Dong Manman
PhD candidate
The Kosygin State University of Russia
Xuanhua Vocational College of Science and Technology
Lecturer
e-mail: dongmanman7@gmail.com
Zhangjiakou, Hebei, China

Viktor D. Uvarov
DSc in Arts, Professor,
The Kosygin State University of Russia
e-mail: artuwaroff@yandex.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-85-99

EVOLUTION AND SPREAD OF ORNAMENTAL PATTERNS ON SILK FABRICS OF THE TANG DYNASTY

Summary: This study analyzes fragments of Chinese silk fabrics from the Tang Dynasty discovered in the Moshevaya Balka burial complex (8th-10th centuries). Through horizontal and vertical comparisons with similar ornamental patterns, the dissemination routes and visual transformations of these patterns along the Silk Road are explored. Particular attention is paid to the morphological features and symbolic meanings of the ornamental patterns discovered in the Moshevaya Balka burial complex. The analysis provides a deeper understanding of the evolution of decorative art during the Tang Dynasty and the mechanisms of transformation of its symbolic system. The research findings also hold value for contemporary artistic design approaches related to the revival and innovative use of traditional patterns.

Keywords: *Tang Dynasty silk fabrics, lion patterns, grape patterns, Mosheva Baleka ruins, image transformation*

The Tang dynasty (618–907 CE) represents one of the most mature stages in the development of ancient Chinese society, characterized by a stable political system, economic prosperity, and a high degree of openness and creative vitality in culture and the arts. This period witnessed both intensive interaction among various civilizations and a simultaneous flourishing of indigenous cultural traditions. Within this context, the Great Silk Road — an essential channel for civilizational exchange between East and West — reached an unprecedented level of prosperity. Originating in the 2nd century BCE, the Silk Road was a land-based trade network that began in Chang'an and extended through Central and Western Asia to the Mediterranean. In the 6th century CE, conflict between the Byzantine and Sasanian empires disrupted the traditional route, leading to the formation of a new branch stretching from the Caspian Sea northward across the Caucasus Mountains to the Black Sea. Beyond facilitating the transport of goods such as silk, ceramics, and spices, the Silk Road became a crucial conduit for the intercivilizational transmission of technologies — including papermaking, metallurgy, and textile production — as well as for the synthesis of ideological systems such as Christianity, Buddhism, Zoroastrianism, and Manichaeism. Over time, products from different regions developed distinct local characteristics[1]. Silk fabrics discovered at the Moshchevaya Balka archaeological site in the North Caucasus provide material evidence of cultural contacts along the Silk Road and vividly demonstrate the multidirectional movement and formal transformation of artistic traditions. All these archaeological finds demonstrate that silk was not only a trade commodity but also a vehicle for profound civilizational interactions.

Ill. 1. Inv. No. KZ 6734, c. 8th–9th century CE. Excavated at the Moschevaya Balka burial complex, The State Hermitage Museum collection

In a systematic study of textiles from the Moshchevaya Balka complex conducted by A. A. Ierusalimskaya, three main groups of imported fabrics were identified: Byzantine, Sogdian and Chinese[3]. This classification not only reveals the significant position of the North Caucasus region within the Silk Road trade network but also reflects the profound cultural integration expressed through the region's textile arts. Among the silk fabrics discovered at the Moshchevaya Balka site, more than one hundred fragments have been identified as products exhibiting the characteristic features of the Tang period (approximately the 8th–9th centuries). Particularly noteworthy is a silk fragment unearthed in 1972. Its ornamental composition closely resembles Byzantine textiles decorated with circular medallions; however, it uniquely combines linked-pearl patterns, Han-dynasty cloud patterns, grapevine designs, and an animal tail element adorned with a honeysuckle patterns. Such a complex visual synthesis testifies not only to the innovative approaches of Tang-dynasty weavers in terms of form and content, but also reflects the multidirectional nature of artistic interactions and cultural integration that occurred as art disseminated along the Silk Road. This textile sample reveals the multicultural character of the decorative system that developed within the broader Silk Road sphere. The artifact (Inv. No. Kz 6734) (Fig. 1), measuring approximately 36 cm in length and 40 cm in width, consists of three small stitched fragments. Due to significant deterioration, the ornamental pattern has been only partially preserved. The Russian researcher A. A. Ierusalimskaya described this object as a "resist-dyed print (fragment of a Betan caftan)" and proposed that these silk textiles were most likely produced by Chinese weavers, given that the structure of the looms and the production techniques correspond precisely to Tang-dynasty weaving methods. However, in the absence of clear manufacturing marks, the question of their exact place of origin remains a matter of scholarly debate.

The silk fragment unearthed at the Moshchevaya Balka site, catalogued as Inv. No. Kz 6734, was produced using the traditional Chinese stencil-resist dyeing method known as the clamp-resist dyeing technique. This technique relies on the use of carved wooden blocks and cut-out stencils. According to the Tang-dynasty source Yinhua lu (因话录), it was invented before the twelfth year of the Kaiyuan era (724 CE), and its invention is attributed to the sister of Liu Jieyu (柳婕妤), a concubine in the retinue of

Ill. 2. Cave 118 has been identified as the Kyzyl Grotto behind the main room. Around the 3rd century AD. Xinjiang

Emperor Xuanzong. The clamp-resist dyeing technique involves tightly clamping a piece of fabric between two wooden plates carved with a symmetrical pattern. As dye penetrates the cut-out sections in a controlled manner, the motif gradually emerges. Traditionally, two primary colors were employed: orange (sometimes with a reddish-brown hue) as the ground color, and blue for outlining the design. After the initial dyeing, additional pigments could be applied to the patterned areas, imparting rich polychromy and a refined tonal structure. This technique reached the height of its popularity in China during the Tang dynasty and was subsequently transmitted to Japan and the Korean Peninsula through embassies sent to Tang China.

