как китайская опера, в том числе циньская опера, хэбэйская банцзы и пекинская опера. Особый национальный колорит создается с помощью сцен игры на традиционных инструментах. Эти узнаваемые музыкальные стили идеально сочетаются с настроением картин. Музыкальное сопровождение фильмов построено только на

музыкальной игре на народных инструментах. В «Красном гаоляне» – это суонай (китайская свирель), в «Цзюй Доу» – сюнь (глиняная флейта) и гонг, в фильме «Подними красный фонарь» – флейты и полный набор ударных инструментов для пекинской оперы, в «Колыбельной для бабушки» – гуцинь (древняя цитра) и пипа (лютя). В «Красном гаоляне» особенно выделяется традиционная мелодия «Песня тряски паланкина», отражающая грубоватый местный колорит. Четверо крепких мужчин, раскачивая паланкин, в такт выкрикивают ритмичные речёвки. Это обычай провинции Шаньдун.

Ещё одна ключевая композиция – «Песня бога вина», вдохновлённая элементами юйской оперы (провинция Хэнань), с повторяющимися ритмичными слогами. После приготовления нового вина герои исполняют эту песню как ритуал поклонения божеству. В «Поднятии красных фонарей» повсеместно звучат традиционные оперные мотивы. Фоновой музыкой служат ударные инструменты в стиле пекинской оперы – наиболее характерные для китайской музыки. Резкие ритмы, быстрые барабаны и звонкие гонги подчёркивают повороты в судьбах героев.

Архитектурный фольклор также становится значимой частью киноязыка Чжана Имоу. В ходе истории китайский архитектурный фольклор (обычаи и привычки людей определенной этнической группы в производстве и быту, относящиеся к образу жизни и строительству домов) впитал в себя черты различных регионов, этнических групп и породил ряд самобытных архитектурных ансамблей, таких как Пекинский двор, здание Тулоу в Фуцзяни, комплекс Цяоцзя в Шаньси, комплекс Ванцзя и т. д. Наиболее широко традиционные представления китайцев отражены в жилом и архитектурном фольклоре «сыхэюань». Как известно, сыхэюань – это тип застройки, при котором четыре здания помещаются фасадами внутрь по сторонам прямоугольного двора. Стены такой застройки с внешней стороны не имеют окон, что отражает концепцию закрытости. Таким образом, слуги и жены семьи Чэнь не имели никакого сообщения с внешним миром. В фильме Чжана Имоу лучшим примером архитектурного фольклора можно назвать "высоко висящие

большие красные фонари". Для съемок фильма была выбрана резиденция семьи Цяо в Шаньси. Семейный комплекс Цяо был построен в период правления Цяньлун династии Цин. В целом здание представляет собой замкнутое строение, похожее на замок, длинное и узкое. В фильме такое строение отражает критикуемые режиссером устои феодального общества того времени.

Важную роль в репрезентации регионального разнообразия традиционной народной культуры Китая в фильмах Ч.Имоу играют народные одежды. Поскольку Чжан Имоу родом с северо-запада Китая, из провинции Шэньси, его ранние работы в большей степени отражают северо-западную народную культуру и уникальные костюмы северо-западного Китая. Например, в фильме "Красный гаолян" Цзюэр, выходя замуж, надевает красную куртку и брюки, на голове у нее красный тюрбан, мужчины одеты в грубые пиджаки, все эти элементы одежды отражают характерный колорит сельской местности.

О точности репрезентации фольклорной/народной культуры Китая в творчестве Ч. Имоу на сегодня в самом Китае идут жаркие дискуссии. Как отмечает Юэ Дайюнь, каждый читатель «интерпретирует другую культуру через призму собственных культурных традиций, образа мышления и всего, что ему знакомо». Это и есть известное выражение: «У тысячи читателей — тысяча разных Гамлетов» [222, с. 76]. Одни китайские кинокритики считают, что Чжан Имоу искажил китайские народные традиции, создал культурную экзотику для аудитории за пределами Китая, демонстрирует «псевдофольклор». Такие как, литературный критик Ван Гань в своей рецензии на фильм «Подними красные фонари» отмечает, что в ленте вымышлены ритуалы вроде «зажигания и гашения фонарей» и «массажа ног с помощью молота», называя их «сфабрикованным псевдо-фольклором». По его мнению, такие элементы, художественно гиперболизированные и переработанные Чжан Имоу, лишены исторических оснований и служат лишь для удовлетворения западных ожиданий «восточной экзотики» [197]. Культуролог Чжан Иу утверждает, что фильмы Чжан Имоу чрезмерно полагаются на визуальные символы (например, красные фонари, красильни), где формальная эстетика маскирует недостаток нарративной

глубины. По его словам, это «подмена социальной критики эстетизацией», превращающая фольклор в пустые культурные знаки [216, с. 128]. Дай Цзиньхуа в своей книге анализирует «Красный гаолян», указывая, что фольклорные сцены (например, «тряску паланкина», «ритуал винокурения») через гипертрофированные визуальные символы превращают китайскую сельскую культуру в «зрелище», ориентированное на ожидания международных кинофестивалей к «восточной мистике», а не на аутентичную репрезентацию [199]. Ван Ичуань критикует фольклорные элементы в фильмах Чжан Имоу (например, сцену «дикого соития» в «Красном гаоляне») как «псевдо-фольклор», где театральная экстравагантность лишает их исторического контекста, превращая в культурный товар эпохи потребительства [198]. Чэнь Сяомин подчёркивает, что Чжан Имоу трансформирует фольклор в «культурные символы эпохи глобального капитала», где фольклорные сцены — скорее художественная фикция, лишённая подлинного отражения сложности народной жизни [220]. Другие исследователи утверждают, что его фильмы глубоко исследуют фольклорную жизнь и культурные ценности китайского народа. Такие как Чжан Исин (доцент Института культурных коммуникаций Чжэцзянского педагогического университета) считает, что фольклор в фильмах Чжан Имоу не является простым копированием реальности, а через художественное обобщение приобретает символическое значение. В «Красном гаоляне» раскачивание паланкина символизирует необузданную первобытную жизненную силу народа, а красные ткани в красильне из «Цзюй Доу» метафорически отражают подавление и высвобождение человеческих желаний под гнётом традиционной этики. По его словам, : «Чжан Имоу отделяет фольклор от его утилитарной функции в повседневной жизни, возводя его в визуальную притчу о национальном духе» [215, с. 45]. И Хун (профессор Школы журналистики и коммуникаций Университета Цинхуа) подчёркивает стратегию «романтизации фольклора» в работах Чжан Имоу. Высоко стилизованные фольклорные сцены (например, ритуал с фонарями в «Подними красные фонари») трансформируют китайскую народную культуру в «восточное

зрелище» с универсальной эстетической ценностью. Несмотря на упрощение исторического контекста, это объективно способствовало международному продвижению китайской культуры, подтвердив культурную логику «национальное есть всемирное». Он пишет: «Фольклорный нарратив Чжан Имоу — продукт глобального и локального культурного взаимодействия. Его противоречивость проистекает из двойственности стратегии: это и успешный пример культурного экспорта, и мишень постколониальной критики» [202, с. 32]. Хань Жуй (исследователь Института фольклорной культуры Сианьского политехнического университета) акцентирует роль фильмов Чжан Имоу в «охране нематериального наследия». Тонкое изображение ремесла «починки фарфора» в «Мои отец и мать» пробуждает внимание зрителей к исчезающим традиционным ремёслам, а визуальная фиксация ритуала виноделия в «Красном гаоляне» предоставляет материал для исследований в области визуальной антропологии [212].

На наш взгляд, обвинение режиссёра в эксплуатации китайской культуры ради западного признания неправомерно. Использование фольклора — это не просто ориентализм, попытка понравиться иностранцам, а способ выразить национальную идентичность через устойчивые и уникальные культурные коды Китая, и внимание к деталям, точность воспроизведения культурного кода вызывает признание его работ на Западе. Трактовка традиций в его фильмах субъективна и гиперболизирована, картины режиссера — это художественные фильмы, где вымысел естественен. Кроме того, Чжан Имоу смешивает национальные, общекитайские особенности с локальными обычаями, усиливая их художественными приёмами для создания уникальной атмосферы средневекового Китая. Следует отметить, что прежде в китайском обществе фольклор воспринимался как нечто второстепенное, однако благодаря киноработам Чжана Имоу фольклорная культура (будь то аутентичная или стилизованная), народная культура стали неотъемлемыми элементами изобразительно-выразительного образного киноязыка китайских режиссеров, основой художественной образности в современной визуальной культуре.

3.2. Жизнь китайского социума в фокусе творчества Чжана Имоу «социального» периода

Второй этап – это фильмы, запечатлевшие трансформацию общественных отношений в Китае во время культурной революции, социальные противоречия и семейные драмы, к примеру, «Цю Цзюй идет в суд» (1992), «Жить» (1994), «Ни на одного меньше» (1999), «Мои отец и мать» (1999). Общими социальными проблемами в этих фильмах являются слабость механизмов защиты прав граждан и отсутствия доступа к юридической грамотности, трагические события XX века от гражданской войны до «культурной революции», проблема неравенства в образовании между городом и деревней, конфликт между традиционной культурой и современностью, деревенская бедность и маргинализация, раскрывающиеся через образы крестьян, лишённых доступа к образованию и правосудию, гендерное неравенство женщин (Цю Цзюй становится носителями морального сопротивления и критика авторитаризма), в фильме «Жить» показано, как государственные системы подавляют индивидуальность и т.д.

3.2.1. Социальные проблемы и региональные элементы традиционной китайской культуры в фильме «Цю Цзюй идёт в суд» (1992)

Художественный фильм «Цю Цзюй идёт в суд» (1992) раскрывает проблему доступа к справедливости в сельской местности. Главная героиня, Цю Цзюй, беременная крестьянка, борется за компенсацию после того, как деревенский начальник избил её мужа. Её упорство в поисках правды сталкивается с бюрократической системой, где местные власти часто ставят свои интересы выше закона. Судьба Цю Цзюй символизирует борьбу сельских женщин за права в патриархальном обществе, где традиции часто подавляют индивидуальность. Её семья, первоначально поддерживающая её, постепенно отдаляется из-за страха перед репрессиями, что подчёркивает конфликт между личными принципами и коллективным конформизмом. Этот фильм с уникального ракурса демонстрирует психологическую реакцию крестьян на

политику реформ и открытости, успешно разрешая противоречие между «реалистической направленностью и формалистическими тенденциями», которое не смогли полностью преодолеть режиссёры поколения Чжан Имоу. Картина отличается размеренным ритмом и повествовательной неторопливостью, знаменуя качественный скачок в эстетических взглядах Чжан Имоу на кинематограф [166].

Фильм режиссёра Чжан Имоу «Цю Цю подаёт в суд» реалистически изображает социальную картину сельской местности на северо-западе Китая. Через детали вроде одежды, диалектов и внешних особенностей персонажей создаётся насыщенный локальной культурой мир деревни в провинции Шэньси. Эти элементы служат не просто фоном, но становятся активными участниками повествования, несущими глубокие размышления о традиционной этике, законности и гендерных ролях. Чжан Имоу, используя подход «дедраматизации», находит баланс между реализмом и символическим отображением традиционной культуры. В фильме традиционная одежда региона включает в себя сшитые вручную ватные куртки и головные платки: Цю Цю (в исполнении Гун Ли) и другие деревенские жители носят плотные ватные куртки из синей или серой домотканой материи с узелковыми пуговицами, широкими полами и зауженными манжетами. Эта одежда не только адаптирована к холодному климату Шэньбэйского нагорья, но и отражает самодостаточный образ жизни традиционного аграрного общества. Простота и грубоватость курток метафорически подчёркивают стойкость крестьян и жизненную силу сельской культуры. Женские персонажи носят белые или однотонные платки, завязанные особым способом – от лба к затылку («бао тоу»). Это сочетает практичность (защита от ветра и холода) с символикой: белый цвет олицетворяет чистоту и простоту деревенской жизни, контрастируя с «пёстрыми» городскими реалиями (визуальный конфликт в сценах поездки в город). Героиня Цю Цюй появляется в красном хлопковом пиджаке, толстых черных хлопковых брюках, с зеленой банданой на голове. Это яркий образ женщины из сельской местности Шэньси. Старики и дети в фильме также одеты в дутые хлопчатобумажные

куртки и брюки, что очень хорошо соответствует образу простых сельских жителей Лёссового плато.

Главная героиня фильма обладает яркой внешней особенностью – краснотой щёк, характерной для жителей северо-западных регионов Китая. Северная часть провинции Шэньси (Шэньбэй), расположенная на Лёссовом плато, отличается суровым засушливым климатом и интенсивным солнечным излучением, что придаёт местным жителям «высокогорный румянец» – красноватый оттенок кожи на щеках. В фильме этот акцент намеренно усилен через грим: грубоватая текстура кожи и яркий румянец у деревенских жителей (особенно у Цю Цзю) передают идентичность региона. Краснота щёк становится «телесным символом» шэньбэйских крестьян, создавая резкий контраст со светлой кожей городских жителей. Это также метафора среды выживания: румянец – следствие естественных климатических условий, но одновременно и намёк на духовную стойкость крестьян, сохраняющих жизнелюбие в суровой действительности.

Кроме того, в фильме полностью используется гуаньчжунский диалект (шэньсийский диалект), особенно через реплики Цю Цзю, что усиливает аутентичность локальной культуры. Такие особенности как ритм речи: медленный темп и растянутые окончания фраз (как в фразе «Э-э-э... мне нужно объяснение!») отражают прямолинейность и упрямый характер крестьянского мышления. Используется и характерная для региона лексика: употребление диалектных слов вроде «пои» (местное слово для «жена») и «сихуан» (диалектное «жалкий») насыщает повествование деревенским колоритом. Это также становится символом культурного разрыва между городской и сельской жизнью. Когда Цю Цзю общается с городской бюрократической системой, столкновение диалекта с путунхуа (языком литературы и бюрократии) метафорически отражает ценностный конфликт между деревней и городом, традицией и современностью.

В фильме используется циньская опера с помощью традиционного музыкального инструмента саньсянь (трёхструнная лютня) – театральный стиль

северной части провинции Шэньси, что подчёркивает местный колорит. Начальная фраза «Идём!», исполненная в стиле циньской оперы, не только характеризует Цюцзюй как сельскую женщину, но и погружает зрителя в атмосферу традиционной культуры, раскрывая уникальность музыки региона.

Ватная куртка, головной платок и краснота щёк Цю Цзю становятся её «культурной бронёй» в противостоянии бюрократической системе, символизируя ценности традиционной сельской этики в современном правовом обществе (например, народная идея «моральная справедливость важнее закона»). Чжан Имоу использует документальный стиль съёмки, интегрируя элементы вроде одежды и диалекта в повседневные сцены. Это стирает «театральность», превращая культурные символы в естественные фрагменты реальной жизни, делает фильм важным общественным высказыванием.

3.2.2. Социальная проблематика и китайские философские ценности в фильме «Жить» (1994)

Фильм «Жить» (1994), основанный на романе известного китайского писателя Юй Хуа, в главных ролях – Гэ Ю и Гун Ли, вышел на экраны в 1994 году. Фильм показывает, как исторические катаклизмы разрушают семьи. Главный герой, Фугуй, теряет всё: от состояния до близких – из-за гражданской войны, «Большого скачка» и Культурной революции. Его судьба – метафора бессилия человека перед лицом государственной машины.

Основание Китайской Народной Республики положило конец кровавой гражданской войне в Китае. Начало республики в Китае относится историками к 1 октября 1949 г. [151, 155, с. 36]. На протяжении своего существования и исторического развития Китайская Народная республика пережила ряд потрясений и взлетов. Одним из таких периодов была Культурная революция – серия идейно-политических кампаний в 1966–1976 годах, проводимых под председательством Мао Цзэдуна, целью которых являлась дискредитация и уничтожение политической оппозиции для обеспечения власти Мао Цзэдуна и передачи власти Цзян Цин [147, с. 12].

Действие фильма происходит в этот исторический период, разворачивается в Китае в период 1940-х – 1970-х годов. Режиссер изображает исторические события, такие как гражданская война, установление коммунистического правительства и Культурная революция, через призму жизни среднестатистической китайской семьи [110, с. 67].

В представленной Чжан Имоу драме изображен маленький человек, сталкивающийся с противоречиями и невзгодами. Он не противостоит системе, а принимает изменения в своей жизни, придерживаясь принципа выживания и надежды, несмотря на переменчивость обстоятельств. Он живет по принципу «Вчера богат, сегодня – беден. Не беда. Самое главное – продолжать жить. Продолжать надеяться» [110, с. 68]. Этот фильм может отразить последствия Культурной революции и других социальных перемен в Китае на примере одной семьи.

Кинолента ярко отражает историческую проблему внедрения коммунизма в Китае. Режиссер искусно передает нюансы коммунистических отношений, включая счастье, страхи и принципы, демонстрируя смирение перед мощью коммунизма и тиранией властей. Люди принимают свою судьбу, отказываясь от сопротивления. Выживание возможно только через забвение прежней жизни, традиций, искусства, религии и веры, а также отказа от политической активности. Судьба человека predetermined заранее. Символичен финальный кадр с цыплятами в сундуке, заменившими кукольных марионеток, что отражает обыденную жизнь, где прошлое не имеет значения, а поиск новых радостей является приоритетом. Фильм призывает жить, несмотря на обстоятельства.

Идеи и символы традиционной китайской философии являются неотъемлемой частью китайской литературы. В статье Григорьева Н. В. «Что для китайцев значит «жить»? Конфуцианство в фильмах Чжана Имоу «Жить» и «Возвращение домой»» подробно анализируется, как конфуцианские этические элементы воплощаются в этих двух фильмах Чжан Имоу. Автор утверждает, что многие особенности этих картин отражают отношение китайцев к традиционным философским идеям [29].

Исследования романа «Жить» часто чрезмерно акцентируют внимание на теме смерти, представляя трагическую интерпретацию, которая может превосходить намерения автора. Данная тенденция ярко выражена в работе Ли Яня: «Тотальное отчаяние служит ключевым триггером для актуализации темы смерти в ранней прозе Юй Хуа. <...> В его образах гибели и насилия сплетаются гротескные, уродливые, греховные и абсурдные элементы. Его тексты – это жестокий мир взаимной ненависти и убийств. Этот мрачный, пугающий вымысел, однако, оказывается зеркалом не менее ужасающей реальности» [81, с. 118]. Однако применительно к «Жить» подобные трактовки теряют убедительность: конфуцианская традиция рассматривает смерть как средство постижения жизни, где осознание зла необходимо для определения добра, а страдание – для оценки счастья. Главный герой романа принимает смерть родителей сдержанно, используя трагический пафос как этический амортизатор. Мотив смерти не является центральным, возникает вопрос о его функции и фокусе автора. Ни Юй Хуа, ни Чжан Имоу не заявляют о критике маоизма или КПК, но масштабное повествование с гибелью персонажей в каждый исторический период Китая создает символическую основу для этого. Герой совершает ошибки и проявляет добродетели, но не капитулирует перед обстоятельствами. Оба автора интерпретируют историю персонажа через призму конфуцианской этики, а именно, через концепцию «действия без целеполагания» (у вэй). «Человек поступает нравственно не под внешним принуждением, а в силу внутренней необходимости следовать моральному долгу. <...> Ценность поступка заключена в самом акте, а не во внешних последствиях» [154, с. 64–65]. Эта философская установка объясняет, почему Фугуй продолжает жить вопреки всем испытаниям. Название романа «活著» ("Хуо Чже"), дословно переводимое как "Фоновое действие", является отсылкой к китайской грамматической конструкции, аналогичной русскому деепричастию, обозначающей сопутствующее действие. Этот лингвистический прием подчеркивает экзистенциальную позицию главного героя, Фугуя, который принимает удары судьбы без борьбы и поиска смыслов. Его пассивность, компромиссы и

способность к прощению формируют "экзистенциальный фон" – непрерывное бытие сквозь катастрофы. Русский перевод "Жить" нивелирует конфуцианскую идею, заложенную в оригинале, где жизнь рассматривается как процесс, в котором победы и поражения равноценны перед "волей неба". В экранизации романа герой, переживший утраты, приходит к истинному пониманию счастья. Его незаурядность заключается не в героизме, а в способности существовать "вопреки", превращая выживание в стоическое достоинство [29, с. 138–139].

