

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Чжан И. Этнокультурные характеристики цвета в религиозной живописи кочевых народов Северного Китая // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74225 EDN: FUKDAZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74225

Этнокультурные характеристики цвета в религиозной живописи кочевых народов Северного Китая

Чжан Ин

соискатель; институт художественного образования; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48, корп. 6, кабинет 57

✉ zhangying101@rambler.ru



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74225

EDN:

FUKDAZ

Дата направления статьи в редакцию:

25-04-2025

Аннотация: Настоящее исследование посвящено цвету в религиозной живописи кочевых народов северной части Китая. При династиях Тан и Сун (VII – XIII вв.) – в период «золотого века» китайской живописи – кочевники также создавали свой художественный язык с собственным арсеналом выразительных средств, в особенности в отношении цвета. Выбор и семантика красок строились на сочетании активных заимствований из разных культур, в том числе ханьской, и в то же время на этнокультурных особенностях в восприятии и истолковании цвета и колористических сочетаний. В качестве объекта настоящего исследования видится эволюция средств художественной выразительности в живописи кочевых народов Северного Китая. Предмет – воздействие на приемы использования цвета в живописи кочевых художественных традиций других народов. Методологически статья опирается на подходы по изучению различных аспектов бытования художественных традиций кочевых народов, их формирования и эволюции. Используются труды российских и китайских исследователей, посвященные анализу и интерпретации изобразительного языка искусства кочевых народов. В работе учитываются данные археологии, антропологии и

этнографии, а также культурологии. Новизна работы заключается в том, что она предлагает установить четкие ориентиры, позволяющие увидеть близость средств художественного выражения искусства номадов, в частности в отношении цвета. В статье представлены различные аспекты значения цвета и колорита в искусстве северных кочевых народов средневекового Китая на примере фресковой живописи. В соответствии с установкой проведен анализ цветовых характеристик произведений представителей данных народов, населявших территории современного Синьцзяна; выявлены заимствованные и самобытные черты в выборе, использовании и семантике цвета в композициях, выработанные художниками-представителями кочевой культуры посредством трансформаций колорита в религиозном искусстве; расширены представления о творчестве номадов Китая, что в перспективе позволяет рассмотреть тенденции в арт-пространстве кочевников России.

Ключевые слова:

кочевые народы, номады, Северный Китай, кочевая культура, цвет, китайская живопись, уйгуры, хань, Синьцзян, Шелковый путь

Введение

В российской науке в свете различных факторов и быстро набирающего темпы взаимодействия между Россией и Китаем нарастает интерес к арт-пространству восточного соседа, его настоящему и прошлому, а также перспективам развития будущего в диалоге с российским художественным миром. При этом сведения об эволюции художественно-изобразительных качеств китайской живописи в науке представлены достаточно полно. В то же время изобразительное искусство Китая – это сложный феномен, в становлении которого участвовали разные народы на различных исторических этапах. Более того, существование Шелкового пути делало культурные обмены одним из ключевых факторов, влияющих на характер художественной образности, идейного содержания, технологических особенностей китайского искусства. В этом сложном процессе особая роль была отведена творческой деятельности кочевых народов, проживающих на севере страны. Они вносили свою лепту в общий художественный процесс средневекового Китая, а также влияли на художественные традиции предков современных монголов, киргизов, а также номадов России. При этом кочевые народы Северного Китая создавали собственное изобразительное искусство, дополняя его выразительными средствами и приемами, заимствованными у других кочевых и земледельческих народов, творчески перерабатывали их, а также искали и находили свои собственные, уникальные творческие методы.

В российских исследованиях творчество кочевых народов Китая редко рассматривается как искусствоведческая проблема. В трудах китайских исследователей, в том числе написанных на высоком научном уровне, описывается история развития изобразительного искусства северных кочевых народов, проживающих на территории Северного Китая, но, как правило, в контексте археологии, антропологии и этнографии, а также культурологии. В частности, следует упомянуть работы на китайском языке таких ученых, как Ханэдой Хироси [\[1\]](#), Чжун Гао [\[2\]](#), Лю Итан [\[3\]](#) и др. Наиболее фундаментальным трудом последних лет следует назвать книгу «Пластические искусства и их отражение в культуре кочевников Северного Китая» Чжан Цзинмина (2013), в которой автор комплексно рассмотрел процесс развития разных видов искусства в данном регионе, в частности скульптуры, живописи, архитектуры, вышивки, керамики,