In the decorative composition of the fragment (Inv. No. Kz 6734), the primary structural element is a series of concentric circles of varying diameters, which clearly represent an adaptation of the linked-pearl pattern. This principle of pattern organization — where key motifs are placed within clearly defined circular medallions — can be traced back to the artistic tradition of Sasanian Iran, where ornamentation based on interconnected circles became widespread. The motif originally emerged within Zoroastrianism: ring-shaped beads symbolized sacred light and held particular religious significance. Animal themes depicted within these circles — such as lions, wild boar heads, goats, peacocks, winged horses, and others — were regarded as manifestations of deities. Once introduced, these motifs continued to evolve, eventually enriching the decorative system of the Tang dynasty and becoming a popular ornamental theme of the period. Chinese artisans creatively reinterpreted the original structure, transforming the static elements of the linked-pearl pattern into dynamic and highly decorative "ornamental rings." This approach, which combines an emphasis on the central composition with the peripheral development of the pattern, facilitated the transition from figurative forms to abstract ornamentation, lending visual dynamism to an otherwise rigid structural scheme. From the mid-eighth century onward, ornamental motifs featuring vegetal scrolls and floral elements — integrating both Eastern and Western influences — gradually displaced the traditional linked-pearl pattern. The entire pattern is executed as a continuous, four-directional repeating design, providing both compositional order and overall visual coherence. At the same time, this structure meets the practical demands of mass production, demonstrating a high level of artistic sophistication and technical planning.

The circular frame in the ornament of the Moshchevaya Balka fragment likely derives from the decorative scheme of the grapevine motif[4]. In ancient Chinese decorative art, the grape pattern has an exogenous origin, and its introduction was closely linked to material exchange with Central and Western Asia as well as to the spread of religious art. Archaeological evidence indicates that grape cultivation first emerged in the region be-

Ill. 3. Photo source: Zhao Feng, «The Complete Works of Art of Dunhuang Silk· British and Tibetan Volumes», p. 199

tween the Caspian and Black Seas, including their southern littoral in Asia Minor. From there, it gradually spread to the South Caucasus, Central Asia, and Mesopotamia. The peoples of Turkestan developed techniques of fermentation and winemaking, through which the grape came to symbolize luxury, feasting, and pleasure — embodying the idea of wealth and abundance accumulated during periods of peaceful prosperity[5]. As early as six thousand years ago, reliefs in Egyptian tombs already depicted scenes of viticulture and wine production, attesting to the early flourishing of grape culture[6]. In the Greco-Roman and Persian regions, the grapevine motif became especially widespread in sculpture and mural painting, where its symbolic meaning evolved from representing natural fertility to signifying political authority and the iconography of abundance. China's contact with the grape can be traced back to the Western Han period, when Zhang Qian's diplomatic mission to the Western Regions led to the introduction of grapevines. However, the grapevine pattern did not achieve broad popularity in China at that time; its systematic artistic development occurred primarily in Western Asia and the Mediterranean world. According to written sources and surviving artifacts, vineyards and decorative elements featuring grapevine patterns already existed in Xinjiang by the first century CE. In the early twentieth century, the British archaeologist Marc Aurel Stein discovered in the ruins of Loulan a fragment of wooden architectural ornament (dating to approximately the 3rd-4th centuries CE) decorated with a pattern resembling stylized grapevines, confirming the practical use of this motif. In addition, a Chinese plain-weave silk discovered in Palmyra (Syria) in Tomb Tower No. 65 also features a grapevine pattern. This phenomenon vividly illustrates the transregional dissemination and synthesis of artistic elements along the Silk Road. From the reign of Gaozu of the Han dynasty, through the Wei and Jin periods, and into the Sui and Tang dynasties, the production of brocades featuring grapevine patterns persisted, reflecting both the continuity and diffusion of this design within Chinese textiles. Under the influence of the Silk Road, Chinese artisans actively absorbed new artistic trends, contributing to the development of an internationalized aesthetic. The textile fragment from the museum hermitage collection demonstrates a grapevine pattern that differs from the more commonly encountered realistic S-shaped or C-shaped vine curves in Chinese art. Instead, it presents an abstract composition with a systematically arranged distribution of elements, in which the motifs radiate from the inner circle outward to the periphery. Similarly, abstract artistic treatments of grape patterns can be found in Tang Dynasty grape-patterned brocade unearthed in Dulan County, Qinghai Province, and grape-patterned brocade unearthed from the Dunhuang Mogao Caves.

The silk fragment clearly displays cloud patterns and curly grass patterns, with the design characteristics of the curly grass patterns likely depicting animal tails. In Cave 118 at Kizil, dating to around the 3rd century CE, a decorative band along the lower edge of the arched ceiling, where it meets the wall, features a series of ornamental panels. Among these, a fish-tailed horse with a tail resembling curled leaves is depicted. The horse possesses a head, a pair of wings, and a tail that curls and splits at the tip into a pair of symmetrical four-bud curly grass patterns (also known as honeysuckle patterns). The German Royal Turfan Expedition also referred to Cave 118 as the "Sea Horse Cave" (Fig. 2)[7], marking this as an early form of the honeysuckle pattern used as a decorative motif. During the Northern Dynasties period in China (439–581 AD), the tails of lion-like auspicious beasts in brocade fabrics were intentionally crafted into curly grass patterns, gradually moving away from naturalistic features and evolving into more decorative and symbolically meaningful honeysuckle patterns characteristic of Chinese art. The roundel griffin pattern unearthed in Dunhuang (currently housed in the British Museum, MAS.944, see Fig. 3) and the fragment in the collection of the Hermitage Museum share identical tail designs for the central zoomorphic motif, both rendered in the artistic form of a honeysuckle-pattern tail. This decorative feature forms a continuous evolutionary thread within the ornamental systems spanning East Asia to the Eurasian interior. The textile pattern in the British Museum collection is also a roundel design, encircled by a rope-pattern border. Within the roundel, the griffin's head and spread wings are visible, with distinct iconographic features clearly identifying it as a griffin. Chinese scholar Zhao Feng, in "The Complete Collection of Dunhuang Silk Art: Russian Collections", conducted a comparative analysis of the two silk fragments and concluded that they belong to the same period, the same decorative system, and the same dyeing and printing technique. However, the fragment unearthed from the Baleka cemetery only preserves the tail and the mane of the neck, lacking detailed morphological observation. Therefore, adopting the term "grape and auspicious beast pattern," as proposed by scholar Zhao Feng, for naming the decorative pattern of this fragment is a more cautious and inclusive approach. This naming reflects both the technical commonalities with similar Dunhuang patterns in terms of the grape roundel framework and the curly grass tail ornament, while also accommodating potential variations in the specific depiction of the central animal (which could be a lion or a griffin) across different specimens.

Ill. 4. Gilded silver dish of East Roman workmanship depicting mythological characters,Collection of the Gansu Provincial Museum IV–V centuries A.D.