Ключевой концепцией фильма является концепция семьи в конфуцианской философии, кроме этой концепции, размышление о жизни тоже важно в фильме. Семейные отношения здесь превращаются в цепь потерь: голод во время «Большого скачка», репрессии, разрушение семейных уз. Гибель сына из-за абсурдных приказов начальства, гибель дочери при родах. Высокое положение и богатство сменяются на нищету и чёрную работу. Большое поместье – на бедную лачужку. Сменяются политические режимы, идеологии, образы жизни, но даже в безнадёжных ситуациях герои находят в себе силы и стимул жить. Семья главного героя Фугуя проходит через тяжелые испытания, но Фугуй не опускает руки, продолжает заботиться о своей семье и берет на себя ответственность за свою жизнь. Фугуй никогда не теряет надежды, благодаря труду и выносливости его не разрушает внешняя сила обстоятельств и жестокая реальность.

Конфуцианство подчеркивает важность человеческой жизни и пропагандирует позитивное отношение к жизни: с древних времен китайцы никогда не переставали исследовать смысл существования. Конфуций говорил: «Если вы не знаете жизни, как вы можете знать смерть?» Конфуцианство акцентируется на жизни, считая, что после смерти ничего нет. Человек должен выполнять свою работу и обязанности, пока жив. Люди в процессе своей жизни должны нести ответственность за жизнь, и всегда радостно и позитивно относиться к жизни.

По нашему мнению, фильм «Жить» заставляет задуматься зрителей об образе жизни современного общества и поразмыслить об истинной ценности жизни, отражает важность семейных ценностей.

Сюжет фильма насыщен символикой, особенно в отношении цвета, где красный занимает центральное место. Смерть дочери Фу Гуя, вызванная сильным кровотечением, символизирует кровопролитную «культурную революцию» 60-х годов, которая принесла множество страданий и трагедий простым людям. В то же время само кино лишено яркости: его цветовая палитра выглядит тусклой и монотонной, а серость и нищета преобладают в жизни обездоленных. Тем не менее, красный цвет играет ключевую роль: в фильме присутствуют коммунистические флаги, алые ленточки на портретах Мао и росписи стен с лозунгами коммунистической идеологии.

В фильме «Жить» в качестве одной из мощных визуальных метафор использовано народное искусство – теневой театр, который образно показывает жизнь как кукольное представление, которым управляет время. Чжан Имоу сочетает визуальную метафору теневого театра (китайский «пиинси») с циньской оперой(秦腔) в саундтреке, чтобы выразить философское осмысление человеческой судьбы.

3.2.3. Социальная проблематика и традиционная китайская культура в фильмах «Ни на одного меньше» (1999) и «Мои отец и мать» (1999)

Фильм «Ни на одного меньше» («Ни одного нельзя потерять», 1999) посвящён проблеме образования в бедных регионах. Учительница Вэй Миньчжи, подросток из деревни, пытается предотвратить отток учеников, чьи семьи не могут платить за обучение. Её борьба за то, чтобы «ни один ребёнок не остался без образования», обнажает пропасть между городскими и сельскими школами. Социальные отношения здесь строятся на противостоянии: бедность заставляет детей работать, а государственная система не предоставляет достаточной поддержки.

Фильм Чжан Имоу «Ни одного нельзя потерять» (1999) в минималистичной документальной манере фокусируется на проблемах сельского образования в Китае. Хотя лента не акцентирует традиционные символы, культурный код аграрного общества естественно пронизывает её через детали повседневности.

В материальной культуре одежда учащихся и учителей, а также предметы классного обихода становятся скромными отпечатками сельской жизни. Одежда учеников и жителей деревни преимущественно из тёмной хлопковой ткани с заметными ручными заплатами (со следами ручного штопанья) (например, клетчатая куртка Вэй Миньчжи и потрёпанные тканевые туфли Чжан Хуайкэ) отражает самообеспечивающуюся экономическую модель сельской местности. Деревянные парты, жестяные пеналы, огрызки мела в классах сохраняют первозданное состояние сельского образования Китая конца XX века, выступая материальными носителями традиционных методов обучения.

В архитектуре и окружающей среде классы в глинобитных домах, кирпичные печи, колонки с ручным насосом (ручные водяные насосы) визуализируют традиционные жилищно-бытовые формы северной деревни, создавая контраст с урбанизацией. Лозунги, написанные кистью на классной доске (например, «Старайся учиться, каждый день продвигайся вперёд»), аллегорически передают ценности традиционной культуры – «уважение к учителям и важность образования».

С точки зрения духовной культуры, поведенческие паттерны отражают сельскую этику и коллективное сознание. Упорное стремление Вэй Миньчжи выполнить обещание «ни одного меньше», с одной стороны, преломляет приверженность традиционной этике «верности слову» и чувству ответственности, характерной для китайского сельского общества. Эта настойчивость выходит за рамки современной договорной логики, укоренённой в моральных нормах близкого круга сельского сообщества. С другой стороны, это выражает взаимопомощь и коллективизм: эпизоды совместного сбора денег жителями на поиски Чжан Хуайкэ и организованной переноски кирпичей

учениками для заработка на дорогу воплощают дух общности «взаимной поддержки», присущий традиционной земледельческой культуре. Роль деревенского старосты как авторитетного посредника продолжает традиционную социальную структуру «правления старейшин», характерную для сельской местности.

В аспекте языка и ритуалов. Во-первых, использование диалекта провинции Хэбэй (например, «нэнь», «цза») усиливает локальную идентичность, а неотёсанные реплики непрофессиональных актёров подчёркивают аутентичность. Молчаливость Вэй Миньчжи и её приоритет действий (например, пеший переход в город, ожидание у телецентра) резонируют с практической рациональностью «деяние важнее слов», свойственной традиционной земледельческой культуре. Во-вторых, скрытая ритуальность: ежедневное поочерёдное написание даты цветным мелом учениками содержит простодушное почитание «сакральности знаний»; повторяемое заучивание Вэй Миньчжи объявления о пропаже у входа в телецентр аналогично традиционному способу распространения информации через «устные объявления» в доиндустриальном обществе.

Наконец, демонстрируется традиционная устойчивость в культурном конфликте, что проявляется как столкновение городских и сельских ценностей. Неловкость Вэй Миньчжи в обращении с современными медиа (телевидение, радио) после прибытия в город символизирует разрыв между традиционной сельской культурой и городской современностью. Напряжение возникает в диалоге между телеведущим, спрашивающим на путунхуа: «Почему вы так настойчиво ищете ученика?», и ответом Вэй Миньчжи на диалекте: «Потому что учитель Гао сказал – ни одного нельзя потерять», что обнажает конфликт между традиционной этикой и современным утилитаризмом. Одновременно передаётся инструментальная и сакральная природа образования: нехватка ресурсов в сельских школах (отсутствие мела, протекающие классы) контрастирует с идеалом традиционной концепции «возделывать землю и передавать знания

через поколения», критикуя маргинализацию традиционной культуры в процессе модернизации.

В фильме «Ни одного меньше» традиционные культурные элементы представлены не как механическое нагромождение символов, а органично вплетены в ткань повседневности. Через материальные детали, поведенческую логику и языковые привычки в картине раскрывается стойкость и противоречия традиционной сельской этики под натиском модернизации. Чжан Имоу, используя почти антропологический ракурс, даёт «молчаливому большинству» голос для культурного самоутверждения.

«Мои отец и мать» (1999) рассказывает любовную историю родителей главного героя, разворачивающаяся в 1950-х годах, подчёркивает конфликт между традициями и политическими изменениями. Мать, вопреки общественному мнению, борется за право любить учителя, а позже станет жертвой политических чисток, отражает хрупкость гуманистических ценностей в эпоху перемен. Разрушение школы и преследование интеллигенции символизируют уничтожение культурных основ под давлением идеологии.

В фильме «Мои отец и мать» изображаются картины чистой любви родителей на фоне сельского пейзажа. В этих картинах традиционная культура проявляется через множество символов.

Важными символами являются предметы быта. Фарфоровая чашка с синим узором – артефакт, связывающий прошлое и настоящее, олицетворяет верность и память. Её бережное хранение матерью символизирует сохранение традиционных ценностей в потоке времени.

Красный шарф – цвет страсти и жизненной силы в китайской культуре. Его использование в сценах встреч подчёркивает романтику, не требующую слов. Что касается символического значения красного цвета, то в работах первого этапа творчества Чжан Имоу мы уже провели подробный анализ.

Дорога за водой, ежедневный ритуал матери, следующий за отцом, превращается в метафору преданности. Повторяемость действий отсылает к традиционному восприятию времени через природные и бытовые циклы. Смена

времен года – осенние жёлтые листья, зимний снег и весенние ростки визуально связывают человеческие чувства с космическим порядком, характерным для даосской философии.

Деревенская школа – простое здание из земли и дерева становится символом просвещения, сочетающего скромность и духовное богатство. Её разрушение и восстановление отражают конфликт между традицией и политическими потрясениями (эпоха Культурной революции). Изгородь из хвороста – маркер приватности и одновременно открытости сельской жизни, где личное и коллективное переплетаются.

Важным художественным приемом становится "молчаливая эстетика". Отсутствие диалогов в ключевых сценах – коммуникация через взгляды, жесты и природу соответствует конфуцианской идее «言不尽意» («слова не исчерпывают смысла»). Рукоделие – вышивка матери, её приготовление еды для отца становятся немymi языками любви, воплощающими концепцию «женской добродетели» (女德) в традиционном понимании.

Разрушение школы – аллегория насильственного разрыва с прошлым во время Культурной революции. Восстановление её матерью в финале – акт сопротивления, утверждающий непрерывность культурной памяти. Похоронный обряд – сцена прощания с отцом, где белые одежды и плач сочетаются с тишиной, отражает даосско-конфуцианский синтез: принятие смерти как части природного цикла и почтение к предкам. Чжан Имоу создаёт не ностальгию по утраченному, а поэтический манифест о неуничтожимости традиции, которая живёт в повседневных жестах, ландшафтах и молчаливой преданности.

В фильмах второго периода Чжан Имоу затрагивает социальные противоречия Китая XX века, фокусируясь на борьбе сельских жителей за справедливость, последствиях политических репрессий и образовательном кризисе. Режиссер использует традиционную культуру как основу нарратива, где материальные предметы (одежда, архитектура), язык и ритуалы становятся символами, отражают конфликт между сельской аутентичностью и городской модернизацией. Философские концепты, такие как конфуцианские ценности и

даосское восприятие времени, также становятся основанием для художественной образности фильмов Чжана Имоу, определяют их хромотоп. Художественные приемы включают внимание к деталям быта, акцент на неспешной скорости течения времени, традиционную символику древнего Китая и "молчаливую эстетику", а критика осуществляется через контраст между сельской простотой и городской холодностью. Фильмы становятся манифестом устойчивости традиционной культуры, подчеркивая сохранение памяти и голос "молчаливого большинства". Чжан Имоу трансформирует социальную критику в поэтическое высказывание, где традиционная культура выступает как сила, сопротивляющаяся дегуманизации. Его работы создают мост между исторической памятью и современностью, где культурные символы становятся актом сохранения идентичности в эпоху потрясений.

3.3. Фильмы в жанре Уся и символы традиционной китайской культуры в третьем периоде творчества Ч. Имоу

Третий этап – это фильмы, которые вернули китайскую киноиндустрию к истокам традиционной китайской культуры, заложенным в древнем Китае до нашей эры. Чжан Имоу прослеживает истоки традиционной китайской культуры от фольклора или народной культуры, (литературные произведения и неофициальные записи исторических памятников), от культуры монастырей (даосизм, буддизм, боевые искусства тайцзицюань, базировались на принципах инь-ян и учении о пяти элементах (у син)) и от культуры императорской дворцовой, связанной с конфуцианством, воплощающей идеалы государственности, учёности и власти. Эта культура показана через этикет и образование: принципы «пяти отношений» (правитель-подданный, отец-сын и т. д.) и сыновней почтительности (сяо), которые формировали социальную иерархию, а система государственных экзаменов (кэцзюй) основывалась на конфуцианских канонах, таких как «Лунь юй». Архитектура королевского дворца с концепцией «круглое небо и квадратная земля», и Фэн-шуй, использовался для гармонизации пространства, например, размещения тронного

зала на севере комплекса. Синтез императорской власти и божественной силы «дракона». Щёлк стал символом роскоши и культурного престижа. Кроме этих, другие традиционные культурные элементы, такие как тушевая живопись, пиктографическая каллиграфия (графические и текстовые символы китайских иероглифов) и традиционное китайское музыкальное искусство (игра на струнных инструментах – цинь, пипа), также играют важную роль в интонационном наполнении кинопроизведений этого периода. Чжан Имоу исследует отдельные элементы этой культуры, складывает из них мозаику традиционной культуры Китая, и прослеживает, каким образом встречаются и взаимодействуют линии различных традиций, где у них точки пересечения, притяжения и отталкивания.

Начиная с 1990-х годов, столкнувшись с угрозой потери «своего кино», Чжан Имоу начинает снимать фильмы, в которых показывается красота и глубина китайской культуры, ценности китайского народа. Жанром фильмов в этот период были «Уся» (武侠 – боевые искусства), первой его работой в таком (жанре) направлении становится фильм «Герой». Именно этот жанр выдвигает китайские фильмы на мировую арену, дает возможность китайскому кинематографу предъявить себя миру.

3.3.1. Фильм «Герой» и его символы (2002)

Кинокартина «Герой» ознаменовала собой переломный момент не только в творческом пути режиссера Чжана Имоу, но и в общем развитии китайского кинематографа. Китаем был взят курс на международный кинорынок, рычагом утверждения на котором стала концепция «культура как мягкая сила». Основные положения этой концепции были выдвинуты на XVII съезде КПК, а в качестве цели формулировалось распространение китайской культуры как «гуманитарной формы идеологической и националистической экспансии Китая в мире», продвижение культуры Китая как «международного бренда» [42, с. 424].

Подвергавшиеся строгой критике и цензуре ранние работы Чжана Имоу, обвиняемого в «витринности», перестали восприниматься как следующие за

вкусами западной публики: отныне режиссер расценивается в качестве одного из апологетов «международного бренда» китайского кино [149].

Фильм «Герой», вышедший в прокат в 2002 г., стал одной из первых работ в жанре уся. Определяя жанровую специфику уся, исследователи указывают на этимологию слова и аббревиацию: «у» – корень, восходящий к традиционному китайскому боевому искусству ушу, «ся» – слово со значением «рыцарь», «герой» [21, с. 101]. Уся становится ключевым жанром, предьявляющим дух национальной китайской культуры. Отмечается, что такие фильмы, как правило, строятся «на эксплуатации древних сюжетов, отражающих конфликтную ментальность персонажей, которые гипертрофированно активными методами <...> добиваются поставленных целей» [42, с. 425].

Действительно, на фоне режиссерских работ Чжана Имоу, высвечивающих социальную проблематику, фильм «Герой» представляется эпической драмой, ставящей перед зрителем глобальные вопросы о роли личности в истории, о природе героизма, об амбивалентности авторитарной власти правителя.

При этом режиссеру нельзя отказать и в лирической ноте, выдерживаемой в фильме «Герой». Несмотря на то, что персонажи, намеренно погруженные в отдаленный исторический контекст (события происходят в период V–III в. до н. э.), существуют как бы в своем непроницаемом мире, они «живут настоящей жизнью, испытывают настоящие чувства, сталкиваются с настоящими проблемами» [183].

В то же время иносказательность, присущая кинематографическим работам Чжана Имоу, обогащает картину «Герой» притчевыми мотивами, намекая на условность предьявляемого историзма. Фильм нельзя назвать псевдоисторическим: в его основе лежит история эпохи, получившей название «семь гегемонов периода Сражающихся царств» (475–221 гг. до н. э.), в момент возвышения царства Цинь.

Режиссер не преследует цели следовать принципам исторической достоверности, обозначая вневременную проблематику широкими мазками. Фабульная линия фильма предваряется своеобразным авторским эпиграфом,

задающим тон амбивалентного восприятия: «Люди расстаются со своими жизнями по многим причинам. Ради дружбы, любви, ради своих идеалов. И убивают люди по этим же причинам».

В дальнейшем режиссер прибегает к приему, берущему свое начало в литературе и получившему название «ненадежной наррации». Термин, введенный риториком и литературоведом У. Бутом, обозначает ситуацию, в которой автор доверяет повествование персонажу, «описывающему события не такими, какие они есть на самом деле» [72, с. 188]. Герой, который назван в фильме Безымянным, или «Тем, у кого нет имени», начинает рассказ о том, как им были побеждены три наемных убийцы, посягавших на жизнь императора, из противоборствующего царства Чжао.

Не будучи уведомленным о хитросплетениях нарратива, зритель, как и император царства Цинь, следует за рассказом Безымянного. Его бесстрастность вынуждает доверять излагаемой им версии событий. Режиссер предлагает ретроспекцию и погружает зрителя в нарратив о победе первого наемника, получившего имя Небо, или Небесный. На фоне разворачивающихся событий битвы Безымянного и Неба тонкими линиями обозначаются элементы традиционной китайской культуры.

Режиссер еще не вербализует, но уже предъявляет идею о духовной основе китайского искусства боя: истинный воин должен быть не только силен и смел, но и умен, и терпелив. Небо – знаток китайской игры вэйци, одной из версий шахмат. Эта игра представляет собой метафору стратегически выверенного боя, в котором необходимо вынудить противника «идти по мертвому пути» [139, с. 571]. Следовательно, такой противник должен владеть не только оружием, но и собственной волей в совершенстве. Гиперболизация, присущая фильму, визуализирует эту идею в бое двух противников, происходящем в чертогах разума: Безымянный и Небо, вопреки законам гравитации, парят над землей.

Характерно, что в этих же сценах звучит национальная китайская музыка, исполняемая старцем на гуцине. Гуцин – один из древнейших струнных музыкальных инструментов Китая, упоминающийся в памятниках китайской

истории, философии и литературы. Исследователи музыкальной культуры Китая отмечают, что изучение традиции игры на гуцине имеет сложную природу, поскольку она, словно пуповиной, связана с «материнским лоном культуры» [32, с. 85]. Игра на гуцине имеет духовные основы и демонстрирует крепкую связь даосских представлений о мироустройстве и сформировавшихся в конфуцианском Китае идей о музыке как источнике культурной регуляции, этикетных норм.

Звучание гуциня сопровождает напряженную битву Неба и Безымянного, одухотворяя ее высшими целями, не позволяя ассоциировать ее исключительно с телесными проявлениями человеческой природы. В момент победы Безымянного струны инструмента рвутся, символизируя, с одной стороны, достойную победу Безымянного, остановившего покушения на правителя своего царства, а с другой стороны, «падение Неба», нарушение естественного хода вещей.

Далее зритель переносится в школу каллиграфии, где служат двое других наемных убийц, покушавшихся на жизнь императора Цинь, – воин Сломанный меч и девушка Летящий снег, также обладающая мастерством боя. Искусство боя, хотя и направленное на воспитание добродетельного мужа, демонстрирует внегендерный аспект его применения. Оба мастера считаются равными по силе. На первый план выдвигается представление о духовном содержании боевых искусств Китая.

Вместе с тем, в версии, представляемой Безымянным, герои кажутся порочными и несдержанными. Имея поразительную концентрацию, они способны писать иероглифы под градом стрел лучников царства Цинь. Но при этом они не обладают достаточной волей, чтобы подавить собственный гнев и страсть.

Значимым для понимания фильма представляется эпизод, в котором почтенный старый учитель школы вдохновляет учеников своим примером, продолжая писать иероглифы, несмотря на угрожающую жизни опасность. В его уста режиссер вкладывает слова, в которых выкристаллизовывается суть

культурной политики современного Китая: «Они могут разрушить наш город и угрожать падением нашему царству, но им никогда не уничтожить наш язык».

Курс на сохранение национального нематериального культурного наследия Китая определяет трепетное отношение к культурным традициям малых этнических групп, в Китае стремятся не насаживать культуру титульной нации хань, а поддерживать многообразие культурных течений. И хотя в фильме император Цинь выражает намерение упразднить языковой плюрализм Китая, дальнейшее развитие сюжета, в сущности, формулирует для зрителя идею о неразумности подобных решений.

Искусство каллиграфии выступает в фильме основой духовной стойкости Сломанного меча и Летящего снега. Будучи мастерами каллиграфии, они, по наблюдениям Безымянного, получают из нее силу. Мастер китайской каллиграфии, как правило, стремится к гармонии с природными ритмами и законами Вселенной, что изображается и в фильме: пластика Сломанного меча созвучна его поглощенности процессом, динамической экспрессии, с какой он пишет иероглиф.