изделий из камня, металлов, дерева, а также ювелирного искусства. Чжан Цзинмин отметил, что кочевники связывали изобразительную деятельность прежде всего с традициями ремесленного производства. Это касалось и живописи, которая наполнялась значениями и формами искусства местных этнических групп [\[4\]](#). Кроме того, китайские ученые нередко обращались к анализу цвета и его сочетаниям во фресковой живописи, однако не уделяли особого внимания художественной интерпретации колорита в творчестве представителей кочевых народов [\[5; 6; 7; 8; 9; 10; 11 и др.\]](#). Примечательно, что в искусствоведческих трудах, обращающихся к изобразительному искусству китайских номадов, роль цвета и его специфика освещаются, но опосредованно [\[12; 13; 14; 15; 16; 17 и др.\]](#).

Традиции применения цвета в средневековой живописи кочевых народов, населяющих территории вдоль Шелкового пути

Средством обмена художественно-изобразительными традициями между кочевыми народами Евразии в древности был Шелковый путь. По его каналам между Китаем и зарубежными странами вдоль маршрута из Чанъаня в Сирию происходил обмен идеями, образами, технологиями, материалами, который обогащал художественную образность искусства того или иного этноса. На территории современного Китая ярчайшим примером подобной интеграции, интерпретации и рецепции стали земли современного Синьцзяна. Данные территории расположены во внутренних районах Евразийского континента. Они были окружены развитой ханьской культурой Центральных равнин, а также постоянно взаимодействовали с персидской и индийской религиозно-философской и художественной традицией. Во времена правления императора У-ди династии Хань был проложен Шелковый путь, и Синьцзян начал активно взаимодействовать и с греко-римским миром. В конце концов, сложилась ситуация, в которой четыре названные культуры начали интегрироваться в Синьцзяне, на основе чего и стало развиваться местное искусство, в частности живопись. В этом своеобразном «плавленном котле» соединялось творчество хунну, усунь, сяньбийцев, жужаней, тюркских, монгольских, уйгурских и других этнических групп. Живописное искусство кочевников северной части Китая имеет свои древние истоки, формируя относительно схожий художественный язык. В ранний период, в особенности в эпоху бронзы, создавались наскальные рисунки, которые были широко распространены. В средние века росписи стали украшать гробницы и пещерные храмы.

«Шелковый путь» – понятие, введенное представителями западной науки, а именно немецким географом бароном Фердинандом Паулем Вильгельмом фон Рихтгофеном еще в 1877 году. Исторически сложилось так, что север этой дороги – евразийская степь, и древние усунь, даюэ, хунну, тюркские, западные ляо, монгольские и другие этнические группы мигрировали на запад и север именно по этой дороге. Поэтому некоторые ученые называют ее «миграционным путем кочевников» [\[18, с. 71\]](#). Маршрут пролегал от коридора Хэси до европейских степей. При этом номады сосредотачивались на севере этого канала, вступая во взаимодействие с земледельческими оседлыми народами, жившими в степи. В то время между ними наблюдались частые этнические миграции, нередко агрессивные и военизированные. В то же время подобная этническая интеграция в этом районе способствовала экономическому, культурному и социальному прогрессу и влияла на кочевой образ жизни, а вслед за ним и на черты художественного творчества кочевников. Изначально в последнем преобладало декоративное начало, во главу угла ставилась религиозная функция изображений. Разные виды изобразительного искусства, в особенности фрески, создавались преимущественно для участия в молитвенных и

погребальных церемониях.

После расселения уйгурского народа, его взаимодействия с другими этническими группами произошло бурное социальное и культурное развитие, в том числе производства, которое, в свою очередь, послужило стимулом для роста числа и дальнейшего совершенствования ремесел, сопряженных с ними добычи металла, плавки, прокладки каналов, социального управления, религиозных культов и т.д. Лю Итан полагает, что в VIII-IX веках кочевники и познакомились с земледелием, которое органично сосуществовало со скотоводством [19, с. 39]. Они стали возводить города, перейдя к мирной, достаточно неприхотливой, но, что важно для развития мира искусства, стабильной жизни. В результате у местных художников появилась возможность создавать произведения изобразительного искусства в относительно спокойных условиях полuosедлого образа жизни. Это привело к значительным художественным трансформациям в образном и выразительном ряде их произведений.