This fragment (*Инв.* № Кз 6734) features a finely detailed decorative element at the center of the roundel, characterized by animal mane-like motifs that imbue the pattern with an exotic charm. This is evident through its typical "curled mane" feature, which can be compared to similar lion patterns with "curled manes" from the Tang Dynasty. Examples include the Standing Lion and Floral Medallion Brocade from the China National Silk Museum, the Square Brick with Grape and Auspicious Beast Pattern excavated from the site of the Three Pure Ones Hall in the Daming Palace of the Tang Dynasty in Xi'an, Shaanxi (housed in the Chinese Archaeological Museum), and the Gilded Silver Plate with Roman Divine Figures. All of these display similar curled mane structures. This characteristic significantly differs from motifs of horses, tigers, leopards, and other animals. In compositions featuring winged creatures such as heavenly horses, mythical beasts, or griffins, wings are typically depicted, yet this fragment shows no such features. Based on the characteristics of the tail and the mane on the neck, it can be inferred to be a lion pattern. The lion, as an exotic species introduced to China relatively early via the Silk Road, has documented evidence of tribute offerings. According to records, in the first year of the Zhanghe era of the Eastern Han Dynasty (87 AD), the Yuezhi kingdom (月氏国) presented a lion, which is currently the earliest recorded tribute of a lion. Thereafter, documented tribute lions from the West continued for 16 cen-

turies[8]. Historical texts also provide corroborating evidence. Both the Book of the Later Han: Chronicles of the Western Regions and the Book of Jin: Chronicles of Foreign Peoples record that the Eastern Han envoy Gan Ying, during his mission to Daqin (the Roman Empire), heard elements of Greek myths and legends upon reaching the western border of the Parthian Empire. This can be regarded as textual evidence of such themes being indirectly transmitted via the overland Silk Road. By the Tang Dynasty, lion patterns had become widely developed in brocades and had evolved into a popular motif used by both the imperial court and the common people. For example, lion patterns were explicitly listed among the Shu brocade tributes during the reign of Emperor Taizong[9].

The compositional combination of grapes and lions is not coincidental. On the contrary, alongside the "linked pearls" patterns, it represents a classic embodiment of Western themes that entered China via the Silk Road. This iconographic synthesis carried profound religious and secular foundations, deeply rooted in both Western and Eastern civilizations. In 1988, a Byzantine gilded silver plate was discovered in Jingyuan County, Baiyin City, Gansu Province, which has become one of the most representative material testimonies of artistic exchanges along the Silk Road. The ornamental structure of this silver plate exhibits a striking resemblance to a Tang Dynasty silk fabric fragment unearthed at the Moshevaya Balka archaeological site, both in terms of compositional layout and visual patterning, indicating a profound cultural and visual interconnectedness between them.

The primary pattern of the Balka textile is a composition of grapevines and lions enclosed within a frame of two concentric circles. In contrast, the silver plate is structured around three concentric circles: the outermost circle is adorned with grape scrolls incorporating depictions of birds and animals; the middle circle features twelve busts of Olympian gods, interspersed with figures of birds and beasts; at the center, a man is depicted seated on the back of a lion, unanimously identified by scholars as Dionysus. Regarding the dating and provenance of this silver plate, Japanese scholar Ishikawa Mie proposed that it is of Roman origin and dates back to the 2nd-3rd centuries CE [10]. Meanwhile, French scholar Stevenson considers it a representative of Eastern Roman craftsmanship from the 3rd-4th centuries. The official attribution by the Gansu Provincial Museum places it within the chronological range of the 4th-5th centuries CE. Regardless of its exact place of manufacture, this artifact likely entered China via the Silk Road as either a diplomatic gift or an item of trade [11], attesting to the widespread dissemination and popularity of the lion-and-grape motif across Eurasia during that period (Fig. 4).

From both iconographic and visual-semiotic perspectives, the two works demonstrate evident similarities in compositional logic and systems of symbolic meaning. The conceptual core of the silver plate is built upon a religious narrative: the combination of the lion and grapevine embodies the symbolism of the Dionysian cult, associated with fertility, vitality, and sensual pleasure. In contrast, the silk fragment from Moshevaya Balka represents a secular visual reinterpretation of this motif within the cultural context of the Tang Dynasty, transforming the religious symbol into a decorative design. Such semantic transfiguration reflects the cultural mechanisms of assimilation, transmission, and reinterpretation of exogenous motifs during their eastward diffusion.

Similar pattern combinations were widely depicted in the art of the Tang Dynasty. The primary variations of the lion-grape motif are found on artifacts such as bronze mirrors and decorative bricks from that period. Japanese scholar Okakura Kakuzō dates such mirrors with the grape-lion pattern to the 6th century, suggesting that the combination of grapes and lions indicates a Far Eastern origin for this composition[12]. This confirms that this pattern system was fully adopted and applied in the iconographic system of East Asia. The main design of the "lion and grape" type mirrors is typically organized into two zones: the central field is reserved for lions and other mythical animals, while the peripheral zone is filled with floral or grape patterns, creating a balanced and richly detailed composition. The formation and popularity of this type of ornament coincided with the reign of Emperor Gaozong and Empress Wu Zetian (650–705 CE), demonstrating the assimilation and creative reinterpretation of exogenous motifs within the diverse society of the Tang Dynasty. Its artistic language blends the Dionysian symbolism of the Greco-Roman world with the Chinese tradition of venerating auspicious mythical creatures, forming a visual system that embodies both power and abundance. In this cultural context, the silk fragment discovered at the Moshevaya Balka site, though damaged to the point where the precise identification of the animal depicted is challenging, exhibits a compositional logic and decorative system highly consistent with the "lion-grape" ornamentation of the Tang era. The ring-like structure of the pattern, the interwoven grapevine scrolls, and the symbolically accentuated central depiction of an animal adhere closely to the typical principles of Tang decorative syntax. The dissemination of such a visual model indicates that the combination of the lion and grapevine represents not merely a decorative fusion of patterns but also a significant example of the "shared symbolic language" characteristic of artistic exchange along the Silk Road.