Поразмыслив над формой и содержанием иероглифа, красной тушью Сломанный меч пишет на свитке слово «меч». Значимым представляется то, что существует множество способов изображения этого иероглифа и несколько видов мечей, каждый из которых имеет свое иероглифическое воплощение.

На свитке – меч «цзянь», который называли в Китае «императором холодного оружия». Он представлял собой длинный обоюдоострый меч, стремительно разящий врагов. Иероглиф «цзянь» состоит из двух графем: «меча» (как оружия) и «человека». И это не случайно: обоюдоострый меч в китайском языке отражает дуальность и баланс. Две стороны такого меча одновременно могут защищать и разрушать. Вместе с тем обоюдоострый меч требует мастерства в управлении, соблюдения равновесия, иначе человек может навредить самому себе.

Перед нами своеобразный отголосок идеи о недеянии (у-вэй), представленной идеологом даосизма Лао Цзы. Недеяние представляет собой

«следование природе всех вещей», оно подразумевает «самоестественность», в которой «человек учится быть самим собой, полагаться на интуиции, доверять собственным чувствам, не тревожить сердце понапрасну» [57, с. 160].

В то же время в конфуцианской этике обоюдоострый меч имеет несколько иное значение, символизируя собой силу знания и морали, которая так же дуальна: она может и просвещать, и осуждать. Свиток с обоюдоострым мечом в ходе разворачивания сюжета оказывается в покоях императора, становясь символом разумной и справедливой власти, которую должен осуществлять мудрый правитель, не приносящий вреда, и аксиологическим концептом, характеризующим конфуцианский Китай [39, с. 90].

Чань-буддистская традиция также свидетельствует о дуальности обоюдоострого меча, используемого в духовных практиках монахов и ассоциируемого с бодхисатвой Манджушри. Такой меч символизировал рассечение невежества и устранение заблуждений. В то же время обретаемое таким образом знание должно нести созидание, а не разрушение [8].

Представления об обоюдоостром мече в китайской традиционной культуре, таким образом, имеют сложный, синтетический характер, сочетая в себе даосские, конфуцианские и чань-буддистские представления и концепты. В фильме, на наш взгляд, также можно говорить о многослойности этого символа: свиток с «цзянем» обуславливает дискуссионный характер встречи Безымянного и императора. Последний желает узнать истину, этот меч позволяет ему рассечь тьму собственных заблуждений. Безымянный, доверяя собственным чувствам и размышлениям о роли правителя Цинь для всего Китая, обманывает ожидания императора, занеся меч и направив его рукояткой вперед, а не лезвием. На императоре, в свою очередь, лежит ответственность применения собственной власти и следования справедливости.

Описанные идеи становятся ключом ко всему фильму, базируясь также на традиционных китайских представлениях об истинном смысле битвы: человек, в руках которого оружие, владеет им и волен его не использовать, чтобы продемонстрировать собственную силу.

История, представленная Безымянным, окрашена в багряные, киноварные, алые тона. Здесь зритель погружается в особую систему режиссерской работы: Чжан Имоу становится живописцем, обращающимся к цвету в целях поддержания и воплощения той или иной идеи. Колоративы, которые он использует в фильме, не всегда однозначны, их природу зритель разгадывает в ходе повествования. Исследователи, обращающиеся к колоративам режиссера, обнаруживают в них смыслообразующий потенциал. Так, Н.И. Быкова отмечает, что цветовая композиция фильма «Герой» не только следует за визионерскими стремлениями режиссера, но и «наполняет концептуальным содержанием каждый фрагмент» [12, с. 84].

В первой новелле, излагающей версию событий, представляемую Безымянным, несдержанность героев, одетых в красную одежду, а также мотив вуайеризма, присущего некоторым другим кинокартинам Чжана Имоу, порождают мысль о том, что красный цвет символизирует ложь, порочность, архаичную дикость, следование собственным инстинктам, противоречащее конфуцианской этике.

Сегодня красный цвет приобрел совершенно иную коннотацию в культуре Китая. Будучи цветом флага и национальным символом, красный цвет ассоциируется с силой и стойкостью китайского народа, а также радостью, праздничностью и благопожеланиями [143, с. 13]. В фильме красным цветом окрашены пороки главных героев, но им же окрашен иероглиф «меч», который должен символизировать правдивость истинной битвы.

Кроме того, красный цвет – цвет крови, он символизирует жизненную энергию и витальность. Характерна в этом отношении сцена битвы Летящего снега и служанки Сломанного меча, беззаветно преданной своему господину: девушки сражаются на фоне желтого осеннего опадающего леса. Желтый цвет знаменует собой смертность, он сулит одной из них смерть: с победой Летящего снега лес окрашивается в пунцовый цвет.

Смелым решением режиссера инверсируется привычное для его современников представление о символике цвета. Желтый цвет – цвет власти,

цвет рода, императора Хуанди, становится цветом с мортальной коннотацией. Красный цвет – цвет радости, национального достояния – окрашивает кровью героев.

Примечательно, что события, которые описывает Безымянный, происходят на фоне характерного ландшафта: перед зрителем возникает пустыня, в которой герой с легкостью побеждает утомившуюся предыдущей битвой Летящий снег. Пустыня в китайской традиционной эстетике противопоставляется саду: сад – культивированная природа, символ гармоничного устройства мира, поддающегося контролю, в то время как пустыня – дикая, неукротимая стихия. Это созвучно китайским представлениям о космогенезе, выраженным в идее о началах Инь и Ян. Ян – космос, созидаящая мужская энергия, Инь – хаос, разрушительная женская энергия.

В то же время, с точки зрения китайской геомантики, пустыня – не просто символ пустоты и вымирания, она содержит потенциал для трансформаций. Пустота в китайской конфуцианской мысли ассоциировалась с «простором для возможностей человека» [18, с. 46]. Это поддерживается и народной устной традицией: в сказках и легендах Китая пустыня выступает своеобразным местом инициации или испытания, где герои обретают мудрость.

В «Герое», как отмечалось выше, реализуется идея об амбивалентности всего происходящего. Нарратив Безымянного оказывается ложью. Догадываясь об этом, император выводит логическое заключение и представляет собственную версию событий. В связи с этим возникает вопрос о трикстерской природе Безымянного: та бесстрастность, с которой он повествовал о минувших событиях, подвергается сомнению. Этим режиссерским приемом Чжан Имоу ставит перед зрителем вопрос о природе героизма и определении героя – не только в этом фильме, но и в ходе развертывания полотна исторических событий древнего Китая. Проницательный император царства Цинь в глазах зрителя перестает быть только тираном, решившим, следуя голосу собственных эгоистических желаний, подчинить себе все шесть царств. Он берет на себя роль нарратора.

В дальнейшем зритель сам достраивает недостающие, утаиваемые Безымянным компоненты повествования, осознавая, что в художественной системе фильма представлена не единственная версия событий, предшествующих появлению главного героя во дворце императора. Режиссер продолжает использовать систему колоративов для своего повествования и обращается к синему цвету, который должен символизировать заблуждение.

С одной стороны, синий цвет – цвет небесного купола, а небо для китайской культуры является мерилем всего сущего на земле. С другой стороны, синий цвет столь глубок, что способен породить заблуждение. Поддерживая эту идею, режиссер помещает персонажей в прекрасный горно-речной ландшафт. Зритель оказывается в привычной для китайца атмосфере, ведь рельеф Китая преимущественно горный, более 2/3 площади страны занимают горные территории [139, с. 572].

Однако этими коннотациями режиссер не ограничивается. Примечательно, что в традиционной китайской цветовой системе словом «цин» обозначался цвет с сине-зеленым отливом, содержащий в себе оба цвета одновременно. Этот цвет ассоциировался с востоком, что, вероятно, объясняется срединным и поднебесным расположением Китая в традиционной картине мира его жителей. В системе пяти элементов у-син этот цвет был связан с деревом и бирюзовым драконом Цинлуном, который, с одной стороны, защищал от злых духов, с другой, обладал разрушительными способностями.

Отмечается, что синий – это «самый непостоянный цвет, который может в любой момент измениться», символизируя Небо, он охватывает и стихию ветра, но «ветер непостоянен, хотя может быть гуманным и справедливым» [175, с. 42].

Именно эта способность синего превращаться, вероятно, и отражает заблуждения императора относительно того, что происходило.

Безымянный вновь оказывается в местах, где нашел пристанище Небо. Здесь режиссер использует еще один излюбленный прием: верхний операторский план. Зритель видит круглый стол. Этот образ затем появляется в более очевидном символически наполненном контексте в фильме «Проклятие

золотого цветка» (2006). Круглый стол на земле отсылает к концепции китайской традиционной культуры «Небо – круглое, земля – квадратная», построенной на восьми триграммах, объясняющих миропорядок, и отражающей представления о взаимодействии Инь и Ян [139, с. 571]. Такое соотношение неба, земли и круглого стола на земле, выступающего зеркалом неба, должно поддерживать гармонию.

Демонстрируя боевое искусство, Безымянный удерживает на острие меча нефритовую чашу. Нефрит считался в китайской культуре воплощением мужского начала и нередко наделялся магическими свойствами, что роднило его, например, с философским камнем [154, с. 308]. Однако в первую очередь, нефрит символизировал императорскую власть. Описываемая сцена, на наш взгляд, задает дискуссионный тон последующему повествованию: удерживая на своем мече символ императорской власти, Безымянный на время «захватывает» в свои руки привилегию императора быть голосом справедливости и вершить правосудие.

В версии событий, окрашенной в синий цвет, представлена история трогательной любви Сломанного Меча и Летящего Снега, готовых бороться и умереть вместе за справедливое возмездие. Здесь зритель сталкивается с еще одним режиссерским приемом – использование занавесок, позволяющих реализовать упомянутый мотив вуайеризма. Однако, если в новелле, окрашенный в красный цвет, это подглядывание наполнялось тревожным ощущением трагедии, то синий цвет придает второй новелле чувство свежести и безопасности.

Синий цвет становится символом печали и преданности: Летящий снег намеренно ранит Сломанный Меч, чтобы тот мог избежать сражения с Безымянным, беря с возлюбленного обещание жить. В целом, можно говорить о том, что в фильме режиссер выдерживает идею об амбивалентности синего цвета и его динамической способности трансформироваться.

Сражение Безымянного с Летящим Снегом происходит в горном ландшафте. Горы – не только традиционный художественный образ китайской

поэзии и живописи, символизирующий стойкость и гармонию, но и центр мироздания в контексте даосской и конфуцианской традиций. Именно в горах обитает Цинлун, бирюзовый дракон, ставший символом востока.

В не менее живописном месте происходит сражение Безымянного со Сломанным Мечом, напоминающее скорее танец или левитацию в замедленной съемке. Этот бой император мыслит боем в чертогах разума, боем, чтобы отдать дань памяти Летящему Снегу.

Герои оказываются в месте погребения: Сломанный Меч прощается с возлюбленной, оставляя ее в павильоне на воде. Характерно, что в китайской культуре вода воспринималась как граница между мирами (Небом и Землей) и символизировала очищение и переход в иное состояние. В даосской традиции вода связана с преобразованием.

В этой сцене мы сталкиваемся с традициями похоронного обряда Китая и особенностями архитектуры. Павильоны на воде, напоминающие ротонды, строились в период династии Хань среди знати. Их использовали для отдыха, обороны, а также для погребения [173, с. 105].

Упомянутый выше концепт недеяния, имеющий даосский генезис, реализуется в сцене, где Безымянный получает от помощницы Сломанного Меча его меч: герой отказывается от битвы, оплакивая возлюбленную, наделяя миссией Безымянного. Лейтмотивом фильма, несмотря на разные версии происходящих событий, становится отмщение, возмездие: герои призваны умертвить императора, представляющего, по их мнению, опасность для не циньского Китая.

Император испытывает смешанные чувства. Раскрыв, как ему кажется, кровавый замысел Безымянного, он в то же время не может не восхищаться пройденным им и тремя другими героями путем: «Они и ты готовы отдать жизни за благое дело. Мне стыдно признать, что я не в такой степени фанатичен, как ты».

Смертельный прием, которым владеет Безымянный, называется «смертью в десяти шагах»: одно решительное, но точное движение меча на расстоянии в

десять шагов способно лишить человека жизни. Император, чувствуя себя побежденным и будучи готовым принять смерть от руки Безымянного, чувствует, что тот колеблется. Причина этих колебаний – в заблуждениях самого императора Цинь.

Режиссер представляет нам третью версию событий, которая оказывается, с точки зрения нарратива и поведения Безымянного, наиболее точной. Третья новелла окрашена в белый цвет, символизирующий истину.

Примечательно, что история китайской культуры и древнекитайского языка показывает неоднозначное отношение к белому цвету. Он вызывал страх, что объясняется его соответствием в системе пяти элементов (у-син) золоту, символу заката: «На закате гнездятся птицы, наступает тьма, что вызывало страх и тревогу и в силу чего запад (закат) ассоциировался с таинственностью, тревогой и смертью» [151, с. 21]. Белый цвет, кроме того, нередко становился атрибутом погребального обряда.

Амбивалентность этого цвета детерминирована и более будничными, бытовыми причинами: белый цвет – это цвет неокрашенного шелка, имеющего низкую стоимость, а потому ассоциирующегося с бедностью, пустотой [151, с. 21].

Вместе с тем белый цвет – это цвет Ян, символ света, солнца, обретающегося в Небе. Белый – цвет истины и справедливости. В фильме Чжана Имоу выстроена не синусоида, а уверенная восходящая линия, в ходе стремительного движения которой проясняются все обстоятельства.

Безымянный при этом чаще всего появляется в черном одеянии: с одной стороны, это должно символизировать таинственность персонажа, с другой, оно становится символом благородства, что также характерно для черного цвета [151, с. 20].

Безымянный оказывается героем, настроенным не воинственно в отношении трех наемных убийц. Своим точным ударом он намерен ранить единомышленников, обманув бдительность императора. Однако мести, задуманной им, не суждено сбыться. В белой новелле, в сущности, указывается

на значение имени Сломанного Меча: его оружие, действительно, имеет сломанное острие. Это объясняется сознательным отказом персонажа от убийства императора, который впоследствии перенимает и Безымянный.

Новелла дополняется ретроспекцией, связанной с воспоминаниями Сломанного Меча, окрашенной в зеленые цвета: знакомство его с Летящим Снегом происходит на фоне очаровательного китайского пейзажа – горного водопада. Течение воды неизбежно напоминает о традиционном китайском концепте реки времени, в которой будущее позади, а прошлое впереди, а само время циклично.

Упомянутые в других версиях событий символы здесь повторяются: перед зрителем возлюбленные, рисующие иероглифы и оттачивающие мастерство боя. Однако здесь они представлены в более реалистичных обстоятельствах.

Подобно семантике других языков, зеленый цвет в китайском языке содержит коннотативное значение свежести, молодости, он ассоциируется с весной и рождением. В отличие от синего, в который одевались люди высоких чинов, зеленый цвет, как правило, связывается с низким статусом [59, с. 159]. Такой неожиданный выбор режиссером цвета открывает перед нами обширное поле для интерпретаций: с одной стороны, зеленый цвет отсылает к событиям, давно предшествовавшим тому, о чем повествуется, он представляет двух молодых возлюбленных, проходящих путь взаимной привязанности. С другой стороны, этот цвет словно приближает героев к простым людям. Синий цвет наделял их мудростью прожитых лет и высоким положением, небесной энергией.

Эстетическое великолепие фильма поддерживается фактурными костюмами, позволяющими сохранять магические свойства цветов, созданными популярным художником по костюмам Эми Вада.

Сломанный Меч, повествуя о событиях прошлого, еще раз акцентирует внимание на том, как созвучны друг другу искусство каллиграфии и мастерство боя: «В обоих необходимо достичь искренности и бесхитростности». Благодаря оттачиванию навыков в обоих искусствах Сломанный Меч и Летящий Снег были

готовы к штурму императорского дворца и осуществлению мести. В пылу борьбы меч, высекающий огонь, ранил императора. Однако Сломанный Меч отказался убить императора.

Летящий Снег не познала истины каллиграфии: император не должен быть убит, его убийство провоцирует междоусобные войны, продлевающие страдания народа. Убийство не может быть истиной. Режиссер Чжан Имоу закладывает в эти сцены идеи жертвенности и героизма, присущего всем героям, отказавшимся от мести. Враги, отказавшиеся от мести во имя общего единения и блага народа, перестают быть движимы ненавистью и обретают истину.

Сломанный Меч пишет на песке три слова, которыми режиссер в дальнейшем объясняет синхроническое восприятие, в фокусе которого может быть рассмотрен этот фильм: «Всё под небом». Небо – единственный эталон. В даосском и конфуцианском духовных учениях наиболее близким к небу оказывается совершенномудрый муж, наделенный властью управлять страной. Из этого следует, что только император способен, приподнявшись над действительностью, увидеть то, что действительно необходимо народу, а именно единство. Это важное положение, которое, в сущности, объясняет то, почему китайцы называют Китай «наша страна», вкладывается в уста Сломанного Меча, апологета жертвенности и смирения: «Люди страдают от войн. Только правитель Цинь может все объединить и прекратить войны под небесами».

Словами «Всё под небесами», отражающими китаецентричную картину мира, в которой Поднебесная – это власть императора и философская концепция мироустройства, определяется решение Безымянного не мстить, оставить императора в живых, содействуя миру и величию правителя.

Истины, в конце концов, достигает и Летящий Снег, однако через жертву и боль утраты: не умея смириться с надежанием Сломанного Меча, она ранит его, а затем убивает себя вместе с ним: «Хватит скитаться. Мы уедем домой».

Примечательно, что Чжан Имоу в третьей новелле обращается к пустынному ландшафту, смещая фокус на небо. Летящий Снег и Сломанный Меч принимают смерть, возносясь к Небу, постигнув истину. Небо, безусловно,

в китайской традиционной культуре – один из важнейших концептов, это часть китайского космогенеза, определяющая устройство мира и его правильное функционирование.

Финальным пейзажем становится Великая Китайская стена, символ величия и единства нации. Режиссер делает послесловие: «Правитель Цинь завоевал все 6 царств <...> Он стал первым китайским императором и завершил строительство Великой стены». Фильм «Герой», таким образом, становится своего рода реабилитацией императора, принимавшего порой жестокие, но необходимые меры для достижения цели – объединения нации.

Резюмируя, необходимо сказать, что фильм «Герой» содержит ряд символов, зародившихся в русле традиционной китайской культуры. Некоторые из них носят скорее иллюстративный характер: например, игра вэйци, музыкальный инструмент гуцинь, нефрит, Великая Китайская стена и пр. Другие имеют смыслообразующую и аксиологическую функцию: в центре внимания оказываются искусство боя и искусство каллиграфии, которые, по повторяющимся замечаниям персонажей, имеют сходства и требуют постижения и оттачивания навыков.

Ставя вопрос о природе героизма, Чжан Имоу главным героем делает обоюдоострый меч «цзянь», которому определено недеяние.

Прибегая к колоративной технике построения сюжета и приему «ненадежного рассказчика», Чжан Имоу изображает прекрасную, полную китайского очарования картину, в которой цвета, амбивалентные по своей природе, обретают новое художественное значение, выстраивая возрастающую линию, сближающую зрителя с истиной.

3.3.2. Фильм «Проклятие золотого цветка» и элементы традиционной китайской культуры (2006 г.)

Кинофильм «Проклятие золотого цветка» стал еще одной крупной работой Чжана Имоу в жанре уся. Картина обогатилась элементами эпической драмы с китайской спецификой. Как отмечает А. С. Исаев, драматизм в китайском киноискусстве передается «через различные визуальные средства, через

введение в драматическую форму этнических элементов, которые также называют судьбоносными, общефилософскими, историческими» [50, с. 107].

Не стремясь к соблюдению исторической достоверности, режиссер представляет события, хронологию которых определяет как позднюю эпоху Тан (928 г.), вошедшую в стадию кризиса. Тан исторически, как правило, определяется как «золотое время» а также эпоха процветания, что объясняется развитием страны во всех сферах и царящим духом реформ и новаторства.

В период расцвета династии Тан центром притяжения культуры и интереса иностранцев стал город Чанъань: «Здесь начинался Великий шелковый путь, что увеличивало международное значение города: танская столица принимала гостей со всех концов света» [48, с. 21]. В таких обстоятельствах Китай, долгое время замкнутый и возвращаемый на автохтонной культуре, начал впитывать все самое прекрасное из разных этнических и мировых культур. Однако золотое время не могло продолжаться вечно: «чрезмерная расточительность и жизнь в удовольствиях в эпоху Тан» лишила китайцев бдительности [48, с. 28].