В период Весны и Осени искусство кочевников ярко запечатлеvalo различные стороны жизни кочевников и использовало для этого соответствующие выразительные средства. В уезде Луаньпин в гробнице народности Жун было обнаружено множество произведений искусства, а именно бронзовые серьги, зеленые нефритовые трубки, агатовые и бирюзовые ожерелья, в том числе покрытые растительными и геометрическими орнаментами, зооморфными узорами. В основе этих произведений лежат предпочтения кочевниками в сторону обычных и понятных вещей, созданных в рамках ремесленного производства с характерными для него цветовыми сочетаниями.



Рисунок 1. Фрагмент фрески с изображением уйгурских князей. Безеклик. Пещера № 9. Ок. VIII-IX в. Музей индийского искусства, Берлин. Источник: https://bn.wikipedia.org/wiki/%E0%A6%9A%E0%A6%BF%E0%A6%A4%E0%A7%8D%E0%A6%B0:Uighur_princes,_Bezekli_k,_Cave_9,_c._8th-9th_century_AD,_wall_painting_-_Ethnological_Museum,_Berlin_-_DSC01747.JPG

В тот период в Безеклике был создан ансамбль буддийских пещерных монастырей Гаочан-Уйгурского королевства. Их стены украшены яркими фресками, в которых ощущается влияние не только буддийской, но и иранской традиции, связанной с тюркскими этническими группами, которые интегрировались с уйгурами. Несмотря на разрушения, связанный с различными конфликтами и разногласиями, варварскими методами западных исследователей, фрагменты некоторых фресок отличаются яркостью цвета, по которой можно оценить склонность некогда кочевого народу к декоративному решению колористического строя, ярким цветам, крупным красочным пятнам, которые

удачно сочетаются с тонко прорисованными деталями (рис. 1). Это, прежде всего, касается тех росписей, которые создавались в период уйгурского царства Гаочан. Фрески написаны на сухих кирпичных стенах краской, смешанной с растительными волокнами, а в качестве пигментов использовались лазурит, оксид меди, киноварь, золотая фольга и т.д.

На большинстве изображен стоящий Будда с обнаженным правым плечом, освещенной головой, окруженный учениками, бодхисаттвами, небесными царями и дарителями. На некоторых можно увидеть верблюдов, ослов, лошадей, дома и сады. Все композиции преимущественно красного тона, роспись детализирована. Фигуры и костюмы имеют явные местные особенности. Наиболее яркими образами являются изображения буддийских сутр, которые представляют собой монументальные двухметровые композиции, расположенные по двум сторонам подземного коридора. Многие наиболее сохранившиеся работы были буквально вырезаны фрагментами и увезены за границу, что существенно затрудняет возможность составления комплексной картины цветового решения живописи. Схожие изображений можно найти в гротах Шэнджинкоу и Куга в Турфане. Именно в границах данных памятников, расположенных на восточной оконечности гор Тянь-Шань, виден процесс формирования художественного языка искусства живописи региона.

Влияние традиций представителей западных регионов средневекового Китая на приемы использования цвета в живописи кочевых народов

Местная живопись также испытывала влияние стилистике произведений хань, а также традиций регионов, расположенных на западе. На этом фоне складывались оригинальные колористические характеристики местной фресковой религиозной живописи. Взаимодействие с ханьцами с Центральных равнин позволило кочевникам познакомиться с материалами и приемами рисования пером и тушью, что стимулировало в дальнейшем качественный скачок в приемах смешивания красок и соединения цветов, близкий эффекту sfumato. Например, в отношении цвета авторы фресок комплекса в Бзеклике не использовали пятна синих и зеленых тонов, охры и других цветов для формирования четкой контрастной картины, как это было в ранний кызыльский период, а предпочитали киноварь, землисто-красный, оранжево-красный и подобные цвета. С их помощью он создавали мягкие и нежные переходы с использованием теплых тонов. Мантии и одежда героев были почти полностью красные. Эти же цвета появляются и во фресках Кизильских гротов, но в более позднее время.