Despite existing limitations in visual identification, a plausible hypothesis regarding its significance can be formulated by analyzing the morphology of the pattern in conjunction with the decorative traditions of the Tang Dynasty and the broader context of cultural exchange along the Silk Road. This approach goes beyond mere formal comparison of images and is grounded in a structural analysis of the visual language and a synthetic understanding of its cultural semantics. As Ernst Hans Josef Gombrich noted in Symbolic Images: "Every symbol in a picture carries a certain meaning; if one isolates the image, severing its connection with the context, none of these elements can be interpreted correctly" [13]. Consequently, interpreting the zoomorphic motif within a circular medallion must transcend isolated analysis of individual images and be considered within the holistic context of the Tang Dynasty's visual system.

In the decorative arts of the Tang Dynasty, particularly in silk textiles and ornamentation, motifs such as lions, grapevines, and linked-pearl pattern — elements of Western origin — were frequently employed. This reflects the contemporary fascination with "foreign tribes" and an aesthetic admiration for exotic forms. On a semiotic level, such patterns symbolized strength, valor, prosperity, and mythical creatures from distant lands. At the same time, they serve as evidence of how the Tang Dynasty reconstructed its visual language and formed a new symbolic system through intercultural artistic exchange. During the Tang Dynasty, the grape pattern developed into a polysemiotic system: while preserving cultural memory of its exotic origins through associations with banquets and hedonistic pleasures, it simultaneously acquired auspicious symbolism related to wealth, longevity, and the prosperity of descendants. Exogenous visual motifs, reinterpreted within the Chinese cultural context, formed a decorative system that combined symbolic depth with aesthetic value. The lion, symbolizing power and protection, and the grapevine, embodying life and abundance, together create an aesthetic structure of "power and fertility".

Conclusions

Based on morphological characteristics, semantic analysis of the imagery, and the context of its dissemination, it can be hypothesized that the lost portion of the Moshevaya Balka fragment originally depicted a lion pattern. The combination of the lion and grapevine enjoyed prolonged and widespread circulation across diverse intercultural contexts, owing both to the universal aesthetic appeal of its formal language and the multiplicity of symbolic meanings associated with abundance, protection, and power. The evolution of Tang Dynasty patterns further demonstrates that, under the influence of interregional exchange, such motifs underwent creative transformation and reinterpretation while retaining their inherent distinctive features. The mechanisms of cultural exchange and the aesthetic logic embedded in them continue to serve as a valuable resource for contemporary intercultural understanding.

REFERENCES

1. V.D. Uvarov, S.D. Dharmadasage. The current state of Sri Lankan pottery and prospects for its development // DISK-2024: Collection of materials of the All-Russian scientific and practical conference of young researchers within the framework of the All-Russian Forum of Young Researchers "Design and Art — a strategy for project culture of the XXI century", Moscow, November 18–21, 2024. Moscow: A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), 2024. pp. 126–129.
2. Tong Tao. The Silk Road in the North Caucasus. *Chinese-Foreign Cultural Exchange*. No. 1. 2019, pp. 83–89.(In Chinese)
3. Kovalevskaya, V. B., A.A. Jerusalem. Moshchevaya Balka: An Unusual Archaeological Monument on the North Caucasian Silk Road. St. Petersburg, 2012 / V.B. Kovalevskaya, M.N. Pogrebova. *Russian Archaeology*. No. 3. 2014, pp.169–173.(In Russian)

4. Zhao Feng, ed. Complete Works on Dunhuang Silk Art: Russian Collection. *Donghua University Press*. Shanghai. 2014, pp. 49. (In Chinese)
5. Schuyler Kammann. Lion and Grape Designs on Chinese Bronze Mirrors. *Asian Art*. Vol. 16. No. 4. 1953, pp. 275.
6. Zhang Xiaoxia. Grape patterns of exotic regions. *Journal of Soochow University*. No. 25. 2007. pp. 34.(In Chinese)
7. [Germany] Albert von Le Coq, Ernst Waldschmitt. Translated by Wu Xinhua and Guan Ping. Buddhist Art of Xinjiang. *Xinjiang Educational Publishing House*. Urumqi. 2006. pp.358.(In Chinese)
8. Cai Hongsheng. The Nine Hu Surnames and Turkic Culture in the Tang Dynasty. *Chinese Bookstore*. 1998, pp 197.(In Chinese)
9. Wu Shusheng and Tian Zibing. History of Chinese Dyeing and Weaving. S*hanghai People's Publishing House*. 2010, pp.100.(In Chinese)
10. Shi Du Meijiang (Japan), Liu Zhihua, translation. Image and Age of a Gilded Silver Plate Found in Jingyuan, Gansu Province. *Silk Road*. 2003, pp. 40–46. (In Chinese)
11. Jia Jianwei. Gilded silver plate with an Eastern Roman design of a god-man. *The World of Cultural Relics*. 2015. No. 4. pp. 42–44.(In Chinese)
12. Okakura. Chinese and Japanese Mirrors. *Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts*. No. 32. 1908, pp. 9–14.
13. E. H. Gombrich, translated by Yang Xiliang and Fan Jing. Symbolic Images — A Collection of E. H. Gombrich's Works on Iconology. *Guangxi Fine Arts Publishing House*. Nanning. 2014. pp. 40.(In Chinese)

Дун Маньмань
Аспирант,
Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
Профессиональный колледж науки и техники Сюаньхуа
преподаватель
e-mail: dongmanman7@gmail.com
Город Чжанцзякоу, провинция Хэбэй, Китай

Виктор Дмитриевич Уваров
доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: artuwaroff@yandex.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-85-99

ЭВОЛЮЦИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ УЗОРОВ ШЕЛКОВЫХ ТКАНЕЙ ЭПОХИ ТАН

Аннотация: Настоящее исследование посвящено анализу фрагментов китайских шелковых тканей эпохи Тан, обнаруженных в погребальном комплексе Мошевая Балка (VIII–X вв.). Путем горизонтального и вертикального сопоставления с аналогичными орнаментальными узорами исследуются пути распространения и визуальные трансформации данных узоров на территории Великого шелкового пути. Особое внимание уделяется морфологическим особенностям и символическим значениям орнаментальных узоров выявленных в погребении Мошевая Балка. Проведенный анализ позволяет глубже понять закономерности эволюции декоративного искусства эпохи Тан и механизмы трансформации его символической системы. Результаты исследования также представляют ценность для современных направлений художественного проектирования, связанных с возрождением и инновационным использованием традиционных узоров.
Ключевые слова: *шелковые ткани династии Тан, львиные узоры, виноградные узоры, руины Мошевой Балеки, трансформация изображений.*