В фильме Чжана Имоу исторический фон – события династии Тан, имеет символически значимое наполнение: на таком фоне лучше вызревают и иллюстрируются историко-культурные и духовно-нравственные противоречия, художественным образом обобщенные режиссером.

Помимо исторического контекста, фильм «Проклятие золотого цветка» имеет литературную основу. Чжан Имоу создает собственную экранизацию-интерпретацию пьесы китайского драматурга Цао Юя «Гроза» (в других переводах – «Буря») 1934 г. В произведении драматург Цао Юй обратился к современному ему китайскому обществу 1930-х и через призму индивидуального опыта продемонстрировал трагизм человеческой судьбы [137, с. 234]. Чжан Имоу, сохранив шекспировский накал пьесы и античную драматичность, обратился к мятежу в Чанъане, столице Тан, произошедшему 9 сентября 878 г. Мятеж становится точкой кульминации в разворачивании сюжета истории, представленной в фильме.

На первый взгляд, между первым фильмом в жанре уся «Герой» и живописной яркой картиной «Проклятие золотого цветка» нет ничего общего, однако более глубокий анализ позволяет делать предположение, что основной мыслью, транслируемой режиссером, было представление об утопичности, нежизнеспособности мести как фактора для жизненной динамики.

Герои кинокартины, движимые местью и мелкими личными мотивами, сами стали причиной вырождения своего рода. Разрушающаяся семья императора – признак разрушающейся культуры страны. Фильм «Проклятие золотого цветка» стал своеобразным манифестом против стремления к вырождению, провозгласил принцип национального и общественного единства (как четырем годами ранее – фильм «Герой»).

Фильм насыщен конфуцианскими аллюзиями и китайскими литературными реминисценциями, он представляет собой прекрасную и живописную иллюстрацию традиционной китайской культуры.

В центре внимания оказывается императорская семья в условиях роскошного дворцового убранства. Обращает на себя внимание богатство и детализированность дизайна костюмов, основным мотивом которых становится золото. На фоне ярчайшего многообразия и богатства костюмов яснее очерчиваются конфликты, назревающие в семье.

Стоит отметить, что фильм «Проклятие золотого цветка» был номинирован на «Оскар» в номинации «Лучший дизайн костюма», а художника по костюмам Чунг Мэн Йи удостоили награды за столь скрупулезную работу.

Колоративная техника, которую применял Чжан Имоу в «Герое», здесь работает на синхронном уровне: цвета не выстраиваются в восходящую линию от тьмы к свету, лжи к истине. Красный, желтый, золотой, розовый, зеленый цвета одновременно присутствуют в кадре и иллюстрируют атмосферу роскоши, богатства.

Обращает на себя внимание, что колонны дворца вбирают в себя все краски, напоминая расплавленный сургуч, в котором слились все цвета. При

этом основными цветами, определяющими смысловую доминанту сюжета, являются золотой и желтый цвета.

Безусловно, такое колористическое решение «продиктовано драматургическим решением» [113, с. 419]. Прежде всего, золотой – метафорическое обозначение эпохи Тан, прославленной своим мощным культурным развитием, богатством, широтой размаха.

Но в китайской культуре золотой цвет также связан с золотом, которое входит в систему пяти элементов (у-син) и ассоциируется с осенью, западом, закатом. Эта идея красной нитью проходит через весь фильм: как уже упоминалось, императорский род, который оказывается в центре повествования, вымирает, идет к собственному закату.

Даосское и конфуцианское духовно-мировоззренческие учения обогащают значение золотого цвета в китайской культуре идеей очищения и духовной стойкости. В фильме, однако, эта идея не реализуется.

Желтый и золотой цвета – цвета земли и желтоземов, а также цвета императорской власти. Отмечается, что, «начиная с династий Суй (581–618 гг.) и Тан императорские халаты стали желтыми и воспринимались как символ власти», а нижестоящим по статусу людям запрещалось носить эти цвета [165].

С желтым цветом в фильме связана традиционная китайская символика дракона и феникса. Золотой дракон – символ императорской власти, мужской символ. Одевание и головной убор императора в «Проклятии золотого цветка» имеют желтый и золотой цвета, их украшает символ золотого дракона, обладающего защитной функцией, становящегося признаком небесной избранности правителя.

Примечательно, что одежда сыновей лишь фрагментарно вплетает в себя золотой цвет, тогда как одежда среднего сына, выступающего антагонистом императора, имеет темные – черные и серые – тона. Образ феникса, «короля птиц», представляет собой наиболее частотный для китайских орнаментов символ, и имеет женскую характеристику [97]. В фильме этот образ связан с императрицей.

Утренний туалет императрицы начинается с одевания платьев и украшения волос, этот ритуал имеет серьезное значение: создание прически было своего рода данью Небу, к которому эта прическа устремлялась, осуществляя функцию сохранения гармонии мироздания [97]. Во время празднования Чунь Янь (Праздник Хризантем) императрица облачается в фэн-гуань, головной убор, представляющий собой художественно обрамленное листовое золото, выделанное в форме феникса.

В современной китайской культуре образы красных дракона и феникса имеют брачную семантику и неизменно сопровождают брачные ритуалы, изображаются на подарках новобрачным. Эти образы не противопоставляются друг другу, они дополняют друг друга. В фильме дракон и феникс выступают в качестве самостоятельных разрушительных сил.

Желтый цвет – это также цвет хризантем, которые в количестве 10 000 штук привезли в императорский дворец в процессе подготовки к празднику Чунь Янь. Праздник хризантем традиционно называют в китайской культуре праздником двух девяток, поскольку он отмечается девятого сентября.

Интересно, как Чжан Имоу обыгрывает привычный китайский символ в фильме. Прежде всего, хризантема в китайской культуре почиталась как цветок-джентльмен, символизирующий благородство, честность и богатство. В чань-буддистской традиции желтый цвет также имел положительную коннотацию, символизируя энергию исцеления и долголетия [163, с. 140]. Поэтому хризантемы преподносили в качестве подарка с благопожелательной интенцией.

В анализируемом фильме образ хризантемы визуализирован рядом образов: хризантемы встречаются в убранстве дворца, в живописи, они изображены на стекле посуды, зрителю они также представляются в виде живых цветов, подготовленных к празднику, и в виде вышивки золотыми нитями, которую делает императрица.

Праздник хризантем, как отмечалось выше, празднуется в девятый день девятого месяца: здесь обнаруживается неразрывная связь китайских идей о миропорядке и символике хризантемы. Девять, согласно нумерологическим

представлениям китайцев, опасное число, поскольку оно не входит в систему восьми триграмм, организующих мироустройство. Удвоенная девятка несет потенциальную разрушительную опасность для человека, поэтому необходимо предпринять меры по защите от злых духов, вносящих сумятицу в стройную мировую систему. В девятый день девятого месяца «было принято ходить и любоваться обильно цветущими хризантемами, попивая чай из этого же растения» [163, с. 144]. Более того, Праздник хризантем стал символом мира в семье, единения против опасных разрушительных сил.

То есть хризантема, по мысли носителей китайской культуры, обладает мощной апотропейной силой, защищает от злых духов. Ту же функцию выполняет в китайской культуре и фильм кизил, ягодами которого украшает императорская семья свои головные уборы.

Императрица, вышивая на легких шарфах из органзы хризантемы, на первой взгляд, кажется заботливой хозяйкой, готовящейся к сопротивлению темным разрушительным силам девятого дня девятого месяца. Однако разворачивающийся сюжет фильма демонстрирует, что эти шарфы становятся атрибутом мятежной армии, спровоцированной императрицей.

Чжан Имоу прибегает к частотной в этом фильме операторской технике дальнего плана, и зрителю открывается ужасающая картина мятежа: солдаты в шарфах, вышитых императрицей, бегут на изгородь по свежим хризантемам, окропляемым кровью, в попытке свергнуть императора. Иными словами, на протяжении всего фильма хризантема скрывает в себе inferнальный, разрушительный потенциал, сама становясь символом деструкции.

Предлагая Вану, старшему сыну императора, примерить платье, вышитое хризантемой, императрица, в сущности, предлагает ему выступить против отца, чем вызывает его ужас.

Чжан Имоу вновь инверсифицирует привычные представления о символах – фитоморфных и колоративных. Хризантема, воспринимаемая как мощный оберег (здесь стоит отметить, что и вышивка, выполненная вручную и

подаренная адресату, обладала апотропейными функциями, согласно традиционным представлениям), в фильме становится источником смерти.

Мортальностью характеризуется и желтый цвет, традиционно ассоциируемый с благородством, долголетием и разумной властью императора. Этот художественный прием режиссер использовал ранее в фильме «Герой», а в «Проклятии золотого цветка» сделал основным сюжетобразующим мотивом: притворство, свойственное императорской семье, вырастает в притворство хризантемы, не оберегающей, а уничтожающей.

Характерно то, как режиссер, прибегая к крупным планам, в фокусе которых множество подобных, однотипных образов (девушки-служанки, солдаты, хризантемы и пр.), снижает значимость личности, индивидуальности. Проклятый золотой цветок, унесший столько жизней, вновь занимает место на террасе в императорском дворце: слуги, смыв кровь солдат и разостлав чистые ковры, приносят горшки со свежими хризантемами. Таким образом, личные желания отдельных индивидов не имеют никакого значения по сравнению с исторической предопределенностью, а также античным роком, ведущим героев к трагическому финалу.

Помимо мотива нависающего рока в фильме возникают и повторяются мотив инцестуальных связей, мотив безумия и присущий кинематографическим работам Чжана Имоу в жанре уся мотив мести. Подробнее рассмотрим эти мотивы, чтобы выяснить, как через них отражаются традиционные китайские представления и духовная культура.

Инцестуальная, или кровосмесительная, связь – аморальные отношения сексуального характера внутри семьи. В качестве мотива в античном искусстве такие связи встречаются достаточно часто, чем отличается и «Проклятие золотого цветка».

Исподволь зрителю открывается тяжелая семейная тайна: принц Ван, старший сын императора, в раннем детстве потерявший мать, состоит в предосудительной связи с мачехой и единокровной сестрой. И если связь с мачехой – выбор обоих, воспринимаемый императрицей и Ваном, судя по всему,

как норма, то связь с сестрой Чан оказывается скрытой от них обоих и разрушает их жизни. Рок, нависший над семьей императора, оказывается столь сильным, что, подобно раковой опухоли, распространяется за ее пределы.

Примечательно, что криминализация сексуальных связей с родственниками в Китае берет свое начало в период существования династии Тан. Незаконный половой акт, в том числе с некровными родственниками (наложницами, мачехой, пасынком и пр.), именовался «Внутренним хаосом», входил в «Десять зол» (десять самых тяжких преступлений) и подвергался наказанию [181, с. 58].

В кинокартине Чжана Имоу порочная связь тяготит принца Вана, поэтому он так старательно избегает внимания императрицы, но, по роковому стечению обстоятельств, другая его связь также оказывается инцестуальной. И это роднит сюжет фильма с античной трагедией, но не с традиционной китайской культурой, в которой прелюбодеяние внутри семьи строго наказывалось.

Мотив безумия в фильме раскрывается через призму дворцовых интриг, семейной трагедии и подавления человеческих страстей и связан с образами императрицы и младшего сына Ю. Картина демонстрирует, как конфуцианские нормы, довлеющие над человеком и требующие соблюдения порядка, приводит к установлению власти иррационального.

Император, обратившись к придворному лекарю, изменил рецепт лекарства, который в течение последних десяти лет пьет императрица. Зритель, вовлеченный в круговорот дворцовых интриг, оказывается свидетелем того, как в лекарство императрицы подмешивается черный персидский гриб, содержащий яд, разрушительно действующий на сознание. В попытке противостоять бесконтрольной власти мужа и его неумному желанию свести ее с ума, императрица действительно утрачивает способность сохранять контроль над семьей и самой собой, разражаясь хаотичным бунтом против системы императорской иерархии и конфуцианских ограничений.

Безумие произрастает на плодородной дворцовой почве: младший сын Ю, с образом которого связан и мотив вуайеризма, оказывается безумным наблюдателем, а затем и участником семейной трагедии, братоубийцей.

Безумие – мотив из художественного мира Чжана Имоу, отражающий особую деструктивную эстетику дворцовой культуры. Безумие возникает в результате сопротивления ограничениям. Если в фильме «Герой» побеждает разум, то это происходит потому, что Сломанный Меч побеждает собственную ненависть, останавливая деструкцию. Следуя даосско-конфуцианской идее о власти и совершенной мудрости Неба, персонаж прерывает цепочку покушений на императора, передавая и ему особый созидательный импульс. В «Проклятии золотого цветка» этого не происходит, бесконечная цепочка разрушений обрывается тогда, когда вымирает весь императорский род.

Иллюстративными в этом смысле являются последние кадры, в которых императрица, одолеваемая горем и безумием, опрокидывает чашку с лекарством, разъедающим золоченую поверхность стола. Затем план постепенно удаляется, с высоты зритель смотрит на круглый стол на квадратной земле, о символизме которых мы говорили, анализируя фильм «Герой». Стол оказывается все дальше от наблюдателя, постепенно превращаясь в хризантему, стулья, за которыми раньше сидел императорский род, исчезают. Вымирает род и династия Тан, не знавшая меры в наслаждениях.

Мотив мести является динамической силой,двигающей сюжет, однако зритель узнает об этом не сразу. Местью движем император, узнавший о предосудительной связи сына и жены. Мстительна императрица в желании погасить огонь неумной власти императора над ее жизнью и жизнью ее сыновей. Жажду мести испытывает первая жена императора, мать Вана: император из честолюбивых желаний предпочел ей императрицу, отправив всю ее семью в темницу. Безумием и местью одержим и младший сын императора Ю, не мирящийся со своим подчиненным положением.

Если месть в фильме «Герой» связывается не только с личными мотивами, но и с особой миссией Безумяного – остановить тиранию императора, то в

фильме «Проклятие золотого цветка» герои попадают в заколдованный круг, в котором искупление вины невозможно. Месть приобретает самостоятельное значение, она застилает разум героев, в конце концов, выступая фактором и одновременно катализатором всеобщего разрушения.

Лишь один персонаж, противопоставленный всем остальным в фильме, действует из любви, а не мести. Это средний сын – принц Цзе. Подавленный мятеже против императора он говорит: «Я всегда знал, что не выиграю эту битву. Убей меня или отлучи. Но я хочу, чтобы ты знал, отец: я поднялся на тебя не ради трона. Я сделал это ради матери».

Это миропонимание не созвучно одержимой идеями мести дворцовой системе. Для императора сын – нарушитель закона, небесного порядка, который погряз в главных конфуцианских канонах – верность, сыновний долг, традиции и добродетель. Примечательно, что на доспехах Цзе изображен лев, который в китайской культуре не воспринимался как угроза, а в чань-буддистской традиции считался «символом храбрости и энергии, а также царственного величия» [154, с. 256].

Дракон императора – символ его неприкосновенности, лев Цзе – спокойный, не грозный мифологический персонаж. Конфликт, возникающий между ними, не основан на конкуренции, его даже нельзя назвать конфликтом, но император оказывается гротескным: следование традициям и канонам оказывается более значимым, чем проявление гуманности.

В сущности, в представляемом Чжаном Имоу художественном мире конфуцианские добродетели также инверсифицируются, поскольку они не дают никаких плодов, а единственный любящий сын жертвует собой на благо матери. Перед нами картина уродливого загнивания, река, текущая вспять, аномалия, невозможная в условиях правильной трактовки конфуцианской этики и совершенной мудрости императора.

Таким образом, фильм «Проклятие золотого цветка», словно и сам отравленный хризантемой, скрывающей свою кровавую сущность, превращается в гротеск: все образы и эмоции многократно гиперболизированы,

нарастает ощущение неотвратимой трагедии, а конфуцианские максимы, направленные на созидание, оказываются разрушительными.

Помимо описанных элементов, иллюстрирующих художественное мышление режиссера или отображающих традиционную китайскую культуру, в фильме встречаются иные символы и образы, связанные с ней.

Так, весь церемониал и распорядок дня императорской семьи поддерживается и регулируется ударом гонга. Гонг представляет собой «традиционный самозвучающий ударный музыкальный инструмент, который относится к классу металлических идиофонов с неопределенной высотой звучания» [80, с. 152]. Использование гонгов в традиционной китайской культуре мотивировалось тем, что их уникальный тембр «мог быть услышан богами», чтоб «защитить человека и от природных катаклизмов и болезней, и от демонов» [178, с. 12–13].

В фильм зритель сталкивается с традиционными представлениями китайцев о времени. Суточный цикл, традиционно разделенный на 12 двухчасовых отрезков, в фильме сопровождается ударами гонга, поэтому слышны объявления: «наступает рассвет, пришел час тигра» (соответствует 3:00-5:00), «настал час зайца» (5:00-7:00), «всюду правит покой, настал час дракона» (7:00-9:00), «час змеи» (9:00-11:00), «час обезьяны, земля благоволит» (13:00-15:00), «час крысы» (23:00-1:00).

В китайской культуре суточный цикл связан с астрономическими наблюдениями, зооморфной символикой, учением о пяти элементах (у-син) и направлениях света, иначе говоря, с космогенезом. Каждые два часа связаны с определенным животным и стихией, что влияет на интерпретацию и логику развертывания событий, благоволит чему-либо. Характерно, что мятеж и последующие события происходят ночью, в час Крысы, который символизирует цикличность. Этим, на наш взгляд, режиссер хочет указать не столько на повторяемость событий, сколько на утопичность выбранного персонажами пути.

В фильме «Проклятие золотого цветка» четко представлена социальная, политическая и семейная иерархия: трон императора находится на возвышении,

символически сближающем его с Небом. Сам император мыслит свою избранность в рамках этого небесного закона: «Под небесным кругом у каждого на квадратной земле есть положенное место. Это называется законом природы. Сыновний долг – добродетель. Все подчинено закону природы».

Нарушение закона на любом из уровней ведет за собой нарушение общего баланса. Император, владелец нефритового кольца, символа его власти и мудрости, обращает внимание супруги на то, что их семья должна быть образцом для всей страны, а они «должны безукоризненно играть роли», чтобы поддерживать свою семью (страну).

Путь к императору выстлан красной дорожкой, по которой поднимается императорская семья, а боковины лестницы выстланы синими дорожками, по которым поднимаются императорские чиновники высокого сана. Слуги и солдаты одеты в одежду, соответствующую их социальному статусу. Представляя это цветовое разнообразие, Чжан Имоу вновь прибегает к приему крупного плана с множеством однотипных деталей. Удаляясь, этот план открывает зрителю грандиозную картину: люди выстраиваются в соответствии с цветом своих одеяний, следуя порядку, диктуемому самим Небом. Издалека они напоминают хрупкие цветы, чем подчеркивается мысль о малой значимости отдельной личности в истории.

Яркий мотив фильма – традиционная китайская медицина. Император сам отбирает ингредиенты для лекарства императрицы, тщательно взвешивая их на весах. Он обращается к книге рецептов и советуется с придворным лекарем, что свидетельствует о значимости этой сферы жизни и деятельности в Китае. Китайская медицина по сей день противопоставляется той, что во всем мире считается традиционной. В китайском языке используются слова «китайская медицина» и «западная медицина», последняя считается нетрадиционной и не всегда охотно принимается.

В целом, можно говорить о том, что дискурс традиционной медицины отражает китайскую культуру, основываясь «на синтезе культурологического и когнитивного опыта человека» [6, с. 40].

Поддержание здоровья натуральными средствами – не только талант, но принцип, которого придерживаются китайцы, поскольку она основана на тех же положениях, из которых исходят все идеи китайского космогенеза. Китайская медицина имеет эпистемологический характер и призвана найти способ сохранить баланс: «из представления о целостности человеческого организма следует идея неотрывности отдельных наблюдаемых явлений от организующей их сбалансированной системы» [121, с. 53]. Исходя из тех же положений, император в фильме объясняет поведение жены «нутряным жаром», действующим разрушительно на всю сбалансированную систему.

В отличие от фильма «Герой», где искусство боя и искусство каллиграфии, гармонично дополняя друг друга, давали энергию и силы тому, кто ими овладевал, в фильме «Проклятие золотого цветка» герои применяют силу не для возможности почувствовать значимость деяния, а для насилия.