Следует отметить, что кочевники впитали и интегрировали другие культуры, сохранив при этом свои первоначальные художественно-изобразительные особенности. Американский антрополог А.Л. Клеубер в свое время предположил, что в процессе культурных изменений происходит своего рода «диффузия стимула», когда определенный культурный концепт заимствуется другими, но без интеграции смыслового содержания и отдельных средств его выражения. Здесь искусство уйгуров впитало в себя формы буддийского искусства, но сохранило первоначальные образы, связанные с верованиями. Так, они использовали техники и приемы живописи Центральных равнин, в том числе в плане колорита, для воплощения манихейских и несторианских представлений о мире. Например, это изображения фигур с этническими чертами, близкими тем, что создавались при династии Тан, изображения динамично струящихся и/или развевающихся одежд, характерные широкие рукава на манихейских фресках ничем не отличались от буддийских фресок этого же периода. Тем не менее, с точки зрения цвета, по той причине, что манихейство утверждало идею простоты и чистоты, как внешней, так и внутренней, персонажи преимущественно изображены одетыми в

белоснежные одеяния. Это привело к созданию гаочанской линии в искусстве с ее уникальным колоритом. Оно сохраняло присущее ему представление о цвете, но и заимствовало и впитывало элементы и свойства других культур, формируя уникальный колорит в живописи.



Рисунок 2. Фрагмент фрески. Кызыл. Пещера № 206. Ок. III-IX в. Национальный музей в Сеуле, Южная Корея. Источник: <https://collection.sina.com.cn/cpsc/2018-08-01/doc-ihhacrcce7150850.shtml>

Художники объединили черты иностранного искусства со своей собственной культурой, что нашло отражение в красочном мире их репрезентативных наскальных фресок, в частности росписей в Кизильских гротах, расположенных в семи километрах к юго-востоку от поселка Кызыл уезда Байчэн Синьцзян-Уйгурского автономного района. Там насчитывается более трех сотен рукотворных пещер, на стенах которых размещено около четырех квадратных метров фресок, а также представлено небольшое количество расписных глиняных скульптур. Данный комплекс формировался с III по IX века. В этот период сложился и определенный подход к колористическому решению композиций. Прежде всего, стоит отметить изобретательность местных художников в применении контрастов между красным и зеленым, синим и оранжевым, желтым и фиолетовым, черным и белым (рис. 2). В пещере «Тысяче Будд» ярко выражено противопоставление желтого и фиолетового, синего и зеленого, фиолетового и красного. Такой прием составляет оппозицию между двумя цветами, и оба цвета визуальны отделены друг от друга и, в то же время, связаны между собой. Кроме того, художники умело впитали ханьскую традицию, соединив ее с элементами греческо-римского, персидского и индийского влияния. При этом прежние художественные традиции кочевников влияли на сохранявшуюся плоскостность и декоративность при составлении композиций.

Подход мастеров в этом районе отличался от ханьского фрескового искусства еще и меньшей склонностью к изящным и тонким цветовым сочетаниям. Не стремились они и к объективности, и к реализму, характерному для современной им живописи более западных регионов. Местные художники использовали в качестве красящих пигментов минералы, которые в основном производились ими на месте [20, с. 14]. В дальнейшем это сыграло злую шутку с росписями, так как прежняя сочность и выразительность соотношений цветов значительно померкла. Многие фрески обесцветились, особенно там, где были контрасты темной фуксии с кобальтом; черно-малинового с розовым и зеленым; черного, синего и фиолетового цветов. Ими широко использовался розовый, оранжевый, фиолетовый, золотисто-желтый и желтый цвета, данные в теплых тонах. Они сочетались с холодными тонами, такими как розово-зеленый, лаймово-голубой,

кобальтово-синий, сиреневый, серо-фиолетово-синий и т.д. Так образовывался теплый и холодный контраст.