Эпоха Тан (618–907 гг.) представляет собой один из наиболее зрелых этапов развития древнекитайского общества, для которого характерны стабильная политическая система, экономический подъем, а также высокая степень открытости и творческой активности в сфере культуры и искусства. Этот период стал временем интенсивного взаимодействия различных цивилизаций и одновременного расцвета национальных культурных традиций. В этих условиях Великий шелковый путь — важнейший канал цивилизационного обмена между Востоком и Западом — достиг небывалого процветания. Возникнув во II веке до н. э., он представлял собой сухопутный торговый маршрут, начинавшийся в Чанъане и проходивший через Центральную и Западную Азию к Средиземноморью. В VI веке н. э. конфликт между Византийской и Сасанидской империями нарушил функционирование традиционной трассы, что привело к формированию нового ответвления, протянувшегося от Каспийского моря на север через Кавказские горы к Черному морю. Этот путь выполнял не только функцию транспортировки товаров (шелка, керамики,

пряностей и др.), но и стал ключевым каналом межцивилизационного распространения технологий (бумагоделание, металлургия, текстильное производство) и синтеза идейных систем (христианство, буддизм, зороастризм, манихейство). Со временем изделия разных регионов приобрели отличительные региональные особенности[1]. Шелковые ткани, найденные на археологическом памятнике Мощевая Балка, расположенном в Северном Кавказе, представляют собой вещественное свидетельство культурных контактов по Шелковому пути и наглядно демонстрируют многонаправленное движение и формальную трансформацию художественных традиций. Все эти археологические находки свидетельствуют о том, что шелк был не только торговым товаром, но и носителем глубинных цивилизационных взаимодействий.

В системном исследовании текстиля из комплекса Мошчевая Балка, проведенном А. А. Иерусалимской, были выделены три основные группы импортных тканей: византийского круга, согдийские и китайские[3]. Эта классификация не только раскрывает важное положение Северокавказского региона в торговой сети Шелкового пути, но и отражает глубокую интеграцию культуры региона на уровне текстильного искусства. Среди шелковых тканей, обнаруженных на памятнике Мощевая Балка, более ста фрагментов были идентифицированы как изделия, обладающие типичными признаками танского периода (около VIII–IX вв.). Особенно показательным является фрагмент шелка, найденный в 1972 году. Его орнаментальная композиция близка к византийским тканям с круговыми медальонами, однако в ней объединены узоры «жемчужных кругов», облака эпохи Хань, виноградные узоры и элемент хвоста животного с рисунком из жимолости. Такое сложное визуальное сочетание свидетельствует не только о новаторстве танских ткачей в области формы и содержания, но и отражает многонаправленный характер художественных взаимодействий и культурного синтеза, происходивших в процессе распространения искусства по Шелковому пути. Данный образец ткани раскрывает поликультурную природу декоративной системы Великого шелкового пути. Экспонат (Инв. № Кз 6734) (рис. 1), размером приблизительно 36 см в длину и 40 см

в ширину, представляет собой ткань, составленную из трех небольших сшитых фрагментов. Из-за значительных повреждений орнамент сохранился неполностью. Российский исследователь А. А. Иерусалимская в своей работе обозначила данный предмет как «Набойка, исполненная резервом (фрагмент бетского кафтана)» и предположила. А. А. Иерусалимская отмечает, что эти шелковые ткани, по всей вероятности, были изготовлены китайскими ткачами, поскольку структура ткацких станков и технология их производства полностью соответствуют системе ткачества эпохи Тан. Однако из-за отсутствия четких производственных меток вопрос об их точном месте изготовления остается предметом научных дискуссий.

Шелковый фрагмент, обнаруженный на памятнике Мощевая Балка и имеющий инвентарный номер Инв. № Кз 6734, выполнен с использованием традиционной китайской техники трафаретного резервного окрашивания — «цзясе» (夹缬), основанной на методе резного деревянного блока и вырезного трафарета. Согласно танскому источнику «Иньхуа лу» (因话录), данная техника была изобретена еще до двенадцатого года правления эпохи Кайюань (724 г.), а ее создательницей считается сестра наложницы Лю Цзецюй (柳婕妤), принадлежавшей к окружению императора Сюаньцзуна. Техника цзясе (夹缬) заключается в том, что ткань плотно зажимается между двумя деревянными пластинами, на которых вырезан симметричный орнамент. При контролируемом проникновении красителя через вырезанные участки формируется узор. Для окрашивания традиционно использовались два основных цвета: оранжевый (иногда с красновато-коричневым оттенком), служивший фоном, и синий, применявшийся для контуров орнамента. После основной окраски на узорные участки могли наноситься дополнительные цвета, что придавало композиции богатую полихромность и сложную тональную структуру. Данная технология получила наибольшее распространение в Китае во времена династии Тан, а впоследствии была передана в Японию и на Корейский полуостров через посольства, направлявшиеся в Тан.

В декоративной композиции фрагмента (Инв. № Кз 6734) основным структурным элементом выступают концентрические окружности разного диаметра, очевидно, представляющие собой адаптацию мотива жемчужной каймы. Данный принцип организации узора, при котором ключевые изображения размещаются внутри четко

очерченных круглых медальонов, восходит к художественной традиции Сасанидского Ирана, где орнамент в виде соединенных окружностей получил широкое распространение. Это украшение возникло в зороастризме. Бусины в форме колец символизируют священный свет и имеют особое религиозное значение. Тематика животных в круге рассматривается как воплощение богов, таких как львы, головы диких кабанов, козы, павлины, крылатые лошади и т. д. После того, как они были представлены, они получили дальнейшее развитие. обогатил систему узоров династии Тан и стал популярной декоративной темой того времени. Китайские мастера творчески переосмыслили исходную структуру, преобразовав статичные элементы жемчужной каймы в динамичные и декоративные «орнаментальные кольца». Такой подход, сочетающий фокус на центральной композиции с периферийным развитием узора, способствовал переходу от фигуративных форм к абстрактному декору, придавая строгой структурной схеме визуальную живость. С середины VIII века орнаментальные мотивы с растительными завитками и цветами, сочетающие восточные и западные элементы, постепенно вытесняют традиционный мотив «жемчужных кругов». Весь орнамент выполнен в форме непрерывного четырехстороннего повторяющегося узора, что обеспечивает одновременно композиционную упорядоченность и целостность рисунка, а также отвечает практическим требованиям массового производства, демонстрируя высокий уровень художественного и технического замысла.