Так, отец с неистовой силой избивает младшего сына, испытывая даже удовольствие от собственной силы. Он отправляет в Сучжоу, куда уехала семья придворного лекаря, ниндзюцу, призванных убить всех без сожаления, только бы сохранить его тайны. Император превратно понимает понятия «баланс» и «гармония»: скорее с формальной, а не содержательной точки зрения. Он сам готов жертвовать и терпеть ради блага собственной страны, но методы, избираемые им для этого, противоречат конфуцианским представлениям о гуманности и мудрости.

Иероглифы-концепты, выведенные одной кистью императором и императрицей, также оказываются разрушенными догматами конфуцианской этики. Верность нарушается императором, призвавшим наемных убийц лишить жизни его первую супругу. Верность нарушается императрицей. Сыновья не следуют принципу сыновьего долга, посягая на трон и супругу отца, не оказывая должного уважения. Следование традициям – тоже кажущееся: праздник Чунь Янь не заканчивается для императорской семьи единением и миром, он оборачивается кровавой бойней. Наконец, добродетель, один из основных

конфуцианских концептов, также остается неясной категорией в этом замкнутом мире дворцовых интриг.

Итак, фильм «Проклятие золотого цветка» продолжил жанровую традицию, начатую фильмом «Герой». Перед нами художественный вымысел, гиперболизированный особой силой героев. С другой стороны, Чжан Имоу обратился к общемировому культурному контексту, обогатив фильм мотивами нависающего рока, мести, безумия и инцеста. Это сближает его с античной трагедией и шекспировской драмой и делает более понятным западному зрителю.

Вместе с тем режиссер погружает нас в реальный историко-культурный период, ставший переломным, значимым для Китая. Укрепление позиций династии Тан обусловило взаимный интерес малых народов Китая и представителей зарубежных стран. В это время китайская культура получила мощный толчок для развития – в сфере экономики, образования, искусства, права, международных отношений и пр.

Можно сопоставить культурную политику Танской эпохи с Политикой реформ и открытости XX в., выросшую в современную культуру мягкой силы. Все эти три вехи в истории культурной жизни Китая характеризуются интересом к «другому» как категории, а также желанием предъявлять свою культуру, привлекая к ней новых сторонников. Чжан Имоу, таким образом, создает широкий культурный контекст, демонстрируя западному зрителю специфику китайской культуры и готовность ею делиться.

Сюжетообразующей в фильме оказывается идея о невозможности следовать ограничениям, предъявляемым строгой конфуцианской этикой: каждый из героев сопротивляется ей, стремясь «сохранить лицо», что также является одним из положений конфуцианства. Однако сопротивление законам природы нарушает баланс, вносит деструкцию в гармонию, установленную стройной системой китайского космогенеза, построенного на взаимодействии начал Инь и Ян. Инь фильма оказывается настолько мощной, что энергии четырех Ян не хватает для того, чтобы ее сдерживать. Не в силах сопротивляться

собственной иррациональной энергии, герои, охваченные безумием, убивают друг друга, стремясь к вырождению рода.

На фоне этого безумия многие китайские традиционные символы (китайская фитоморфная и колоративная символика, китайская традиционная медицина и пр.) и концепты (сыновнее почтение, добродетель, верность, традиции) представляются отраженными в изуродованном, гротескно-преувеличенном виде, когда добродетель сложно распознать за бесконечным притворством. Такую инверсию весьма трудно интерпретировать неподготовленному зрителю, поэтому визуальная эстетика в фильме кажется более выразительной, чем глубина сюжета.

Чжан Имоу, однако, открывает для западного зрителя новую восточную эстетику: богатое дворцовое убранство, традиционный китайский праздник Чунь Янь, сопровождающийся пышным церемониалом, китайский костюм, характеризующийся особой колоративной символикой и следованием правилам иерархического устройства мира и пр.

Следуя принципам визионерства, режиссер яркими образами привлекает внимание к китайской культуре. Для этого он прибегает к приемам крупного плана с множеством однотипных объектов в фокусе, удаляющегося плана, когда наблюдение ведется сверху, центрирование всех значимых объектов. Эти операторские и режиссерские приемы позволяют невербальным образом транслировать идеи о примате над мыслью китайца элементов конгломерата духовно-мировоззренческих китайских учений, о необходимости следовать голосу разума и культуры, о ничтожности одного человека перед судьбой и историей, о необходимости единения.

3.3.3. Символика традиционной культуры Китая в фильме «Тень» (2018)

Еще одной визионерской картиной в жанре уся, в которой визуальный эстетизм Чжана Имоу только усилился, стал фильм «Тень», поднимающий серьезные вопросы о природе идентичности и обогащенный историческими и

культурными аллюзиями и реминисценциями. Как отмечают исследователи, фильмы Чжан Имоу способны тонко воздействовать на зрителя, «формировать определенные ценности и представления» [187, с. 164].

События, разворачивающиеся в фильме, отсылают зрителя к эпохе Троецарствия, последовавшей за распадом империи Хань, хронологически определяемой 220–280 гг. Это время само по себе стало символом неустойчивой, яростной борьбы за власть, требующей от правителей трех царств Вэй, У и Шу проявления стратегического мастерства. Роман «Троецарствие», написанный Ло Гуаньчжуном, стал своеобразным памятником эпохи и определил интерес к ее событиям.

В фильме Чжана Имоу, как и в предыдущих картинах, не соблюдается историческая достоверность, режиссер вновь погружает зрителя в события общекультурного толка, но с китайской спецификой. Нарратор уточняет, что напряжение между тремя царствами спало, но оккупированный город Цзын остается предметом спора двух царств – Ян и Пэй. Повествование начинается создающим особую нуарную атмосферу предувещанием: «За ширмами дворца Пэй зреет что-то темное». Образ неконтролируемой разрушительной энергией, вызревающей на фоне соблюдения общего церемониала и следования конфуцианским канонам, уже знаком зрителю по фильму «Проклятие золотого цветка».

В фильме «Тень» становятся важными основные локации, в которых происходят события: дворцовый зал императора Пэй, учебная площадка Цзын, скрытая от глаз пещера генерала и бамбуковый лес. Обратимся к ним, чтобы через эти образы определить элементы традиционной китайской культуры, транслируемые и иллюстрируемые фильмом.

Прежде всего, события разворачиваются в дворцовом зале молодого императора царства Пэй. В свите императора есть шпион, армия не видит в императоре лидера, считает его нерешительность в отношении царства Янь трусостью. В действительности же император придерживается мирных позиций, о чем заявляет: «Ода миру» его авторства, написанная на множестве свитков,

развешанных в дворцовом зале. Союз, заключенный с Янь, обозначивший перемирие и утихание сопротивления, возникшего в период Троецарствия, важнее для императора, чем возможность завладеть оккупированным городом.

Увлеченный скорописной каллиграфией, передающей «чувственность, духовный полет и благоприятную обстановку», император, кажется, достиг гармонии [191, с. 140]. Во дворцовом зале императора проходит чайная церемония, исполняются мелодии на национальных китайских инструментах, девушки танцуют. Император наслаждается сочетанием этих искусств и отмечает, что каллиграфия позволяет видеть ему танец слов. Он в противовес военному началу олицетворяется с гражданским началом, символизирующим следование ритуалу и соблюдение порядка.

Чжан Имоу, вводя такой неоднозначный образ правителя в повествование, ставит перед зрителем вопрос о природе мудрости правителя, что отражает конфуцианские идеи о совершенномудром муже.

Коллизия фильма основывается на своевольном решении генерала армии Пэй, движимого личными счетами, объявить бой императору Янь. За это своеволие генерал готов ответить собственной головой, но император лишает его полномочий, придерживаясь позиции «жэнь», гуманистически настроенного совершенномудрого мужа, осуществляющего справедливый суд.

Через мотив вуайеризма, присущий творчеству Чжана Имоу, режиссер позволяет зрителю проникнуть в тайну генерала: в действительности, он обитает в пещере, вход в которую доступен только его супруге и двойнику, получающему в фильме имя Тень. Тень в течение года заменяет генерала, тяжелое ранение которого разрушительно сказалось на его здоровье. Мотив тайны, зреющий за пределами дворцового зала, сопровождает все киноповествование, становясь его нервом.

Тень, как две капли воды похожий на генерала, стал пленником в самом детстве. Воспитываемый для особой миссии, он не может определить границы собственного «Я»: «Я всего лишь слуга, не более, чем его тень. Но кто я такой?» Страшась темноты, в которой оставляли его всю жизнь, Тень, получив

возможность играть роль супруга жены генерала Сяо Ай, спит с включенным светом. Чжан Имоу осложняет историко-драматический сюжет психологизмом и личностным внутренним конфликтом, что делает переживания Тени более понятными западному зрителю. В фильме появляется уже возникавший в «Герое» мотив скитаний, делающий Тень гостем в том месте, где он сейчас обретается.

В попытке сделать собственную копию, генерал ранит Тень так же, как его когда-то ранил император царства Ян. Рана, растрavляемая едкими травами, должна напоминать Тени о боли, испытываемой генералом, и воспитывать волю. Умение стойко переносить страдания является одной из традиционных китайских добродетелей и лежит в основе военного воспитания, а также в основе сюжета романа «Троецарствие», в котором военные генералы проявляли чудеса личной воли и преодоления боли и страдания.

Более того, в подобном взгляде на страдание выражается конфуцианский оптимизм в отношении жизненных трудностей. Известно, например, высказывание философа Мэн-Цзы: «Небо ниспошлет человеку великую задачу, но сначала он должен выстрадать свое сердце и разум, изнурить свои кости и мышцы, заморить голодом свое тело и кожу и опустошить свое тело» [200]. Только страдание определяет путь к высоким целям, поэтому Тень смиренно принимает свою миссию.

Помимо внешнего сходства, Тень должен овладеть искусством исполнения музыки на гучжэне и искусством боя с зонтиками Пэй. В фильме «Тень», таким образом, режиссер, в отличие от фильма «Герой», объединяет музыкальное и боевое искусства, находя, что в них есть ритмико-мелодический рисунок.

Гучжэн – струнный музыкальный инструмент, напоминающий цитру, прошедший сложный путь внешней трансформации и смены представлений музыкантов о месте гучжэна в аксиологической картине мира в течение более чем 2000 лет.

Стоит отметить, что гучжэн, существовавший в период династии Хань и вплоть до укрепления власти династии Суй, имел 12 струн, что вписывало этот

инструмент в представлениях китайцев об идеальном устройстве Вселенной. Задняя сторона корпуса напоминала Землю, верхняя – Небо, а 12 струн соотносились с суточным и месячным циклом и соответствовали мудрости небесного закона [190]. В этом контексте игра на гучжэне представляется процессом гармонизации окружающего мира, сонастройки себя с Небом.

Тень, не умеющий играть на гучжэне, кажется более противоречивым, неуверенным, чем генерал и Сяо Ай, способные устроить дуэтное исполнение на гучжэнах, напоминающее сложный диалог двух начал мироустройства – Инь и Ян.

Погружаясь в историю Тени, зритель начинает осознавать, что в герое происходит какой-то надлом, позволяющий ему, наконец, чувствовать границы собственной идентичности. Город Цзын – его родина, где осталась слепая мать, лишенная ребенка с самого его детства. Его личной ставкой в междоусобной войне становится возможность вернуться на родину. И хотя Тени не присуща месть, месть генерала императору Янь за поруганную честь становится их общим делом. И вновь мы сталкиваемся с тем, что режиссер делает сюжетобразующей, поворотной точкой в повествовании мотив мести.

Необходимо отметить, что описанные нами две локации выполнены в монохромной стилистике: режиссер обращается к излюбленному приему использования колоративов для развития драматургии фильма, раскрашивая фильм двумя основными красками – белой и черной. Это, с одной стороны, отсылает нас к восьми триграммам и китайскому символу Инь-Ян, с другой – напоминает о нежном и очаровательном искусстве китайской живописи тушью гохуа.

Отмечается, что искусство гохуа требует единства кисти и туши, соблюдения принципа золотой середины, сформировавшегося в русле конфуцианской этики. Его эстетика «отражает такой принцип, как “единство природы и человека”» [114, с. 239]. Удивительно, но даже более разнообразный по цветовой гамме ландшафт режиссеру удастся сделать акварельно-размытым,

не четким, что становится возможным благодаря семи дням дождя, которые должны символизировать победу Пэй.

Порой едва уловимыми, а порой четкими мазками Чжан Имоу обрисовывает противоречивую картину, в которой за стенами дворцового зала назревает что-то темное, что остается недоступным императору, увлеченному каллиграфическим танцем слов.

Дворцовый зал выполнен в черных, серых и разбеленных тонах. Здесь представлено панно с китайским народом, легкие занавески с белыми лотосами, символизирующими чистоту. Из-за этих невесомых занавесок за императором наблюдает принцесса, его сестра. Одежда императора выполнена в серых тонах.

Пещера генерала – мрачное помещение в темно-серых тонах. В центре – площадка с изображенным Тайцзи, Великого предела, источника космогенеза. Генерал одет в темно-серое одеяние, а его супруга Сяо Ай – светло-белое.

Эта пещера становится местом обучения Тени мастерству боя с зонтиками Пэй, выполненными из лезвий. Это оружие является художественной выдумкой режиссера, но оно удивительным образом формирует в войне навыки легкости, быстрой реакции, гибкости. Как объясняет Сяо Ай, говоря о преимуществе такого оружия: «Зонты Пэй – мягкие и гибкие, ни лучше действуют в дождь. Они – оружие воды. Вода – это Инь. Движения Янов мощны и резки, словно огонь. Огонь – это Ян. Инь сильнее Ян, вода гасит огонь. Поэтому используем более женственную технику».

Эстетизируя традиционные для китайской культуры элементы, Чжан Имоу погружает зрителя в завораживающий мир китайского боя, построенного на умении попасть в ритм с самой природой. Тень, обучаясь у Сяо Ай, становится единым целым с ней.

Еще одной учебной площадкой становится бамбуковый лес. Бамбук, считающийся символом долголетия в Китае, в силу своей пустоты и крепости также оценивался Конфуцием как символ мудрости и готовности к трансформации [154, с. 38]. В этом лесу взбунтовавшийся воин армии Пэй,

лишившийся всех привилегий, готовит к осаде города Цзын бывших заключенных, обучая их зонтичной технике Пэй.

Смена локации знакомит зрителя с императором и принцем царства Ян, которые, не ожидая разрыва заключенного союза, утрачивают бдительность. В противовес легкому и гибкому Тени они достаточно приземленны, уверены в своих резких ударах, не изобретательны. Их простая приземленная энергия противопоставляется гибкости и скорости воинов Пэй.

Важным мотивом в фильме становится идея поруганной чести: император Ян оскорбляет честь генерала, принц Ян предложением о наложничестве оскорбляет честь принцессы Пэй, воин, бунтующий против императора, оскорбляет его репутацию и честь, Тень, вступающий в интимную связь с Сяо Ай, оскорбляет честь генерала. Из этого мотива вырастает уже упомянутый нами мотив мести, задающий динамику в фильме.

Сяо Ай, зная о предстоящем Тени бое, вручает ему мешочек с травами, на котором выполнена вышивка. Вышивка, как упоминалось в анализе «Проклятия золотого цветка», адресованная кому-либо, как правило, обладала апотропейной функцией. Эти травы, в отличие от тех, что дает генерал, обладают лечебным эффектом. Даря такой подарок, Сяо Ай не только передает Тени особенный оберег: мешочек с травами может быть расценен как символ помолвки.

Соединившись в боевом танце с зонтиками Пэй, Сяо Ай и Тень стали единым целым. Можно рассматривать эту сцену как обряд инициации, посвящения, в котором Сяо Ай обрела нового супруга, а Тень – идентичность.

В фильме представлена сцена проникновения воинов со стороны царства Пэй в город Цзын, обогащенная реминисценциями на миф о Троянском коне: обманув бдительность Янов, воины Пэй начинают осаду города. Принцесса Пэй в порыве мести убивает принца Яна кинжалом, подаренным им ей, а затем с улыбкой на лице умирает.

Характерно, что эти сцены жестокой бойни далеки от изящности зонтичной техники Пэй, показанной Сяо Ай. Инь должен лишь загасить огонь Ян. Но снова герои поддаются иррациональному чувству, будучи движимые

чувством мести. Улицы Цзына при этом окрашиваются кровью. И это яркое пятно на размашистом гохуа не становится символом радости, победы и жизнеутверждающего восторга, хотя город и взят войсками Пэй. В художественном мире Чжан Имоу кровь и ее яркий красный цвет становятся символами бесконтрольного следования за страстями.

Благодаря тому, что события происходят в удаленный от современности исторический период, а также снятию реалистичности, поддерживаемой техникой живописи тушью, фильм «Тень» кажется стремительно разворачивающейся античной трагедией.

Тень, будучи пленником с детства, не обретает возможности вернуться домой: по приказу императора его мать убита. Однако Тень обретает имя – Цзын и обретает идентичность, говоря генералу: «Господин, тень бывает и без хозяина. Вам давно стоило это понять». А хозяином Тень становится в момент обретения невесты – Сяо Ай.

Тень, спасая свою жизнь, убивает генерала. Символичной становится сцена, в которой Тень закрывает маской лицо генерала, тем самым навсегда вычеркивая его из потока жизни, но заняв при этом не его, а свое собственное место. Он лишает генерала идентичности в обмен на то, что он сделал много лет назад. Более того, Тень возвращает Сяо Ай мешочек с вышивкой, тем самым отказываясь и от этой части не своей жизни.

Чжан Имоу, обладающий широким инструментарием режиссерских и операторских ходов, позволяет нам заглянуть в последнюю тайну генерала: через прорези маски виден поцелуй Сяо Ай и Тени.

Зритель сталкивается с поразительным преображением: Тень, в начале фильма готовый быть обезглавленным императором, обретает уверенный голос. Возникает вопрос, какой из элементов традиционной культуры становится для него опорой в такой трансформации? Возможно, это упомянутый нами концепт страдания, пройдя через которое, Тень обретает волю к жизни. Кроме того, влияние на это оказывает и ощущение двух начал космогенеза – Инь и Ян.

Смерть матери как символа родины становится наиболее сильным потрясением для Тени, на наш взгляд, но он с достоинством принимает и это.

Отдельно стоит упомянуть о том, как преображается император, воины которого самовольно учинили осаду Цзына. За иероглифами, смело написанными им, оказывается скрытым умение быть наблюдательным. Император без труда рассекречивает шпиона и раскрывает тайну генерала, Тени и Сяо Ай. Стремясь сохранить свои позиции, император приказывает убить мать Тени и генерала. Зритель сталкивается с коварством, которое все это время растекалось в этом нечетком сером цвете, которым наполнен дворцовый зал.

Представленная Чжаном Имоу история могла бы вызывать отклик, если бы не отстраненность и противоречивость героев. Тень, хотя и проходит сложный путь становления и обретения идентичности, в сущности, не выбирает ничего. В действительности Тень – лишь метафора иллюзорности бытия, хотя психологизм его страданий и вызывает эмоции.

Сяо Ай остается один на один со своим страхом и не может решиться на выбор. Воины, захватившие город Цзын, не чувствуют радости победы, потому что она омрачена смертью принцессы Пэй.

В довершение к зрительскому недоумению добавляется циклическая композиция фильма: Сяо Ай, в начале фильма оказавшаяся у двери в дворцовый зал и наблюдающая в прорезь за происходящим, вновь оказывается там, по всей вероятности, сталкиваясь с еще одним трудным выбором. Зритель, словно одурманенный курением трав, оказывается в визионерской ловушке режиссера.

Итак, фильм «Тень» продолжает колористические и жанровые традиции Чжана Имоу, но в то же время становится новой вехой в его кинематографе. Это совершенно отстраненная картина в духе мифа или легенды, в которых лишни эмоциональные детали и экзальтация скрадываются. А в данном случае это поддерживается еще и скромной цветовой гаммой.

Элементы традиционной культуры, с которыми сталкивается зритель этого фильма, включают гохуа (живопись тушью), традиционные горные ландшафты,

специфику китайского космогенеза, конфуцианскую идею о достижении счастья через страдание, искусство боя.

В целом, можно говорить о том, что фильмы Чжана Имоу третьего периода «Герой» (2002 г.), «Проклятие золотого цветка» (2006 г.) и «Тень» (2018 г.) представляют собой трилогию, объединённую не только жанром, но и глубокой трансляцией традиционной китайской культуры через визуальную эстетику, философские концепции и драматургические архетипы.