Буддийские сюжеты размещались авторами фресок Кизильских пещер в сетках-ромбах, что не только сохраняло относительную независимость рисунков, но и позволяло составлять определенный ритм, состоящий из локальных декоративных пятен. Вокруг основных мотивов, фигур и животных, как правило, размещались геометрические узоры или орнаменты в виде бутонов. Большая площадь композиций покрыта холодными цветами, такими как темно-синий или зеленый, и большинство из них – это чистые цвета. Местные художники редко используют смешанные цвета. Порой они дают контрасты с теплыми цветами, такими, например, как охра или красный. Некоторые из статуй Будды расписаны золотом, а также покрыты богатыми растительными узорами, что опять-таки усиливает декоративное начало, характерное для кочевого искусства. Кроме того, внимание к деталям, связанным с природным окружением, кочевников – одна из черт их культуры и искусства. Поэтому отражение природных форм можно обнаружить буквально везде от тех же узоров до пейзажных композиций. Во времена династии Юань внимание к природе повлекло развитие пейзажной живописи. В этом свете показателен пример Чжао Мэнфу и других художников, которые интегрировали книги и живопись, создав новую область китайского искусства.

Живописные традиции кочевых народов Севера Китая, которые проживали на территории современного Синьцзяна, закладывались в средневековый период. Они заметно отличались от того, что предлагало искусство соседних этносов. Их творчество было более непринужденным, естественным, подвижным. Так, постоянно варьировались техники выполнения изображений, жанровые особенности также претерпевали трансформации, а вслед за ними и колористические решения. Например, в киданьских фресках периодов Сун и Ляо много элементов, связанных с природой, по сравнению с тем, что можно было наблюдать в живописи династий Тан и Пяти династий. Это же касалось и цветовых предпочтений, связанных с естественными и гармонично сопоставленными друг с другом цветами. Росписи, сделанные представителями этого кочевого народа, в отношении цвета кажутся простыми и красивыми в сравнении с тем, что тогда же делали ханьцы династий Тан и Сун.

Заключение

В заключение необходимо сказать, что цветовые предпочтения кочевых народов Северного Китая в живописи связаны с эстетическими представлениями и верованиями. Художники-представители этнических групп Синьцзяна формировали особый художественный язык, который одновременно питался от многих культур, в частности заимствовал многие элементы из искусства народа хань на Центральных равнинах, но и отличался от них. Выбор цветового решения у них основывался на желании согласовать изображаемое с природным окружением. В то же время простота здесь соседствовала с вниманием к деталям со стремлением обобщить форму, цветовые пятна, создать ритм, чтобы подчеркнуть декоративное начало, что имело связь с ранее доминирующей ремесленной культурой. По этой причине многие фрески по своему колориту напоминали предметы обихода тех этнических групп: от их праздников к отправлению ритуалов. Процесс формирования подхода к цвету в контексте живописи возник в рассматриваемом регионе в средневековый период, то есть совпадал с жизнью на этих землях кочевых народов.

Библиография

1. Ханэда Т., Гэн Шимин. История культуры и искусства западных регионов. Урумчи:

Народное издательство Синьцзяна, 1981. 203 с.

2. Чжун Г. Общая картина развития искусства западных регионов. Урумчи: Синьцзянское народное издательство, 2004. 251 с.

3. Лю И. Уйгурские исследования. Книжный дом "Чжэнчжун", 1975. 268 с.

4. Чжан Ц. Пластические искусства и их отражение в культуре кочевников Северного Китая. Издательство "Интеллектуальная собственность", 2013. 341 с.

5. Лю Ф. Анализ цветового искусства дуньхуанских фресок // Обзор социальных наук. 2008. № 6. С. 107-108.

6. Юань Ч. Анализ знаменитых китайских произведений живописи. Пекин: Издательство Синьхуа, 2015.

7. Гун Ч. Обсуждение цветовых уровней фресок ханьских гробниц // Исследования китайского искусства. 2021. № 2. С. 9-14.

8. Хуан Ж. О психологии цвета в древних китайских фресках // Идентификация и оценка культурных реликвий. 2022. № 3. С. 67-69.

9. Вэй И., Чэнь М., Мэн Х. Эволюционные особенности и эстетическое восприятие цветов одежды во фресках династии Тан в пещерах Могао // Журнал шелка. 2022. № 3 (59). С. 45-48.

10. Юань С. Об изобразительных характеристиках дуньхуанских фресок, посвященных танцам и музыке: на примере "Летающих апсар" // Труды Международной академической конференции по инновациям в культуре и искусстве. 2024. Т. 2. № 3. С. 116-120.

11. Хэ С. Характеристика и художественная ценность фресок в гробницах Ляо в Фусине // Арт-панорама. 2007. № 5. С. 140-141.