Круговая рамка в орнаменте фрагмента из Мошчевой Балки, вероятно, восходит к декоративной схеме мотива виноградной лозы[4]. В древнекитайском декоративном искусстве виноградный узор имеет экзогенное происхождение, а его проникновение было тесно связано с материальным обменом с Центральной и Западной Азией, а также с распространением религиозного искусства. Согласно археологическим данным, культивирование винограда впервые возникло в регионе между Каспийским и Черным морями, включая их южное побережье в Малой Азии, откуда он постепенно распространился в Южное Закавказье, Центральную Азию и Месопотамию. Народы Туркестана изобрели технологию брожения и виноделия, в результате чего виноград стал символом роскоши, пиршества и наслаждения, воплощая идею богатства и изобилия, накопленных в эпоху мирного процветания[5]. Около 6000 лет назад рельефы в египетских гробницах уже запечатлели сцены виноградарства и виноделия, что свидетельствует о раннем расцвете виноградной культуры[6]. В римско-персидском регионе виноградный орнамент получил особое распространение в скульптуре и настенной росписи, где его символическое значение поднялось от природного плодородия до уровня политической власти и иконографии изобилия. Контакт Китая с виноградом можно проследить до периода Западной Хань, когда Чжан Цянь, посланный с дипломатической миссией в Западный край, привел к ввозу виноградной лозы. Однако виноградный орнамент в то время не получил широкого распространения. Его систематизированное и художественное развитие происходило главным образом в Западной Азии и Средиземноморском регионе. Согласно письменным источникам и сохранившимся артефактам, к I веку н. э. на территории Синьцзяна уже существовали виноградники и декоративные элементы с виноградным узором. В начале XX века британский археолог Марк Аурель Стейн (Marc Aurel Stein) обнаружил в руинах Лоулана фрагмент деревянной архитектурной детали (примерно III–IV вв. н. э.), украшенный орнаментом, напоминающим стилизованные виноградные лозы, что подтвердило практическое использование виноградного мотива. Кроме того, на китайском парче с простым переплетением, найденном в Пальмире (Сирия) в погребальной башне № 65, также встречается виноградный узор. Это явление наглядно иллюстрирует трансрегиональное распространение и синтез художественных элементов вдоль Шелкового пути. Начиная с эпохи правления Гао-цзу династии Хань, через Вэй и Цзинь вплоть до Суй и Тан, производство парчи с виноградным узором продолжалось, что отражает преемственность и распространение данного мотива в китайском текстиле. Под влиянием Шелкового пути китайские мастера активно изучали новые художественные веяния, способствуя формированию интернационального художественного вкуса. Данный фрагмент текстиля из коллекции Эрмитажа демонстрирует виноградный узор, отличающийся от распространенных в Китае реалистичных S-образных или C-образных изгибов лозы. Здесь представлена абстрактная композиция с упорядоченным точечным распределением элементов, где узоры

произрастают из внутреннего круга к внешнему. В пределах круглого медальона, образованного «цветочным бордюром», центральное место занимают сочные гроздья винограда, между которыми изящно вплетены парящие облачные узоры и цветочные узоры. Аналогичные примеры художественной абстракции виноградного орнамента встречаются в парче эпохи Тан, обнаруженной в уезде Дулань провинции Цинхай, а также в парче с встречно-волновым виноградным узором из пещеры хранилищ рукописей Дуньхуана.

На фрагменте четко прослеживаются узоры облаков и стилизованных растительных узоров (Узор из жимолости), причем характер исполнения последних, вероятно, воспроизводит форму хвоста животного. В пещере № 118 Кызыла (примерно III в. н. э.) в декоративном поясе, обрамляющем стык между арочным сводом и стеной, присутствует изображение крылатой лошади с рыбьим хвостом, напоминающим свернутый лист (рис.2). Голова лошади увенчана крыльями, а хвост изгибается, раздваиваясь на конце и образуя пару симметричных четырехлепестковых завитков (Узор из жимолости). Немецкая Турфанская экспедиция именовала пещеру 118 «Пещерой морского коня» [7], отмечает раннюю форму узора из жимолости в качестве декоративной темы.

В период Северных династий Китая (439–581 гг.) хвосты львоподобных существ в узорах парчовых тканей начали намеренно изображаться в форме завитых растительных орнаментов. Со временем эти мотивы постепенно утратили свои натуралистические черты и трансформировались в более декоративные и символически насыщенные элементы, что способствовало формированию характерного для китайского искусства типа завитого растительного орнамента. Круглый орнамент с изображением грифона на парчовой ткани, найденный в Дуньхуане (в настоящее время хранится в Британском музее, MAS.944), и фрагмент из собрания Эрмитажа (Инв. № Кз6734) имеют полностью идентичную форму хвоста у центрального зооморфного мотива. В обоих случаях хвосты были выполнены в форме стилизованного украшения четырехлепесткового типа узора вьющихся растений. Этот декоративный признак образует непрерывную линию эволюции в орнаментальной системе, прослеживающуюся от Восточной Азии до внутренних регионов Евразии. Узор на ткани из коллекции Британского музея также обрамлен круглой рамкой, окруженной жгутовым орнаментом. В пределах рамки четко прослеживаются голова грифона и расправленные крылья. Характер изображения позволяет уверенно идентифицировать мифологическое существо как грифона(рис 3).

Китайский исследователь Чжао Фэн в монографии «Полное собрание искусства дуньхуанского шелка: Русская коллекция» провел сравнительный анализ двух фрагментов шелковых тканей и установил, что они относятся к одному историческому периоду, единой системе орнаментации и одинаковой технологии крашения. Однако на фрагменте, обнаруженном в могильнике Балка, сохранились лишь хвост и грива на шее, что исключает возможность полноценного морфологического наблюдения.Следовательно, предложенное исследователем Чжао Фэном определение узора как «виноград с благоприятными мифическими животными» представляется наиболее взвешенным и инклюзивным подходом к атрибуции данного фрагмента. Данное название не только отражает технологическое сходство с аналогичными дуньхуанскими узорами в части круглой виноградной рамки и хвостового элемента в виде растительного узора, но и допускает возможные вариации в идентификации центрального животного (будь то лев или грифон) в зависимости от конкретного образца.