Сюда входит визуальная эстетика как отражение традиционного искусства, включающая колоративную символику, поддерживаемую декорациями и костюмами. При этом колоративная символика может определять развитие сюжета, как это было в фильме «Герой», может задавать общую атмосферу, как в фильме «Проклятие золотого цветка», может скрадывать эмоции, превращая героев в обобщенный тип, как в фильме «Тень».

Также анализируемые фильмы Чжана Имоу обнаруживают философские и исторические аллюзии, а именно конфуцианские и даосские мотивы, а также некоторые идеи чань-буддизма, мотив нависшего рока. Некоторые из этих идей получают художественное воплощение в собственном видении режиссера, обогащаясь античными мотивами мести, инцеста, безумия, которые в трагедиях были источником развития сюжета. Автор стремится к мультижанровости, обогащая жанр уся историческими аллюзиями и реминисценциями, однако он не соблюдает принципа исторической достоверности, обобщая конкретные исторические события, эстетизируя конкретные культурные элементы и пр.

Кроме того, фильмам присущи театральность и ритуализация, реализуемые благодаря актерской игре, режиссерской и операторской работе (приемы крупного и удаляющегося плана, центрирования кадра, повторяющихся однотипных объектов в кадре и пр.).

В действительности, Чжан Имоу использует исторические декорации для разговора о современности и актуализации вечных тем: механизмы тирании и ограничение свободы догматами в фильме «Проклятие золотого цветка», цена политических интриг и потеря идентичности, а также иллюзорность бытия в

фильме «Тень», природу героизма и недеяния, слепоту фанатизма в фильме «Герой».

Режиссер Чжан Имоу в своих кинокартинах не просто воспроизводит традицию, но переосмысляет её через кинематограф, превращая фильмы в визуальные поэмы. Его работы – это диалог между прошлым и настоящим, где эстетика становится языком для передачи универсальных тем власти, судьбы и человечности.

Заключение

Целью представленного исследования было изучение элементов традиционной китайской культуры в творчестве Чжана Имоу. Для достижения данной цели нами был решен ряд важных исследовательских задач.

Прежде всего были выявлены и проанализированы взгляды китайских и российских ученых на особенности, структуру и функции традиционной культуры, было выработано общее представление о традиционной культуре, характерное для китайских и российских ученых. Традиционная культура была определена как комплекс духовных и материальных ценностей, унаследованных от прошлых поколений и формирующих национальную идентичность Китая, представляющий собой синтез конфуцианства, даосизма и буддизма (известных как "саньцзяо" – "три учения"), что обеспечивает её устойчивость и непрерывность. Основанная на философских концепциях "трёх учений" духовная жизнь китайцев оказала значительное влияние на сохранение и развитие культурных традиций, а материальное наследие, включающее каллиграфию, боевые искусства и декоративно-прикладное искусство, воплощает духовные ценности и мировоззрение китайского народа.

Фокус нашего внимания в этом исследовании был сосредоточен на китайской традиционной культуре и ее элементах, значимых для художественного кинематографического творчества режиссера Чжана Имоу, становления и развития художественной образности и выразительности его кинокартин.

Было изучено, что традиционная китайская культура, сформированная синтезом даосизма, буддизма и конфуцианства («саньцзяо»), представляет собой уникальный феномен духовной преемственности и адаптивности, где даосизм заложил основы космологического мышления и гармонии с природой, буддизм обогатил практику созерцания и внутреннего совершенства, а конфуцианство создало этико-социальный каркас через акцент на иерархию, ритуал («ли») и коллективизм. Их взаимодействие сформировало устойчивое «культурное

ядро», сохраняющее актуальность в эпоху глобализации благодаря «спиральной динамике» – органичному сочетанию традиций с современностью, как в концепции «китайской мечты», интегрирующей технологический прогресс с конфуцианскими идеалами единства и благоденствия. Конфуцианство, по мнению ученых (Моу Цзунсань, Тан Цзюньи), остается стержнем культуры, воплощаясь в принципах «жэнь» (человеколюбие), «у лун» (пять типов отношений) и идеале «благородного мужа» («цзюньцзы»), которые пронизывают политику, образование и семейные ценности. Традиционные устои – сыновняя почтительность, уважение к старшим и гармония – сохраняют роль социального фундамента, а «мягкая сила» Китая, развиваемая через искусство, дипломатию и образование (Чао Бинцин), опирается на это наследие. Современная культурная парадигма балансирует между неоконфуцианством, сохраняющим традиции, и постконфуцианством, адаптирующим западные идеи, отвергая изоляционизм (Ху Ши), но подчеркивая способность ассимилировать внешние влияния без утраты идентичности. Этот синтез гибкости и устойчивости делает китайскую культуру непрерывным феноменом, где вековые ценности обретают новое звучание в меняющемся мире.

Было уточнено, что традиционная китайская культура, анализируемая российскими исследователями через призму триединства даосизма, буддизма и конфуцианства, рассматривается как система с уникальной циклической динамикой, где Дао, выступая архетипической осью культуры, задаёт циклическую динамику развития, сочетающую повторение традиций с творческим обновлением (М. Л. Титаренко). Буддизм, интегрированный в китайский контекст как чань-буддизм, обогатил культуру созерцательностью, эстетикой искусства и идеей равенства, повлияв на ритуалы и деловую этику. Конфуцианство же сформировало этико-социальный каркас, закрепив иерархичность, коллективизм и культ образования, что нашло отражение в современной концепции «китайской мечты» (А. Е. Лукьянов). Синтез этих учений обеспечил уникальную адаптивность культуры, позволяя ей сохранять архаичное ядро (Н. С. Лебедев) и одновременно интегрировать глобальные

влияния через механизмы «мягкой силы» (А. И. Кармашова). Цикличность развития, противопоставляемая западной линейной парадигме (М. С. Каган, К. В. Чистов), проявляется в спиралевидном наложении новых смыслов на традиционные ценности, что актуально в условиях многополярного мира. Для России диалог с китайской культурной моделью открывает возможности взаимного обогащения, особенно в контексте осмысления баланса между традицией и инновацией. Изучение китайской культуры остаётся ключом к пониманию не только её исторической устойчивости, но и современных социокультурных, экономических и политических процессов, демонстрируя, как архаичные принципы могут стать основой для динамичного развития в современном непрерывно меняющемся мире.

Было выяснено, что обе группы учёных признают уникальную способность китайской культуры сохранять преемственность, несмотря на внешние вызовы (вестернизация, глобализация). Взаимодействие трёх учений создаёт многогранную культуру, где духовное (даосизм), этическое (конфуцианство) и созерцательное (буддизм) дополняют друг друга. Традиционная культура остается актуальной, интегрируясь в политику («мягкая сила»), экономику и образование. Её ценности (гармония, семья, образование) продолжают влиять на идентичность китайцев. Таким образом, традиционная китайская культура предстаёт как динамичная система, где глубокая историческая память сочетается с готовностью к инновациям, что делает её одной из самых устойчивых и влиятельных культур в мире.

В рамках структурного подхода мы выяснили, что традиционная китайская культура представляет собой сложную, синкретичную систему, сформированную под влиянием многовекового взаимодействия мифологических, философских, художественных и социальных элементов. В структуре китайской традиционной культуры были выделены элементы, наиболее значимые для творческого пути Чжана Имоу.

Первым значимым элементом была рассмотрена китайская мифология, объединяющая космогонические, антропологические и этиологические мифы,

которые заложили основы национальной картины мира. Эти мифы, такие как истории о Пань-Гу, Нюй-ве и дуализме Инь-Ян, не только объясняют происхождение вселенной и человека, но и формируют мировоззренческие категории, такие как троично-пятеричная модель мироздания.

Традиционные виды искусств (архитектура, живопись, каллиграфия, музыка, театр, боевые искусства и чайная церемония) тесно связаны с философскими концептами даосизма, конфуцианства и буддизма. Они отражают стремление к гармонии человека с природой, выраженное в принципах фэн-шуй, пентатонике музыки, эстетике «одухотворённой пустоты» в живописи и ритуальности чайного действия.

Философские идеи, такие как Дао, у-син, сыновняя почтительность («сяо») и конфуцианские добродетели, пронизывают все уровни культуры, определяя этические, социальные и духовные нормы. Эти концепты не только формируют систему ценностей, но и находят отражение в современных практиках, например, в адаптации принципа «сяо» к цифровой эпохе.

Символика, включая зооморфные (дракон, феникс), фитоморфные (бамбук, лотос), числовые и цветовые коды, служит важным инструментом передачи культурных смыслов. Она объединяет мифологическое наследие с повседневностью, проявляясь в архитектурных орнаментах, праздничных ритуалах и даже государственной атрибутике.

Структура традиционной культуры раскрывает взаимодействие народной, монастырской и дворцовой культур. Народная культура, основанная на аграрных циклах и календаре Шэнсяо, монастырская – на синтезе религиозных учений, и дворцовая – на конфуцианском культе учёности, вместе создают целостный культурный ландшафт. Их взаимовлияние обеспечило устойчивость традиций, их адаптацию к историческим изменениям и сохранение идентичности.

Таким образом, традиционная китайская культура остается живой системой, где древние мифы, философские доктрины, художественные практики и социальные нормы переплетаются, формируя уникальный феномен. Её сила заключается в способности сохранять глубину архаических смыслов,

одновременно интегрируя их в современный контекст, что делает её не только наследием прошлого, но и ресурсом для будущего.

Творчество Чжан Имоу представляет собой уникальный синтез традиционной китайской культуры и современного кинематографического языка, что позволяет рассматривать его как ключевую фигуру в формировании культурной идентичности Китая в условиях глобализации. В ходе анализа трёх основных периодов его творчества – фольклорного, социально-критического и периода фильмов в жанре уся – были выявлены ключевые особенности, определяющие художественную и философскую глубину его работ.

Фольклорный период, представленный такими фильмами, как «Красный гаолян», «Цзюй Доу» и «Подними красный фонарь», демонстрирует умелое использование традиционных элементов, включая свадебные и похоронные обряды, народную музыку, архитектуру и символику цвета. Доминирующий красный цвет в визуальном оформлении выступает не только как признак культурной самобытности, но и как инструмент критики феодальных устоев. Однако стилизация фольклорных элементов, иногда критикуемая как «псевдофольклор», отражает двойственность подхода режиссера, стремящегося к балансу между аутентичностью и художественной гиперболизацией.

Социально-критический период, отраженный в фильмах «Жить», «Ни одного меньше» и «Мои отец и мать», акцентирует внимание на социальных противоречиях Китая XX века, таких как последствия Культурной революции, неравенство и гендерные вопросы. Чжан Имоу использует традиционные элементы (одежду, диалекты, ритуалы) для отражения конфликта между сельской аутентичностью и модернизацией городской среды. Конфуцианские ценности, такие как сыновняя почтительность и семейная гармония, противопоставляются реалиям политических репрессий, что подчеркивает уязвимость гуманизма в условиях авторитаризма.

Период фильмов уся, включающий «Героя», «Проклятие золотого цветка» и «Тень», раскрывает философские и исторические аллюзии через эстетику цвета, архитектурных решений и боевых искусств. Символика цвета (красный,

золотой, монохромные тона) организует повествование, отражая переход от лжи к правде, упадок власти и иллюзорную природу бытия. Фильмы насыщены даосскими, конфуцианскими и буддийскими концепциями, такими как баланс Инь и Ян, принцип недеяния и самопожертвование. Исторические декорации служат метафорой для современных проблем, включая тиранию, социальное неравенство и кризис идентичности.

Чжан Имоу трансформирует традиционные элементы китайской культуры в узнаваемые художественные коды, делая их актуальными для глобальной аудитории. Цвета не только создают визуальную эстетику, но и передают идеи конфликта, власти и трансформации. Режиссер балансирует между осуждением традиционных устоев и их идеализацией, что вызывает дискуссии о подлинности культурной репрезентации. Сочетая национальное культурное наследие с универсальными темами власти, свободы и человечности, фильмы Чжана Имоу становятся инструментом продвижения китайской культуры.

Несмотря на критику за избыточную стилизацию и ориентацию на западного зрителя, вклад Чжан Имоу в актуализацию, сохранение и популяризацию культурного наследия Китая остается неоспоримым. Его работы служат мостом между прошлым и настоящим, демонстрируя, как традиция может быть переосмыслена через призму современного искусства. Это открывает **перспективы для дальнейших исследований** взаимодействия китайской традиционной культуры с культурой современности, а также роли кинематографа в формировании национальной идентичности Китая.

Приложение 1. Фильмография Чжана Имоу

Этапы	Название фильмов	Элементы традиционной китайской культуры
Творчество Чжана Имоу «фольклорного» периода	«Красный гаолян» (1987)	1. свадебные обычаи (невеста в паланкине с красным покрывалом, свадебная церемония с гонгами и барабанами, ритуал покачивания паланкина по дороге, возвращение невесты в родной дом через три дня после свадьбы). 2. вырезание из бумаги (основными источниками вдохновения служат народные предания, мифы и сюжеты из традиционной оперы, что придаёт этим работам глубокий символический смысл) и дверные обереги и дверные наклейки, висящие на дверях домов. 3. ремесленные мастерские (ритуальные обряды перед изготовлением алкоголя). 4. символика красного цвета (красные поля гаоляна, вино «Шибалихун», красные ткани и красильня, алый пояс героя во время тряски паланкина, а также красное свадебное платье, вышитые туфли, паланкин и покрывало невесты Цзю Эр, красные свечи в доме, символизируют праздник, удачу и жизненную силу.) 5. пороки китайского традиционного общества (браки по договорённости) 6. народные песни (традиционная мелодия «Песня тряски паланкина», «Песня бога вина», вдохновлённая элементами юйской оперы (провинция Хэнань)) 7. традиционные музыкальные инструменты (китайская свирель) 8. региональные народные одежды (Цзюэр, выходя замуж, надевает красную куртку и брюки, на голове у нее красный тюрбан, мужчины одеты в грубые пиджаки)

	«Цзюй Доу» (1990)	1. символика красного цвета, символизирует сексуальность. 2. похоронные обряды (белые одежды, плач) 3. народные традиционные музыкальные инструменты (сюнь (глиняная флейта) и гонг)
	«Подними красный фонарь» (1991)	1. верования, культы, гадания (Служанка из зависти делает тряпичную куклу и через суеверие попытается заменить хозяйку) 2. символика красного цвета и символика красного фонаря 3. пороки китайского традиционного общества, такие как многожёнство, и браки по договорённости. 4. народные песни (пекинская опера) 5. традиционные музыкальные инструменты (флейты и полный набор ударных инструментов для пекинской оперы) 6. архитектурный фольклор (комплекс Цяоцзя в Шаньси)
Жизнь китайского социума и социальные противоречия во втором периоде творчества Чжана Имоу	«Цю Цзюй идет в суд» (1992)	1. традиционная одежда региона (сшитые вручную ватные куртки и головные платки) 2. внешняя особенность (краснота щёк) 3. гуаньчжунский диалект (шэньсийский диалект) 4. театральный стиль северной части провинции Шэньси (цинская опера) и традиционный музыкальный инструмент саньсянь (трёхструнная лютя))
	«Жить» (1994)	1. Конфуцианская идея (концепция смерти, важность человеческой жизни и концепция семьи в конфуцианской философии) 2. символ цвета (красный цвет занимает центральное место как коммунистическая идеология) 3. народное искусство (теневого театр)
	«Ни на одного меньше» (1999)	1. материальная культура (одежда учащихся и учителей и предметы классного обихода отражает самообеспечивающуюся экономическую модель сельской местности; деревянные парты, жестяные

		пеналы, огрызки мела в классах, выступая материальными носителями традиционных методов обучения 2. ценность традиционной культуры (уважение к учителям и важность образования) 3. стиль архитектуры и окружающая среда (классы в глинобитных домах, кирпичные печи, колонки с ручным насосом (ручные водяные насосы)) 4. духовная культура (сельская этика и коллективное сознание) 5. в аспекте языка и ритуалов (диалекта провинции Хэбэй)
	«Мои отец и мать» (1999)	1. бытовой предмет (фарфоровая чашка) 2. символика красного цвета (красный шарф) 3. ежедневный ритуал (дорога за водой) 4. смена времён года связывает человеческие чувства с космическим порядком, характерным для даосской философии 5. конфуцианская идея «言不尽意» («слова не исчерпывают смысла») (коммуникация через взгляды, жесты и природу) 6. похоронный обряд (белые одежды и плач)
Фильмы в жанре Уся (в третьем периоде)	«Герой» (2002)	1. китайское искусство боя 2. китайская игра – вэйци 3. национальная китайская музыка и древнейший струнный музыкальный инструмент Китая Гуцин 4. искусство каллиграфии 5. идеолог даосизма (у-вэй) 6. конфуцианская этика 7. чань-буддистская традиция 8. символы цвета (красный цвет, желтый цвет, синий цвет, белый цвет, черный цвет и зелёный цвет) 9. китайский фэншуй и идея Инь-Ян 10. концепция китайской традиционной культуры «Небо – круглое, земля – квадратная», построенная на восьми триграммах, объясняющих миропорядок, и

		отражающая представления о взаимодействии Инь и Ян 11. символ нефрита 12. символ Неба, горы и воды 13. традиция похоронного обряда Китая и особенности архитектуры 14. Великая Китайская стена
	«Проклятие золотого цветка» (2006)	1. символики цвета (красный, желтый, золотой, розовый, зеленый цвет) 2. символика дракона и феникса 3. традиционный китайский праздник Чунь Янь 4. числовая символика – <i>девятка</i> 5. традиционная китайская вышивка 6. символ фитоморфные (цвет хризантем) 7. конфуцианские нормы (традиционная китайская характера внутри китайской семьи) 8. конфуцианские концепты (верность, сыновний долг, традиции, гуманность, мудрость и добродетель) 9. традиционный самозвучающий ударный музыкальный инструмент – Гонг 10. традиционные представления китайцев о времени (суточный цикл, традиционно разделенный на 12 двухчасовых отрезков) 11. дворцовая культура (трон императора, императорский халат, китайский костюм, богатое дворцовое убранство) 12. нефритовое кольцо императора 13. традиционная китайская медицина 14. искусство боя и искусство каллиграфии
	«Тень» (2018)	1. скоропись каллиграфии 2. чайная церемония 3. национальный китайский инструмент – гучжэн 4. конфуцианская концепция – Жэнь, и конфуцианский оптимизм в отношении жизненных трудностей

		5. символика цвета (белый и черный цвет) 6. искусство гошуа (китайская национальная живопись тушью) 7. Даоская концепция Инь и Ян 8. искусство боя 9. символика бамбука 10. мешочек с травами 11. традиционная национальная вышивка Китая
--	--	--

Список литературы

1. *Аганина Н.С.* Каллиграфия как пространственно-временное искусство: характер движения как основа идентификации дальневосточной каллиграфии // Культура и искусство. 2018. № 12. С. 90–103.
2. *Агеев Н. Ю.* Календарь как основной инструмент так называемого коррелятивного мышления // Общество и государство в Китае: XXXV науч. конф. М.: Восточная литература, 2005. С. 199–204.
3. *Алексеев В. М.* Наука о Востоке. Статьи и документы / Сост. М.В. Баньковская. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982. 535 с.
4. *Алексеев-Апраксин А. М.* Шелковый путь и китайская тхеравада / А. М. Алексеев-Апраксин, Л. Ли // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2021. № 4 (40). С. 83–91.
5. *Алимов И. А., Ермаков М. Е., Мартынов А. С.* Срединное государство. Введение в традиционную культуру Китая. М.: ИД «Муравей». 1998. 288 с.
6. *Андреева К. С.* Отражение китайской культуры в дискурсе традиционной медицины // Этюды культуры-2022: Программа и тезисы докладов Всерос. с междунар. участием молодёж. науч. конф., Томск, 04–05 мая 2022 г. / Под ред. В. Е. Буденковой, Е. Н. Савельевой. Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2022. С. 39–40.
7. *Антонова Ю. А.* Символика китайских чисел в рамках теории и практики межкультурной коммуникации // Политическая лингвистика. 2012. № 2. С. 200–202.
8. *Баркова А. Л.* Буддийская мифология: уровни символики // Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. 2007. Т. 1. С. 498–533.
9. *Бредис М. А., Ломакина О. В., Сюэ Б.* Числовой код лингвокультуры: анализ нумератива четыре как компонента фразеологизмов и паремий (на материале разноструктурных языков) // Тульский научный вестник. Серия История. Языкознание. 2023. № 1 (13). С. 72–82.

