

Litera

Правильная ссылка на статью:

Ши Л. Восприятие образов китайских животных в России XVIII–XIX вв // Litera. 2025. № 7. DOI: 10.25136/2409-8698.2025.7.74511 EDN: AKDNZW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74511

Восприятие образов китайских животных в России XVIII–XIX вв.

Ши Лу

аспирант, кафедра истории русской литературы; Санкт-Петербургский государственный университет

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, Центральный р-н, ул. Малая Морская, д. 6

✉ shiluaptx4869@mail.ru[Статья из рубрики "Коммуникации"](#)**DOI:**

10.25136/2409-8698.2025.7.74511

EDN:

AKDNZW

Дата направления статьи в редакцию:

19-05-2025

Дата публикации:

16-07-2025

Аннотация: В статье рассматривается путь и смысловая эволюция образов традиционных китайских животных – дракона, феникса, цилиня, тигра, журавля, панды и др. – в российской культуре XVIII–XIX вв. Автор показывает, как эти знаки, переместившись из китайского сакрально-мифологического контекста, были восприняты, адаптированы и переосмыслены в России. Предметом исследования является процесс восприятия и трансформации символических значений китайских образов животных в российской культурной традиции. Объектом выступают традиционные китайские символы животных в литературных и архитектурных памятниках, а также исторических артефактах России. Эти образы традиционно связаны с философскими и моральными представлениями китайской культуры, отражая важные аспекты мировоззрения и социального порядка. В России символы воспринимались как экзотика, приобретая новые эстетические и идеологические значения. Автор применяет сочетание

взаимодополняющих методов: семиотический анализ выявляет, какие сдвиги значения происходили (например, «императорский дракон» превращается в декоративный мотив); сравнительно-исторический подход соотносит китайский и русский культурно-исторические контексты (феникс и жар-птица); иконографическое исследование прослеживает изменения визуального облика символов: от селадонного фарфора Кремля до фасада Чайного дома Перлова. Научная новизна работы состоит в том, что впервые в единой логике описаны механизмы эстетизации, рассакрализации китайских зоомифов, благодаря которым сакральные тотемы стали, во-первых, модными знаками роскоши дворцового шинуазри, во-вторых, удобными брендовыми маркерами восточной экзотики в городском пространстве и, в-третьих, художественными приемами создания мистического колорита или сатирического эффекта в русской литературе и театре. Основные выводы заключаются в том, что в китайской традиции животные-символы образуют целостный «код добродетелей» (могущество, гармония, долголетие). При переносе в Россию этот код сохранил положительный эмоциональный эффект, но утратил сакральность, превратившись в визуальный и риторический ресурс самоидентификации российского высшего общества. Тем самым зоосимволы выступили «посредниками» межкультурного диалога, демонстрируя общие механизмы адаптации и переосмысления чужого культурного наследия.

Ключевые слова:

культурный обмен, символизм животных, межкультурная адаптация, экзотизация, историческая трансформация, Визуальные образы, Межкультурное восприятие, межкультурное взаимодействие, восточные мотивы, символическое значение

Введение

Объектом данного исследования выступают образы традиционных китайских животных — как мифологических (дракон, феникс, цилинь), так и реальных, наделенных в рассматриваемой культуре определенной символикой (тигр, журавль, панда и др.) — и их восприятие российской культурой. Речь идет о том, как эти образы, перенесенные из китайского контекста, были приняты, поняты и преобразованы в России.

Актуальность темы обусловлена усиливавшимися на протяжении веков культурными контактами между Россией и Китаем. Уже с XVIII в. для русского общества Китай ассоциировался с экзотическим, манящим Востоком [\[7\]](#), восточные мотивы проникали в русское искусство, архитектуру и литературу. Изучение пути, который прошли китайские символы (например, образ дракона) в чуждом им русском окружении, имеет большое значение: оно проливает свет на механизмы межкультурной коммуникации, на то, как один и тот же знак меняет смысл при «переводе» с языка одной культуры на язык другой.

Цель данной работы заключается в анализе того, как китайские символы были восприняты, адаптированы и переосмыслены в западной культуре и какое значение эти образы приобрели в европейском культурном и философском контексте. В этой связи культурный обмен определяется важностью более глубокого осмысления собственной культуры и поиска новых подходов к решению современных задач в условиях глобализации.

Научная новизна исследования состоит в особом акценте на трансформационных

процессах, которым подверглись образы китайских животных в России. В отличие от прежних работ, главным предметом анализа становятся механизмы рассакрализации и эстетизации восточных символов. Иначе говоря, животное изображение рассматривается не как статичный эмблематический символ, раз и навсегда зафиксированный в исходной традиции, а как «медиатор» — носитель смысла, способный менять значение в ином культурном коде. К примеру, священный для китайской культуры дракон (олицетворение императорской власти и доброго начала ян) в России эпохи шинуазри превратился в экзотический декоративный мотив, часто далекий от своего подлинного прототипа. Китайскую жизнь стилизовали и изображали произвольно, порой причудливо смешивая разные восточные образы, — таким образом драконы, фениксы и иные существа из древних мифов стали для русского взгляда прежде всего эстетическим феноменом, узорной диковиной, утрачивая изначальную сакральность.