Помимо этого, в центре медальона данного фрагмента (Инв. № Кз 6734) размещен тонко исполненный декоративный элемент, характеризующийся признаками животной гривы, что придает узору экзотическое звучание благодаря типичной черте «закрученной гривы». Аналогии данной стилистической черте прослеживаются в львиных мотивах эпохи Тан, в частности: в парче «Узор с стоящим львом и цветами баохуа» из коллекции Китайского национального музея шелка; в квадратном кирпиче «Виноград и благоприятные мифические животные», обнаруженном на месте ритуального зала Саньцин дворца Дамингуан в Сиане (провинция Шэньси) и ныне хранящемся в Китайском музее археологии; на позолоченном серебряном блюде «Восточноримский стиль: изображения божеств и людей» из коллекции Музея провинции Ганьсу. Все указанные памятники демонстрируют сходную структуру закрученной гривы. Данная характеристика существенно отличается от узоров

с изображениями лошадей, тигров или леопардов. Такие мифологические существа, как Небесный конь, божественные звери или грифоны, в своей композиции обычно включают крылья, тогда как на рассматриваемом фрагменте подобные элементы отсутствуют. По особенностям гривы на хвосте и шее можно сделать вывод, что основной мотив с высокой долей вероятности идентифицируется именно как львиный узор. Лев как один из ранних экзотических видов, попавших в Китай по Шелковому пути, впервые документально зафиксирован при дарении ко двору Восточной Хань в первый год эры Чжанхэ (87 г. н. э.), когда государство Юэчжи преподнесло льва в качестве дани. Это древнейшее из обнаруженных упоминаний о подношении львов, положившее начало документально зафиксированной традиции западных стран преподносить львов китайскому двору, которая продолжалась на протяжении шестнадцати столетий[8]. Литературные источники также подтверждают данный процесс. В «Хоу Хань шу» («История Поздней Хань», глава о Западных регионах) и «Цзинь шу» («История династии Цзинь», глава о варварах четырех сторон) упоминается, что посол Восточной Хань Гань Ин был направлен в Дацинь (то есть в Древний Рим) и, достигнув западных границ Парфянского царства, услышал рассказы, содержащие элементы греческих мифов и легенд. Эти сведения можно рассматривать как текстуальные доказательства косвенного проникновения подобных сюжетов в Китай через сухопутные маршруты Великого шелкового пути. К эпохе Тан изображения львов получили широкое распространение в шелковых тканях и превратились в популярный мотив, используемый как при дворе, так и в народной среде. Уже во времена правления императора Тан Тайцзуна (599–649 гг.) в перечне парчевых изделий, поставляемых из Шу в качестве дани, прямо упоминаются ткани с орнаментом льва[9].

Композиционное сочетание виноградной и льва не является случайным. Напротив, наряду с орнаментом «соединенных жемчужин», оно представляет собой классическое воплощение западных сюжетов, проникших в Китай по Шелковому пути. Данный иконографический синтез обладал глубокой религиозной и светской основой, укорененной как в западной, так и в восточной цивилизациях. В 1988 году в уезде Цзинъюань, город Байинь провинции Ганьсу, был обнаружен византийский позолоченный серебряный диск, ставший одним из наиболее репрезентативных материальных свидетельств художественных контактов по Шелковому пути. Орнаментальная структура этого серебряного блюда демонстрирует поразительное сходство с фрагментом шелковой ткани эпохи Тан, найденным на археологическом памятнике Мошевая Балка, как в композиционном построении, так и в изобразительных узорных что указывает на глубокую культурную и визуальную взаимосвязь между ними. Основной орнамент балкинского текстиля представляет собой композицию из виноградных лозы и львов, заключенную в рамку из двух концентрических колец. В то время как серебряное блюдо построено по принципу трех концентрических кругов: внешний пояс украшен виноградными завитками с включением изображений птиц и животных; средний пояс содержит двенадцать бюстов олимпийских богов, между которыми помещены фигуры птиц и зверей; в центре изображен мужчина, восседающий на спине льва, которого исследователи единодушно идентифицируют как Дионисса (Dionysos). Относительно датировки и происхождения данного серебряного блюда японский исследователь Исивата Миэ выдвинула предположение о его римском происхождении и датировке II–III вв. н. э.[10], в то время как французский ученый Стивенсон считает его представителем восточно римского художественного ремесла III–IV вв. Официальная атрибуция Музея провинции Ганьсу, определяющая хронологические рамки IV–V вв. н. э.. Независимо от точного места изготовления, данный артефакт, вероятно, попал в Китай по Шелковому пути в качестве дипломатического дара или предмета торгового обмена[11], что свидетельствует о широком распространении и популярности сочетания узоров льва и винограда в Евразии в то время (рис 4).

С иконографической и визуально-семиотической точек зрения оба произведения демонстрируют очевидное сходство в композиционной логике и системе символических значений. Смысловой центр серебряного блюда построен на религиозном нарративе: сочетание льва и виноградной воплощает символизм дионисийского культа, связанный с плодородием, жизненной силой и чувственным наслаждением. шелковый фрагмент из Мощевой Балки, напротив, представляет собой светскую визуальную реинтер-

претацию этого образа в культурном контексте эпохи Тан, трансформируя религиозный символ в декоративный мотив. Подобная семантическая трансграммация отражает культурный механизм ассимиляции, трансляции и ресемантизации экзогенных мотивов в процессе их распространения на восток.