10. *Бурдьё П.* Практический смысл / Пер. с фр.: А.Т. Бикбов, К. Д. Вознесенская, С. Н. Зенкин, Н.А. Шматко; Отв. ред. пер. и послесл. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2001 г. 562 с.
11. *Буров В. Г.* В Китае возрождается культ Конфуция или о духовной, составляющей социализма с китайской спецификой // *Азия и Африка сегодня*. 2011. № 4 (645). С. 8–14.
12. *Быкова Н. И.* Цвет как смыслообразующий концепт фильма Чжана Имоу «Герой» // *Философия и культура*. 2023. № 5. С. 74–86.
13. *Бычкова Т. А.* Культура традиционных обществ Китая и Японии. Уч. пособие к спец. курсу лекций. Томск: Изд-во Томского университета. 2001. 63 с.
14. *Ван Кэин.* Развитие и изучение китайского народного искусства вырезания из бумаги // *Философия и культура*. 2023. № 4. С. 46–56.
15. *Ван Сяоюй.* Философия симбиоза в рецепции образа дракона в китайской культуре // *Философия и культура*. 2024. № 5. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-simbioza-v-retseptsii-obraza-drakona-v-kitayskoj-kulture> (дата обращения: 29.01.2025).
16. *Ван Тинсян.* Разговор о пяти элементах // *Человек и духовная культура Востока*. Альманах. Вып. 2. М.: Издательство «ОГНИ». 2003. С. 83–86.
17. *Ван Фан.* Влияние китайских традиционных философских идей на древнюю китайскую архитектуру // *Философия и культура*. 2023. № 2. С. 37–48.
18. *Ван Шо, Цю Синь, Золотых Л.Г.* Трансляция традиционной китайской культуры в философию новой эпохи // *Идеи и идеалы*. 2022. № 3-1. С. 40–54.
19. *Вань Цзиньбо.* Влияние буддизма на традиционный китайский орнамент лотоса // *Человек и культура*. 2021. № 5. С. 89–105.
20. *Власова Н. В.* Маги фанши в официальной китайской истории. Биография Гуань Лу. Ч. 1 // *Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика*. 2011. № 3. С. 42–46.
21. *Вэй Ф.* Литературные истоки жанра уся в китайском кинематографе // *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. 2021. № 2 (40). С. 101–108.

22. *Гаврикова Д. С.* Культурные коды Древнего Китая: конфуцианство и традиционализм китайской культуры // Культурные коды: Уч.-метод. пособие. М.: ООО «Книгодел», 2023. С. 119–125.
23. *Гавристова Т. М.* Буддизм. Даосизм. Конфуцианство: уч. пособие. Изд. 2-е, перераб. и доп.; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова. Ярославль: ЯрГУ, 2010. 140 с.
24. *Галкина Н. М.* Даосизм и его влияние на китайскую культуру // Вестник КРСУ. 2009. Т. 9. № 3. С. 59–63.
25. *Георгиевский С.М.* Мифы Древнего Китая. СПб.: СЗКЭО, 2021. 336 с.
26. *Гладских Д.С.* Корпоративная культура в современном Китае // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 2 (18). С. 115–117.
27. *Го Жунжун, Ян Хайюнь.* Культ дерева в китайской национальной культуре // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. № 5–1. С. 6–9.
28. *Го Жунжун, Ян Хайюнь.* Цветочная символика в китайской культуре – на примере образа пиона // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. № 3–1. С. 36–39.
29. *Григорьев Н. В.* Что для китайцев значит «жить»? Конфуцианство в фильмах Чжана Имоу «Жить» и «Возвращение домой». Личность и социальные модели в кино: fiction и non-fiction / Под ред. Д. В. Кобленковой. Матер. III Междунар. молодеж. науч.-практ. конф. М.: ВГИК, 2023. С. 136–141.
30. *Громова М. И.* Нормы и правила поведения в традиционной культуре Китая // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 2 (8). С. 28–30.
31. *Гумерова Г. А.* Китайская мифологическая модель мира // Вестник НВГУ. 2008. № 2. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-mifologicheskaya-model-mira> (дата обращения: 25.01.2025).

32. *Гун Цзыхуэй*. Гуцинь в художественной культуре древнего Китая: к проблеме изучения // Вестник УМЦ. 2018. № 1 (18). С. 82–85.
33. *Гэн Б.* Конфуцианство в повседневной жизни современного Китая / Б. Гэн, А. М. Алексеев-Апраксин // Миссия конфессий. 2020. Т. 9, № 6 (47). С. 609–617.
34. *Данзанова Е. Ж.* Дуализм в китайской и западноевропейской мыслях // Евразийство и мир. 2013. № 1. С. 28–39.
35. *Даниленко В. П.* Картина мира в мифах древнего Китая. СПб.: Алетейя, 2019. 298 с.
36. *Дашеева В. В., Хандархаева В. В.* Философское учение 阴阳 инь-ян в китайской культурной традиции // Вестник БГУ. 2022. № 2. С. 17–24.
37. *Ди Яогуанг, Киселева Л. А.* Репрезентация символических смыслов числового кода культуры в русском и китайском языках (на материале фразеологизмов с компонентами два – 无 и пять – 五) // Известия ВГПУ. 2019. № 2 (135). С. 195–199.
38. *Донченко А. И.* Влияние даосской философии на искусство китайской каллиграфии // Восточная Азия: факты и аналитика. 2019. № 1. С. 47–55.
39. *Дубкова О. В.* Справедливость в коммуникативной практике китайцев / О. В. Дубкова, Ч. Чжан // Коммуникативные исследования. 2023. Т. 10, № 1. С. 85–100.
40. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 Т. + доп. том / Гл. ред. М. Л. Титаренко: Т. 1: Философия. М.: «Восточная литература», 2006. 727 с.
41. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 Т. + доп. том / Гл. ред. М. Л. Титаренко: Т. 2: Мифология. Религия. М.: «Восточная литература», 2007. 869 с.
42. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том / Гл. ред. М. Л. Титаренко: Т. 6 (дополнительный): Искусство. М.: «Восточная литература», 2010. 1031 с.

43. *Дырда В.В.* Даосизм и его влияние на китайскую культуру / В.В. Дырда, С. В. Постников // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. 2007. Т. 1, № 2. С. 193–197.
44. *Ежов В. В.* Мифы древнего Китая. М.: «Издательство Астрель», 2004. 496 с.
45. *Емохонова Л. Г.* Художественная культура буддизма. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 96 с.
46. *Епишина Д. К.* Мировоззренческие основы Даосизма и Чань-Буддизма и их воплощение в культуре Китая / Д. К. Епишина, Н. В. Снетова // Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. 2018. № 1 (2). С. 50–58.
47. *Ерасов Б. С.* Культура, религия и цивилизация на Востоке (очерки общей теории). М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 205 с.
48. *Жэнь Шиин.* Нравы золотой эпохи Тан / Пер. с кит. Кумилевой Н. В., Синельщиковой Е. А. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2020. 187 с.
49. *Земсков П. А., Азарцева А. Н.* Традиции чайной церемонии в Китае, Англии и России // Архонт. 2019. № 4 (13). С. 45–48.
50. *Исаева А. С.* Китайский кинематограф нового тысячелетия. М.: ИДВ РАН, 2016. 274 с.
51. *Исаева Л. И.* Китайская вышивка на подушках как предмет духовной культуры // Modern oriental studies. 2021. № 4. С. 536–548.
52. История Китая с древнейших времен до начала XXI века: в 10 т. / гл. ред. С.Л. Тихвинский. 2013. Т. VI: Династия Цин (1644–1911) / отв. ред. О.Е. Непомнин; Ин-т востоковедения РАН. М.: Наука. Вост. лит., 2014. 886 с.
53. История философии. Учебник для высших учебных заведений. Ростов-на-Дону: «Феникс», 2001. 576 с.
54. *Кабалеева Е. С.* Понятие шэнсяо в культуре Китая / Е. С. Кабалеева, О. Ц. Соктеева // Студенческий научный форум 2020: Матер. Междунар. студ. науч. конф., Москва, 01 декабря 2019 г. – 06 2020 г. / Под ред. Н. Е. Старчиковой, отв.

секретарь Н. И. Нефедова. Том VI. М.: ООО «ЕВРОАЗИАТСКАЯ НАУЧНО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ПАЛАТА», 2020. С. 7-9.

55. *Каган М.С.* Философия культуры. Учеб. пособие. СПб., 1996. 310 с.

56. *Караев Э.Т.* Анализ категории «дао» как основополагающей категории даосизма // Вестник науки. 2024. № 2 (71). С. 466–471.

57. *Караев Э.Т.* Принцип «недеяния» в трактовке Лао-Цзы и Чжуан-Цзы // Вестник науки. 2024. № 9 (78). С. 157–162.

58. *Кармашова А. И.* Роль китайского буддизма в современном обществе КНР // Вестник науки. 2024. № 6 (75). С. 1133–1137.

59. *Карпенко С. Ю., Шевчук О. П.* Семантические особенности цветообозначений «синий» и «зелёный» в китайском и английском языках // Современное педагогическое образование. 2020. № 10. С. 155–161.

60. *Кирпикова В. В.* Взаимосвязь культа Вэнь-чана и храмов Конфуция в средневековом Китае // Молодежь XXI века: шаг в будущее: матер. XXI рег. науч.-практ. конф.: в 4 т., Благовещенск, 20 мая 2020 г. Т. 2. Благовещенск: Дальневосточный государственный аграрный университет, 2020. С. 188–189.

61. *Кириллова Н. Б.* Медиалогия: монография / Н. Б. Кириллова. М. : Издательство Академический проект, 2015. 424 с.

62. *Кириллова Н. Б.* Многообразие культур в глобальном медиапространстве и проблемы сохранения национальной идентичности // Материалы международной научной конференции (XVII Колосницынские чтения), Екатеринбург, 18–19 ноября 2022 года. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2022. С. 40-46.

63. *Киселев В. А.* Ху Ши о культурах Востока и Запада и будущем мировой философии // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2015. № 4. С. 176–185.

64. Китайская философия. Энциклопедический словарь / под ред. М. Л. Титаренко. М.: «Мысль», 1994. 568 с.

65. *Кобзев А. И.* Учение о символах и числах в классической китайской философии. М.: Наука: Вост. лит., 1993. 432 с.

66. Конфуцианская мысль: от классики к современности (тексты для чтения): уч. пособие / Амур. гос. ун-т; сост. И.Б. Кейдун, М.А. Хаймурзина. Благовещенск: АмГУ, 2021. 162 с.
67. *Кравцова М. Е.* История культуры Китая. СПб.: Изд-во «Лань», 1999. 416 с.
68. *Кравцова М. Е.* Нефрит // Вестник культурологии. 2013. № 3 (66). С. 136–137.
69. *Красноярова А.А.* «Китайский текст» русской литературы / А.А. Красноярова, Б.В. Кондаков. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2024. 175 с.
70. *Кукарина М.* Словарь китайской мифологии. М.: Центрполиграф, 2011. 218 с.
71. *Курбатова М. М.* Китайский фарфор. Наследие тысячелетий // Наука, образование и культура. 2017. № 1 (16). С. 72–74.
72. *Курникова Н. С.* Феномен ненадежной наррации в британской литературе начала XXI века // Общие и частные вопросы филологии и переводоведения в контексте межкультурного взаимодействия: сб. науч. статей по матер. XXXI Междунар. науч.-практ. конф. Чебоксары, 29–30 октября 2021 г. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, 2021. С. 187–192.
73. *Кучера С.* История, культура и право древнего Китая: собрание трудов. М.: Наталис, 2012. 416 с.
74. *Кэ Ю.* Мифы древнего Китая. 2-е изд. М.: 1987. 527 с.
75. *Лао-цзы.* Книга о Пути жизни (Дао-Дэ цзин): с комментариями и объяснениями / пер. с китайского, сост., предисл., коммент. В. Малявина. М.: Издательство АСТ, 2018. 256 с.
76. *Лапин П.А.* Китайский философ Янь Фу (1854–1921) и его взгляды в области образования // Восточный архив. 2019. № 1 (39). С. 9–15.

77. *Лебедев Н. С.* Дао как осевая универсалия китайской культуры. Диссертация на соискание уч. ст. доктора культурологии. Ивановский государственный университет. Иваново. 2019. 427 с.
78. *Лемешко Ю. Г.* Покровитель просвещения Вэнь-чан на народной картине няньхуа // Общество и государство в Китае. 2014. № 2. С. 750–757.
79. *Ли Дажчао.* Избранные произведения / Пер. с кит., сост. и авт. предисл. Н. Г. Сенин. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1989. 488 с.
80. *Ли Ц.* Китайские национальные ударные инструменты. Гонг. К вопросу о формировании музыкальной исполнительской культуры // Педагогический журнал. 2023. Т. 13, № 1–1. С. 151–156.
81. *Ли Янь.* Мортальные мотивы в художественной прозе Юй Хуа // Вестник АГУ. 2018. № 4 (227). С. 117–122.
82. *Линь Юйтан.* Моя страна и мой народ. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2010. 335 с.
83. *Ломанов А.В.* Постконфуцианская философская мысль Тайваня и Гонконга: 50–70-е годы XX в. // ПДВ. 1993, № 5. С. 118–128.
84. *Ломанов А.В.* Хэ Линь и современное конфуцианство // ПДВ. 1999, № 5. С. 125–136.
85. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (нов. ак. изд-е, испр. и доп.) / Сост., подгот. текста, вступ. статья А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого, коммент. В.П. Троицкого. М.: Издательский дом ЯСК, 2021. 696 с.
86. *Лоу Юйле.* Духовные основы китайской культуры. / Пер. с кит. яз. Топоровой Д. С., Титова К. С., Рыбалко Н. Н.; науч. ред. д. филос. н. Кобзева А. И.; примеч. А. И. Кобзева, Г. С. Поповой, А. А. Матвеевой, Н. Н. Рыбалко, К. С. Титова, Д. С. Топоровой. М.: ООО «Международная издательская компания «Шанс», 2023. 301 с.
87. *Лу Яожань.* Сопоставление культурных коннотаций фитонимов в русском и китайском языках // МНКО. 2023. № 1 (98). С. 366–368.
88. *Лукьянов А.Е.* Лаоцзы (Философия раннего даосизма): Монография. М.: Изд-во УДН, 1991. 164 с.

89. *Лукьянов А.Е.* Философские прообразы «Китайской мечты» // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2015. № 4. С. 50–59.
90. *Лю Юйхуэй, Ян Хайюнь.* Культурные коннотации жёлтого цвета в китайской культуре // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. № 6–1. С. 38–41.
91. *Лян Шумин.* В чем специфика китайской культуры // Проблемы Дальнего Востока. 2004. № 4. С. 131–141.
92. *Лян Шумин.* Культуры Востока и Запада и их философии / Пер. с кит. А. И. Кобзева. М.: Наука, 2005. 172 с.
93. *Малявин В. В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. [Электронное издание]. 2003. 436 с.
94. *Малявин В. В.* Китай: пространство каллиграфии, каллиграфия пространства // Пространство в китайской цивилизации. М.: Феория, 2014. С. 194–225.
95. *Маниковская М.А.* «Три учения» Китая как условие самосохранения искусства и народного творчества / М.А. Маниковская, Т.М. Герасимова // Актуальные проблемы самосохранения традиционных искусств и народного творчества: Россия и Китай в мире глобализации : Сб. матер. междунар. науч.-практ. конф., Хабаровск, 17–18 декабря 2020 г. / Под общ. ред. М.П. Арутюнян, В.А. Давыденко, Н.В. Мартыновой. Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2021. С. 115–119.
96. *Марков С. М.* «Книга перемен» в духовной традиции дальневосточной культуры // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2018. Т. 2, № 3 (35). С. 35–40.
97. *Мартынова Н. В.* Гармония мироздания в символике китайских украшений для волос / Н. В. Мартынова, Я. Цзымо, В. В. Мартынов, Ц. Ваньтун // The Scientific Heritage. 2021. № 80–6(80). С. 10–25.
98. *Мартысюк П.Г.* Циклическая парадигма культуры: пути самоопределения // Человек. Культура. Образование. 2018. № 3 (29). С. 19–26.

99. *Махортова О. В., Мягченко Г. Ю.* Природный космос символики Китая // Аналитика культурологии. 2011. № 19. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prirodnyy-kosmos-simvoliki-kitaya> (дата обращения: 28.01.2025).

100. *Моисеева Ю. К.* Основные концепты китайской культуры // Региональное измерение российско-китайского сотрудничества и взаимодействия в контексте Экономического пояса Шёлкового пути: сб. ст. XIV Междунар. науч.-практ. конф., Чита, 22 апреля 2016 г. / Отв. ред. Н.Ю. Гусевская. Чита: Забайкальский государственный университет, 2016. С. 173–178.

101. *Нагуслаева Е. А.* Буддийская дипломатия в отношениях Китая, Японии и Республики Корея // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12–5 (86). С. 165–171.

102. *Найданова С. М.* Буддийские основания тибетской медицины. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Чита, 2015. 25 с.

103. *Нестеркин С.П.* Учение чань-буддизма об отсутствии «Самостности» // Вестник БГУ. 2011. № 8. С. 13–18.

104. *Николаев С. М.* Буддизм и медицина // Традиционная медицина и духовные практики в современном мире: тенденции и перспективы развития: Матер. междунар. науч. конф., Кызыл, 26–29 сентября 2023 г. Кызыл: Тувинский государственный университет, 2023. С. 95–99.

105. *Носкова В. Б.* Философия чайной церемонии // Дискурс-Пи. 2010. № 1–2. С. 68–72.

106. *Ню Цзюньи.* Лошаньский театр теней китайской провинции Хэнань: жанровое своеобразие // KANT: SS&H. 2023. № 2 (14). С. 137–145.

107. *Орехов С.И., Решетнева У. Н.* Философско-религиозные истоки и содержание геополитики Китая, или китайская национальная идея // Дискурс-Пи. 2004. № 1. С. 12–15.

108. От магической силы к моральному императиву: категория дэ в китайской культуре / Сост. и отв. ред. Л.Н. Борох, А. И. Кобзев. М: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 422 с.
109. *Паксютов Г.Д.* Китайская киноиндустрия: актуальные тенденции развития и социально-экономическое значение // Проблемы Дальнего Востока, 2017. № 6. С. 150–155.
110. *Песчанская Е.В.* Способы выражения добрых пожеланий в традиционных и нетрадиционных китайских орнаментах // Известия АлтГУ. 2013. № 2 (78). С. 187–191.
111. *Пименова В. В.* Китайская Народная Республика и культурная революция XX века в Китае по материалам художественного фильма «Жить» режиссёра Чжан Имоу, журнал «Моя профессиональная карьера», 2020, № 2. С. 66–71.
112. *Плескачевская И.Н.* Поднебесная страна: Очерки о современном и традиционном Китае. Мн.: РИФТУР, 2002. 248 с.
113. *Познин В. Ф.* Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11, № 3. С. 410–436.
114. *Полевая В.А.* Китайская живопись тушью как наука искусства // Мировая наука в эпоху социально-политических трансформаций: новые возможности, пути развития: Матер. IX Междунар. науч.-практ. конф. в 2-х частях, Ставрополь, 30 ноября 2022 г. Ч. 1. Ставрополь: Общество с ограниченной ответственностью «Ставропольское издательство "Параграф"», 2022. С. 239–240.
115. *Поляков Е. Н., Кочерыгина К.Б.* Образ Священного дракона в искусстве древнего Китая // Вестник ТГАСУ. 2009. № 2. С. 22–39.
116. *Поляков Е. Н., Михайлова Л. В.* Композиционные особенности традиционного китайского сада // Вестник ТГАСУ. 2017. № 2 (61). С. 9–31.
117. *Полякова Е. А.* Цветовая символика Китая: лингвокультурологический аспект // МНИЖ. 2015. № 10–5 (41). С. 89–90.