12. Чжан Х. Исследование пластических искусств живописи кочевых народов Северного Китая // Читая мир. 2016. № 10. С. 234-235.

13. Ван Ч., Фу Ц. Вклад древней кочевой живописи в китайскую живопись: исследование культуры кидань-ляо // Красота и время: журнал изящных искусств. 2016. № 9. С. 15-17.

14. Гао Ц., Дун Д. Исследование предметов декоративно-прикладного искусства и росписей гробниц древнего кочевого народа сяньби на севере Китая // Искусство и дизайн (теоретическое издание). 2018. № 7. С. 138-139.

15. Цзин В., Лу В. Анализ фигуративного искусства в фресках Сися // Культурные и художественные инновации. 2020. Т. 3. № 6. С. 71-73.

16. Люй Ч., Ду Л. Анализ художественной формы росписей ханьских гробниц Хорцина // Тяньгун. 2021. № 4. С. 10-12.

17. Чжан Х. Исследование повествовательной стороны реалистических исторических картин // "Золотой ключик (китайский, монгольский)". 2024. № 3. С. 71-75.

18. Тайшань Ю. Всеобщая история западных регионов. Чжэнчжоу: Издательство древних книг Чжунчжоу, 2003. 259 с.

19. Лю И. Уйгурские исследования. Книжный дом "Чжэнчжун", 1975. 268 с.

20. Лю Н. Памятники культуры Севера // Северные культурные реликвии. 2003. № 3. С. 12-15.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Этнокультурные характеристики цвета в религиозной живописи кочевых народов Северного Китая» посвящен рассмотрению с различных ракурсов феномена живописи (преимущественно наскальной) кочевых народов Северного Китая в период раннего средневековья. Автор указывает на актуальность работы т.к.

рассматривается ранний пример межкультурного диалога, сформировавшего современное китайское искусство; на новаторский характер работы т.к. и в китайской, и в российской литературе культурная жизнь кочевых народов Северного Китая не является предметом искусствоведческого анализа, находясь скорее в поле этнографии, археологии и др.; выделение этнокультурных характеристик цвета также представляет специфический ракурс в рассмотрении данной темы. В теоретическом аспекте автор полностью опирается на китайский корпус исследований по истории кочевых племен раннего средневековья, что возможно демонстрирует некоторую односторонность подхода к рассматриваемым явлениям. Автор трактует развитие изобразительного искусства кочевников Северного Китая как пример межкультурного взаимодействия кочевых и оседлых народов. Непосредственными предметами авторского анализа являются два комплекса наскальных росписей: ансамбль буддийских пещерных монастырей Гаочан-Уйгурского королевства и комплекс Кизильских гротов уезда Байчэн Синьцзян-Уйгурского автономного района. Насколько обоснованы при таком довольно ограниченном материале исследования обобщающие выводы и о применении цвета кочевыми народами, и о влиянии китайской живописи на искусство кочевников - вопрос дискуссионный. Вообще, в работе не поставлены временные рамки, определена лишь географическая основа - Великий Шелковый путь, вдоль которого и происходило культурное взаимопроникновение. Представляется, автору следовало дать более развернутые характеристики кочевым народам описываемого периода, как с точки зрения создания историко-политического контекста, так и по необходимости создания понятного религиозно-культурного контекста т.к. рассматриваемую живопись автор определяет именно как религиозную. Во всяком случае приведенные автором немногочисленные примеры вполне согласуются с заявленным в начале работы тезисом о своеобразии искусства кочевых народов Северного Китая при наличии заимствований и переработок наследия других кочевых и земледельческих народов (в том числе ханьцев). Что касается заявленных в теме исследования этнокультурных характеристик цвета, то автор объясняет отличия цветовых решений в искусстве кочевых народов от традиций хань стремлением отразить природное окружение кочевников, а также преимуществом ремесленных традиций. Таким образом, несмотря на ограниченный материал исследования и неопределенность временных рамок, автор рассматривает изобразительное искусство кочевых народов Северного Китая на конкретном экономико-географическом фоне (историческо-политический фон обрисован очень кратко) как пример синтеза и взаимного влияния культур кочевых и оседлых народов. В целом работе присуща логичная трехчастная структура, аргументированность выводов, детальный анализ рассматриваемых артефактов. Работа может быть рекомендована к публикации.