Аналогичные сочетания узоров широко запечатлены в искусстве эпохи Тан. Основные вариации мотива лев-виноград встречаются на таких носителях, как бронзовые зеркала и декоративные кирпичи того периода. Японский исследователь Окакура Какудзо возводит хронологию подобных зеркал с узором виноград-лев к VI веку, указывая на то, что комбинация винограда и льва предполагает дальневосточный генезис данной композиции[12]. Это подтверждает, что данная система узоров была полностью принята и применялась в иконографической системе Восточной Азии. Основной узор зеркал типа «лев и виноград» обычно организован в двух зонах: центральное поле отведено львам и другим мифическим животным, а периферийная зона заполнена цветочными или виноградными узорами, создавая сбалансированную и насыщенную композицию. Формирование и популярность данного типа орнамента пришлись на период правления императора Гаоцзуна и императрицы У Цзэтянь (650–705 гг.), демонстрируя ассимиляцию и творческую переработку экзогенных мотивов в многоликом танском обществе. Его художественный язык объединяет дионисийскую символику греко-римского мира с китайской традицией почитания благопожелательных мифических существ, формируя визуальную систему, сочетающую в себе смыслы силы и изобилия. В этом культурном контексте фрагмент шелковой ткани, найденный на памятнике Мошевая Балка, хотя и поврежден настолько, что точное определение изображения животного затруднено, демонстрирует композиционную логику и декоративную систему, высоко созвучные орнаменту «лев — виноград» эпохи Тан. Кольцевая структура узора, переплетение виноградных побегов и символически акцентированное центральное изображение животного продолжают типичные принципы танского декоративного синтаксиса. Распространение подобной визуальной модели свидетельствует о том, что сочетание льва и виноградной лозы представляет собой не просто декоративное совмещение узоров, но и важный пример «общего символического языка», характерного для художественного обмена на Великом шелковом пути.

Несмотря на существующие ограничения визуальной идентификации, путем анализа морфологии узора в сочетании с традицией декора эпохи Тан и макроконтекстом культурного обмена вдоль Шелкового пути можно сформулировать обоснованную гипотезу о его значении. Данный подход не сводится к простому формальному сравнению изображений, а основывается на структурном анализе изобразительного языка и синтетическом понимании его культурной семантики. Как отмечал Эрнст Гомбрих (Ernst Hans Josef Gombrich) в работе «Символика изображения»: «Каждый символ в картине обладает определенным значением; если изолировать образ, разорвав его связь с контекстом, ни один из этих элементов не может быть правильно истолкован» [13]. Следовательно, интерпретация зооморфного мотива в округлом медальоне должна выходить за рамки изолированного анализа отдельного изображения и рассматриваться в целостном контексте изобразительной системы эпохи Тан.

В танском декоративно-прикладном искусстве, особенно в шелковых тканях и орнаментике, часто использовались мотивы льва, виноградной лозы и жемчужных кругов — элементы, имеющие западное происхождение. Это отражает увлечение «чужеземные племена» и эстетическое восхищение экзотическими формами, характерное для того времени. На семиотическом уровне подобные орнаменты символизировали силу, доблесть, благополучие и чудесных существ из далеких стран, одновременно являясь свидетельством того, как в эпоху Тан происходила реконструкция визуального языка и формирование новой символической системы в условиях межкультурного художественного обмена. В эпоху Тан виноградный узор сформировал поливалентную семиотическую систему: сохраняя культурную память об экзотическом происхождении через ассоциации с пиршествами и гедонистическими удовольствиями, он одновременно приобрел благопожелательную символику богатства, долголетия и процветания потомства. Экзогенные изобразительные мотивы, переосмысленные в китайском культурном контексте, образовали декоративную систему, сочетающую символическую глубину с эстетической ценностью. Лев, символизирующий власть и защиту, и виноград, олицетворяющий жизнь и изобилие, в своем сочетании формируют эстетическую структуру «сопряжения силы и плодородия».

Выводы

На основании морфологических особенностей, семантики изображения и контекста его распространения можно предположить, что утраченная часть фрагмента из Мощевой Балки первоначально содержала узор льва. Комбинация льва и винограда получила длительное распространение в широком спектре межкультурных контекстов, что обусловлено как универсальной эстетической выразительностью ее формального языка, так и множественностью символических значений, связанных с изобилием, защитой и властью. Развитие узоров династии Тан еще раз демонстрирует, что под влиянием межрегионального обмена эти образы претерпели творческую трансформацию и переосмысление, сохранив при этом свои неотъемлемые особенности. Механизмы культурного обмена и эстетическая логика, воплощенные в них, по-прежнему представляют собой ценный источник для современного межкультурного понимания.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. В.Д. Уваров, С.Д. Дхармадасаге. Современное состояние гончарного дела Шри-Ланки и перспективы его развития // ДИСК-2024: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых исследователей в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI века», Москва, 18–21 ноября 2024 года. Москва: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2024. С. 126–129.
2. Тун Тао. Шелковый путь на Северном Кавказе // Китайско-иностранный культурный обмен. 2019. № 1. С. 83–89.
3. Ковалевская, В. Б. А.А. Иерусалимская. Мощевая Балка: Необычный археологический памятник на северокавказском шелковом пути. СПб., 2012 / В.Б. Ковалевская, М.Н. Погребова // Российская археология. 2014. № 3. С. 169–173.
4. Чжао Фэн, ред. Полное собрание сочинений по искусству шелка Дуньхуана: русская коллекция // Издательство университета Дунхуа. Шанхай. 2014. С. 49.
5. Шайлер Камманн. Узоры в виде льва и винограда на китайских бронзовых зеркалах //Искусство Азии. 1953. Т. 16. № 4. С. 275.
6. Чжан Сяося. Виноградные узоры экзотических регионов // журнал университета Сучжоу. 2007. № 25. С. 34.
7. [Германия] Альберт фон Ле Кок, Эрнст Вальдшмитт. Переведено У Синьхуа и Гуань Пин. Буддийское искусство Синьцзяна // Синьцзянское образовательное издательство. Урумчи. 2006. С.358.
8. 8.Цай Хуншэн. девять фамилий Ху и тюркская культура во времена династии Тан // Китайский книжный магазин. 1998. С.197.
9. У Шушэн и Тянь Цзыбин. История китайского крашения и ткачества // Шанхайское народное издательство. 2010. С.100.
10. Ши Ду Мэйцзян (Япония), Лю Чжихуа, перевод. Изображение и возраст позолоченной серебряной тарелки, найденной в Цзинъюане, провинция Ганьсу // Шелковый путь. 2003. С. 40–46.
11. Цзя Цзяньвэй. Позолоченная серебряная тарелка с восточноримским рисунком богочеловека // Мир культурных реликвий. 2015. № 4. С.42–44.
12. Окакура. Китайские и японские зеркала // Бюллетень Бостонского музея изящных искусств. 1908. № 32. С. 9–14.
13. Е.Н. Гомбриха, перевод Ян Силяна и Фань Цзин. Символические изображения— Сборник трудов Э.Х. Гомбриха по иконологии // издательство изобразительных искусств Гуанси. Наньнин. 2014. С. 40.