118. *Понька Т.И.* Буддизм как ресурс «мягкой силы» Китая / Т.И. Понька, А. Э. Джанаева, Чжао Цзелинь // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Международные отношения. 2017. Т. 17, № 2. С. 290–300.
119. *Почагина О.В.* Сыновняя почтительность в XXI веке // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. 2016. № 5. С. 240–268.
120. *Пушкарская Н.В.* Пять стихий в современной культуре Китая // Философия и культура. 2021. № 1. С. 10–29.
121. *Пушкарская Н.В.* Традиционная медицина как пример китайской эпистемической культуры // Идеи и идеалы. 2022. Т. 14, № 1–1. С. 50–67.
122. *Разлогов К. Э.* Метаморфозы идентичности // Вопросы философии. 2015. № 7. С. 28–40.
123. *Ромах Н. И., Толмачева У. К.* Цветочная символика в изобразительном искусстве и литературе Китая // Аналитика культурологии. 2011. № 2. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetohnaya-simvolika-v-izobrazitelnom-iskusstve-i-literature-kitaya> (дата обращения: 30.01.2025).
124. *Рубец М.В.* Цифра/число в китайской традиции и «наивной» картине мира китайцев // Идеи и идеалы. 2022. № 4–1. С. 191–214.
125. *Рувинский Р.З., Тарасов А. А.* «Система социального кредита»: исторические предпосылки и доктринальные основания феномена // Национальная безопасность / nota bene. 2020. № 3. С. 72–88.
126. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. / В. П. Руднев. М.: Аграф, 1999. 381 с.
127. Синология.Ру (сайт о китайской культуре). [Электронный ресурс] URL: <https://www.synologia.ru/> (дата обращения: 22.12.2024).
128. Словарь философских терминов / Науч. ред. проф. В. Г. Кузнецова. М.: ИНФРА-М, 2005. 731 с.
129. *Сомкина Н.А.* Китайская традиция благопожеланий: символика животных и растений // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2009. № 2. С. 77–86.

130. *Сомкина Н.А.* Двенадцатеричный цикл шэнсяо в контексте китайской культуры // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 12–7. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvenadtsaterichnyy-tsikl-shensyao-v-kontekste-kitayskoj-kultury> (дата обращения: 07.05.2025).
131. *Сомкина Н.А.* Девять сыновей дракона – феномен китайской культуры // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 8–2. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/devyat-synovey-drakona-fenomen-kitayskoj-kultury> (дата обращения: 21.01.2025).
132. *Сосновская Н. И.* Современная этнопедагогическая теория в КНР: к определению ключевого понятия // Отечественная и зарубежная педагогика, 2023. Т. 1, № 1 (89). С. 125–137.
133. *Спиридонова Л. Ю.* Предопределенность и неопределенность будущего в западной и восточной культурах // Общество: философия, история, культура. 2024. № 8 (124). С. 103–109.
134. *Степанова П. А.* Выбор имени в китайской культуре: от традиций до современных тенденций / П. А. Степанова, К. Г. Мальцева // Высшая школа: научные исследования: Матер. Межвуз. междунар. конгресса, Москва, 20 февраля 2025 г. М.: ООО «Инфинити», 2025. С. 68–71.
135. *Столярова О. Г.* Становление монастырской культуры в средневековом Китае // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 6. С. 244–249.
136. *Ступникова В. В.* К вопросу о происхождении образа китайского дракона // Вестник ВятГУ. 2015. № 8. С. 21–26.
137. *Сунь Дамань, Фань Сяосяо.* Изучение русскоязычного перевода драмы Цао Юя «Гроза» // Современное педагогическое образование. 2020. № 4. С. 234–238.
138. *Сухомлинова В. В.* Философия культуры Фэн Юланя: от эклектизма к синкретизму // Общество и государство в Китае. 2019. № 1. С. 391–398.

139. *Сюй Баофэн*. Энциклопедический словарь китайской культуры. Более 1000 важнейших понятий. М.: Эксмо, 2023. 751 с.
140. *Сюй М.В.* Синтагматическая классификация китайской символики // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3. С. 120–123.
141. *Тан Цзюньи*. Об объективности и универсальности истины // Человек и культура Востока: Исследования и переводы / Сост. и отв. ред. В.Б. Виноградская. М.: ИДВ РАН, 2014. С. 263–270.
142. Терминологический словарь по культурологии [Электронный ресурс] / сост. В.Л. Белин, Е. Д. Жукова. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2017. 743 с.
143. *Тё О.Е., Горбатюк Е.К.* Специфика концепта красного цвета в китайском языке // Гуманитарный вестник. 2020. № 6 (86). С. 1-18.
144. *Тимощук А. С.* Традиционная культура: сущность и существование. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. д. филос. н. Нижний Новгород, 2007. 46 с.
145. *Ткаченко Г. А.* Хаос и космос в традиционной китайской космологии и антропологии // Бог – человек – общество в традиционных культурах Востока. / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М.: Наука. Издательская фирма: «Восточная литература», 1993. 224 с.
146. *Толмачева У. К.* Цветочная символика в повседневной и праздничной культуре Китая // Аналитика культурологии. 2011. № 2. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetochhnaya-simvolika-v-povsednevnoy-i-prazdnichnoy-kulture-kitaya> (дата обращения: 29.01.2025).
147. *Толстых В. И.* Культурная революция // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 2: Е – М. М.: Мысль, 2010. 640 с.
148. *Томпсон М.* Восточная философия / Пер. с англ. Ю. Бондарева. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. 384 с.
149. *Торопцев С.А.* «Международный брэнд» китайского кинорежиссер Чжан Имоу. М.: Экономика, 2008. 271 с.

150. *Трофимов М. С.* Традиционные ценности и обычаи в современном Китае // Научные высказывания. 2023. № 20 (44). С. 10–12.
151. *Турбина О.А., Лю Фанбин.* Цветоименования «Черный», «Белый» в китайской культуре // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2016. № 2. С. 20–23.
152. *У Ген-Ир.* Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 89. С. 139–147.
153. *У Пэйхуа.* Семантика цветообозначения зелёный в китайской и русской лингвокультурах // Научные известия. 2022. № 29. С. 218–220.
154. *Уильямс Ч.* Китайская культура: мифы, герои, символы / Пер. с англ. С. Федорова. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2011. 478 с.
155. *Усов В. Н.* «Культурная революция» в Китае // Китай: история в лицах и событиях. Ч. 2. М., 1991. 256 с.
156. *Федосова А. С.* Конфуцианство в современном Китае / А. С. Федосова, О. Г. Моисеева // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. 2021. № 18. С. 212–214.
157. *Филимонова М. С.* Влияние традиционной системы ценностей на современное китайское мировосприятие // Осознание Культуры – залог обновления общества. Перспективы развития современного общества: матер. XX Всеросс. науч.-практ. конф., Севастополь, 12–13 апреля 2019 г. Севастополь: Рибест, 2019. С. 104–108.
158. *Фэн Ю-Лань.* Краткая история китайской философии / Пер. на рус. Котенко Р. В.; Науч. ред. д. филос. н., проф. Торчинов Е.А. СПб.: Евразия. 1998. 376 с.
159. *Хабдаева А. К.* Буддизм и конфуцианство в духовной культуре Китая: проблемы диалога двух традиций // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 6. С. 142–146.
160. *Хабдаева А. К.* Буддийские монастыри в социокультурном контексте современного Китая // Буддологические исследования. 2023. № 2 (7). С. 67–78.

161. Хамаева Е. А. Космологический фактор в антропонимической номинации китайцев // Вестник ИГЛУ. 2012. № 4 (21). С. 125–131.
162. Хижицкая О.А. Экзаменационная система кэцзюй в цинском Китае // Труды Дальневосточного политехнического института им. В.В. Куйбышева. 2001. № 129. С. 74–76.
163. Хомутовский М. И. Значение и символика хризантемы в культуре Китая // Этносы и флора: региональные традиции и знания как основа гармоничного природопользования: Матер. первой науч.-практ. конф., Якутск, 23–28 июня 2023 года. Якутск: Северо-Восточный федеральный университет им. М. К. Аммосова, 2023. С. 139–148.
164. Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006. 571 с.
165. Хэ Чжиюнь. Цветовая символика национального костюма в китайской и русской культурах // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 1. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetovaya-simvolika-natsionalnogo-kostyuma-v-kitayskoy-i-russkoy-kulturah> (дата обращения: 05.05.2025).
166. Цай Шиюн. Заметки о фильме «Цю Цзю подаёт в суд»: «Цзюй Доу» и «Подними красные фонари» // «Искусство кино». 1993. № 1. С. 19–25.
167. Цзин Ш. Кэцзюй – система государственных экзаменов в императорском Китае как фактор формирования национального характера и менталитета // Мы говорим на одном языке : Матер. докладов и сообщений VI Междунар. студ. конф., Санкт-Петербург, 20–22 апреля 2018 г. СПб.: Российский государственный гидрометеорологический университет, 2018. С. 72–80.
168. Цзинь Синь Синь. Традиционная культура и ее роль в развитии образования Китая // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 44. С. 293–297.
169. Цзя Хуэйминь. Общее понятие китайской традиционной культуры в китайском социогуманитарном познании // Грамота. 2015. № 10 (60). Ч. I. С. 198–203.

170. *Цзя Хуэйминь*. Проблема определения национальной культуры в китайском языке // Теория и практика общественного развития, 2015. № 21. С. 250–253.
171. *Цзя Цянь*. Семантика и символика числового иероглифа «Четыре» в китайском языке (в сопост. аспекте с русской лексемой «Четыре») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. №1–1 (67). С. 182–184.
172. *Цукерман В. С.* Народная культура как социальное явление: автореф. дис. д-ра филос. наук. Свердловск, 1984. 34 с.
173. *Цю Мубин*. Предметный мир погребальной древнекитайской церемонии эпохи Хань. Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Специальность: 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура). М., 2022. 263 с.
174. *Чайко Р. А.* Образ сотворения мира и человечества в китайской мифологии // Россия и Китай в изменяющемся мире: Матер. Всерос. науч.-практ. конф., Новосибирск, 29 апреля 2021 года. Новосибирск: Сибирский государственный университет путей сообщения, 2021. С. 50–57.
175. *Чан Х.* Цвет в китайской культуре и языке / Х. Чан, П.А. Реут // Картина мира через призму китайской и белорусской культур: Сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., Минск, 14 декабря 2018 года / Редколлегия: М.В. Мишкевич [и др.]. Минск: Белорусский государственный аграрный технический университет, 2019. С. 40–43.
176. *Чао Бинцин*. «Мягкая сила» как эффективный инструмент внешней политики Китая // Век глобализации. 2023. № 2 (46). С. 117–124.
177. *Чжао Ф.* Традиционный китайский праздник Цинмин: единство человека и природы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2022. Т. 24, № 84. С. 100–106.
178. *Чжэн Д.* О звуке в культуре Китая // Музыкальное образование и наука. 2023. № 2(19). С. 11–14.

179. *Чистов К. В.* Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст. М.: ОГИ, 2005. 272 с.
180. *Чэнь Ш.* Образ Дракона в китайской культуре // Политическая лингвистика. 2024. № 1 (103). С. 206–210.
181. *Шинкарук В.М.* Эволюция уголовной ответственности за сексуальное насилие в отношении родственников в Китае / В.М. Шинкарук, С.А. Букалеров // Правовая парадигма. 2023. Т. 22, № 1. С. 56–62.
182. *Шубаро О.В.* Конфуцианство в современном Китае // Издание Института Конфуция БГУ. 2012. № 4 [Электронный ресурс] URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/39179/1/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84%D1%83%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%B2%20%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%BC%20%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B5.pdf> (дата обращения: 01.01.2025).
183. *Шубаро О.В.* Искусство китайского кино // III межд. науч. конф. «Китайская цивилизация в диалоге культур»: Пути Поднебесной. Сборник научных трудов. В 2 ч. Ч. 1.- Минск: РИВШ, 2013. [Электронный ресурс] URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/103895/1/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%20%D0%9E.%D0%92.%20%D0%A8%D1%83%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%BE.pdf> (дата обращения: 01.01.2025).
184. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. 1007 с.
185. *Юань Мэнмэн.* Воображаемый зверь-знак Феникс как носитель китайского бестиарного культурного кода: эволюция значений // Культура и искусство. 2023. № 1. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voobrazhaemyy-zver-znak-feniks-kak-nositel-kitayskogo-bestiarnogo-kulturnogo-koda-evolyutsiya-znacheniy> (дата обращения: 25.01.2025).

186. Юдина А. А. Конфуцианство в пекинской опере / А. А. Юдина, Ю. В. Соловьева // Историко-культурное наследие России и Китая: вопросы изучения, сохранения и развития: Сб. матер. III Междунар. науч.-практ. конф., Краснодар, 19 мая 2023 г. / Редколлегия: С.С. Зенгин, Н.А. Гангур, П.В. Прохода [и др.]. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2023. С. 107–112.
187. Юй Ц. Культурный код в фильмах Чжан Имоу: интерпретация традиционной китайской культуры и современной национальной идеологии // Вестн. Моск.ун-та. Сер. 13. Востоковедение. 2023. Т. 67, № 2. С. 160–167.
188. Юйшин М. А. Конфуцианские и христианские добродетели: сопоставительный анализ // Аспирант. Приложение к журналу Вестник Забайкальского государственного университета. 2022. Т. 16, № 1. С. 125–129.
189. Яковлева Н. Ф. Восприятие мира в традиционной китайской живописи // Вестник БГУ. 2012. № 6А. С. 262–266.
190. Ян Кэцзюнь. Все древние три поколения Цинь, Хань, Трех царств и Шести династий. Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1965. 1716 с.
191. Янань Л. Значение элементов традиционной китайской культуры в современном кинематографе (на примере фильма «Тень») // Барышевские чтения: Матер. II Междунар. заоч. науч. конф., Минск, 28 апреля 2022 г. / Редколлегия: Е. Е. Корсакова [и др.]. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2023. С. 137–145.
192. Янгутов Л.Е., Халтаева О. Р. Религиозные верования в политической культуре императорского Китая. Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2016. 156 с.
193. Яншина Э. М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». 1984. 248 с.
194. Bruner J. Folk pedagogy // The culture of education. Cambridge. England: Harvard university press. 1996. P. 2–65.

195. *Chao Pu-chu*. Buddhism in China. Peking: Buddhist Association of Peking, 1957. 52 p.
196. He X. The Symbolic System of Chinese Traditional Culture // Journal of South-Central University for Nationalities (Humanities and Social Sciences). 2003 № 6. P. 25–36.
197. 王干. 红灯笼为谁而燃? 张艺谋的导演倾向[J]. 新华文摘, 1992 (12). Ван Гань. «Для кого горят красные фонари? Режиссёрские тенденции Чжан Имоу» // «Синьхуа Вэньчжай», 1992, № 12.
198. 王一川. 《张艺谋神话的终结》[M]. 郑州: 河南人民出版社, 1998. 355 页. Ван Ичуань. «Конец мифа о Чжан Имоу», Издательство Хэнаньского народного университета, 1998. 355 с.
199. 戴锦华. 《雾中风景: 中国电影文化 1978—1998》. 北京: 北京大学出版社, 2006. 443 页. Дай Цзиньхуа. «Пейзаж в тумане: Китайская кинокультура 1978–1998», Издательство Пекинского университета, 2006, 443 с.
200. 鄧秉元. "《孟子·告子下》讲疏." 新经学. 01 (2022): 35–75. Дэн Бинъюань. Лекции по «Мэн Цзы – Чжуо Цзы Си» // Новая экономика. 2022. № 1. С. 35–75.
201. 赵洪恩, 李宝席. 中国传统文化通论. 人民出版社, 2009 年. 409 页. Ждао Хонэнь, Ли Баоши. Общая теория китайской традиционной культуры. Народное изд-во. 2009. 409 с.
202. 尹鸿. 全球语境下的中国电影民俗叙事[J]. 电影艺术, 2002(5): 32-35 页. Ин Хун. «Фольклорный нарратив китайского кино в глобальном контексте» // «Искусство кино», 2002, № 5, с. 32–35.
203. 中国古代文化史/尹法鲁, 许树安. 北京: 北京大学出版社. 2008. 1200 页. История древнекитайской культуры / под ред. Инь Фажу, Сюй Шуань. Пекин: Изд-во Пекинского университета. 2008. 1200 с.
204. 李大钊. 李大钊全集. 第 2 卷, 438 页 李大钊. Полное собрание сочинений. Т. 2. 438 с.

205. 刘宗玲, 何玉婷. 中华优秀传统文化传承的现状与前景: 发展路径研究[J]. 电子科技大学学报 (社会科学版), 2024, 26(4): 1-11. Лю Цзунлин, Хэ Юйтин. Нынешняя ситуация и перспективы наследия выдающейся традиционной китайской культуры. Исследование путей развития // Журнал Университета электронных наук и технологий (Издание по общественным наукам). 2024. Вып. 26, № 4. С. 1–11.
206. 刘城淮. 中国上古神话[M]. 上海文艺出版社, 1988. Лю Чэнхуай. Древнекитайская мифология. Шанхайское издательство литературы и искусства, 1988.
207. 牟宗三 中国哲学的特质。上海: 上海古籍出版社。2007. 1992 页. Моу Цзунсань. Специфика китайской философии. Шанхай: Шанхайское международное издательство. 2007. 192 с.
208. 倪震, 《北京电影学院故事第五代电影前史》, 作家出版社, 2002 年, 213 页. Ни Чжэнь. «История Пекинской академии кинематографии: Предыстория кинематографа пятого поколения». Издательство «Цзоцзя», 2002. 213 с.
209. 孙冀东, 从艺术视角谈张艺谋电影中的中国元素。电影文学, 2011 年第 13 期。45-46 页. Сунь Цзидун. Обсуждение китайских элементов в фильмах Чжан Имоу с художественной точки зрения // Журнал «Кинолитературы», 2011, № 13. С. 45–46.
210. 唐君毅。中国人文精神之发展。台北: 学生图书出版。2002. 430 页. Тан Цзюньи. Развитие гуманистического духа Китая. Тайбэй: Студенческое книгоиздательство. 2002. 430 с.
211. 详解词典 《新华字典》 [电子资源] URL: zidian.aies.cn (请求日期: 03/02/2025). Толковый словарь «Синьхуа» [Электронный источник] URL: zidian.aies.cn (дата обращения: 02.03.2025).
212. 韩瑞. 镜头中的非物质文化遗产: 张艺谋电影中的民俗元素研究[J]. 文化遗产, 2020 (4): 页 58-64. Хань Жуй. Нематериальное наследие в кадре:

Исследование фольклорных элементов в фильмах Чжан Имоу // «Культурное наследие». 2020. № 4. С. 58–64.

213. 胡适。介绍我自己的思想。上海：亚东图书关，1930年.507-519 页
Ху Ши. О моем мышлении. Шанхай: Книжный магазин «Яньдун», 1930. С. 507–519.

214. 贺麟。五伦概念的新讨论/战国策. 1940, № 3. *Хэ Линь*. Новый критический обзор концепции «пяти добродетелей» // Чжаньгоцэ. 1940, № 3.

215. 张义新. 《张艺谋电影中的民俗元素分析》[J]. 当代电影, 2017(3): 45-50 页. *Чжан Исинь*, «Анализ фольклорных элементов в фильмах Чжан Имоу» // «Современное кино». 2017, № 3. С. 45–50.

216. 张颐武. 《从现代性到后现代性》. 南宁: 广西教育出版社, 1996 年: 374 页. *Чжан Иу*, «От модерности к постмодерности», Издательство образования Гуанси, 1996, 374 с.

217. 赵伯陶。十二生肖面面观。济南：齐鲁书店，2000. 335 页. *Чжао Баотао*. Всестороннее рассмотрение двенадцати зодиакальных знаков. Цзинань: Книжный магазин «Цзилу», 2000. 335 с.

218. 钟敬文《民俗学概论》，上海文艺出版社 2009 版。494 页. *Чжун Цзинвэнь*. Введение в фольклористику. Шанхай: Изд-во литературы и искусства, 1998. 494 с.

219. 郑家栋。现代新儒学 g 概论. 南宁。1990. 350 页 *Чжэн Цзя Дун*. Очерк современного нового конфуцианства. Наньнин, 1990. 350 с.

220. 陈晓明《后现代的间隙》，云南人民出版社，2001 年，258 页。
Чэнь Сяомин, «Зазоры постмодерна», Издательство Юньнаньского народного университета, 2001. 258 с.

221. 史博公《中国电影民俗学导论》，中国传媒大学出版社 2018 版。
142-189 页. *Ши Богун*. Введение в фольклористику китайского кино. Пекин: Издательство «Китайское кино», 2018. С. 142–189.

222. 乐黛云. 《比较文学原理新编》. 北京大学出版社, 1998 年: 第 76 页.
Юэ Дайюнь. Новые принципы сравнительного литературоведения, Издательство Пекинского университета, 1998 г. 322 с.

223. 严耀中. 佛教戒律与中国社会. 上海, 2007 年. 520 页 *Янь Яочжун*. Буддийские заповеди и китайское общество. Шанхай, 2007. 520 с.