Методология и методы исследования

Для достижения поставленных целей автор опирается на комплексный методологический подход, сочетающий несколько взаимодополняющих методов.

Семиотический анализ позволяет проследить, какие семантические сдвиги претерпевал знак при переходе из китайской знаковой системы в российскую. Например, посредством семиотического подхода сопоставляется значение *дракона* как имперского, космологического символа в Китае с его восприятием в России, где *дракон* ассоциировался то с фольклорным Змеем Горынычем, то с условным воплощением Китая как государства. Такой анализ выявляет, какие элементы исходного значения сохранились, а какие были утрачены или заменены новыми смыслами.

Сравнительно-исторический метод используется для учета различий культурно-исторического контекста Китая и России при восприятии таких символов. Метод предполагает сравнительный анализ условий и сред, в которых существовали образы животных в Китае, и условий тех, при которых они были восприняты в России. Так, например, китайский *феникс* понимался через призму китайской космологии и народного культа, тогда как в России отсутствовала такая мифологическая основа: вместо этого имелись свои сказки о Жар-птице. Сравнительный анализ исторических взглядов (китайских хроник и преданий, с одной стороны, и русских источников и художественной литературы, с другой) позволяет выявить, какие структурные различия этих культур повлияли на интерпретацию образов.

Метод иконографического анализа применен при изучении орнаментов с изображениями *китайского дракона* и *феникса* в убранстве царскодворцовых павильонов XVIII в. Это позволяет понять, как внешнее визуальное воплощение китайского символа адаптировалось под вкусы и идеологические настроения эпохи.

Степень изученности проблемы

Для более глубокого понимания научного контекста и обоснования поставленных задач ниже приводится краткий обзор актуальных исследований по указанной теме.

Проблематика китайских символов животных и их распространения изучалась ранее лишь фрагментарно в работах как российских, так и зарубежных (включая китайских) авторов.

В академической литературе Китая и других стран Востока распространение китайских зоосимволов за рубежом привлекало относительно мало внимания, хотя смежные

аспекты этого явления изучались. Чаще исследователи сосредоточивались на собственно китайской символике или на общекультурных сопоставлениях. Например, ряд работ носит сравнительный характер и посвящен сопоставлению образов животных в китайской и русской традициях. Так, в статье Цзюя Чуаньтина анализируются сходства и различия символического значения животных в китайских и русских пословицах [15], выявляются совпадающие и расходящиеся культурные коннотации образов тигра, змеи, собаки и т. п.

В другой группе исследований рассматривается образ китайского *дракона* в восприятии разных культур. Отмечается, что уже к концу XVI в. европейцы познакомились с эмблемой китайского дракона: он представлялся как «свернувшаяся змея», символ императора Китая [16].

Некоторые современные китайские исследования вносят ценный вклад в осмысление культурного восприятия символов животных. Например, политолог У До в работе, посвященной феномену «дипломатии панд», рассматривает символическую функцию образа *панды* как средства мягкой силы и национального имиджа Китая на международной арене [14]. Однако его анализ фокусируется на одном конкретном образе и не затрагивает трансформацию мифических зоосимволов в целом. Наряду с этим заслуживает внимания исследование Ли Минбина, в котором раскрывается процесс культурного обмена между Россией и Китаем с конца XVII в., в том числе интерес русской элиты к китайским эстетическим формам и символике животных [5].

В российском востоковедении и культурологии китайские зооморфные образы исследовались главным образом в контексте изучения китайской традиционной культуры. Так, Н. А. Сомкина рассматривала зооморфные мифологические образы в истории императорского Китая, раскрывая их духовно-символические функции. В ее работах подробно показано, как мифические животные (дракон, феникс и др.) служили знаками небесного мандата и легитимации власти китайских правителей [10]. В другой работе она проанализировала благопожелания, основанные на омофоничности иероглифов и символических характеристиках отдельных животных и растений [11]. Тем самым ее исследования существенно дополняют наше понимание исходного, сакрального статуса этих образов в китайской культуре. Однако рамки работы Н. А. Сомкиной ограничиваются китайским материалом; вопрос о судьбе данных символов за пределами Китая (в том числе в России) оставался вне поля ее анализа.

В изучение визуального восприятия китайских образов большой вклад внесла А. В. Трощинская, показавшая, как китайский фарфор с изображениями животных оказался в допетровской Руси, где он воспринимался как признак престижа и связи с экзотическим Востоком [13]. Это свидетельствует о ранней эстетизации китайских символов до их полного осмысления.

В. Г. Власов, исследуя стиль *шинуазри*, указал на условность и произвольность европейских интерпретаций китайских мотивов: реальные культурные образы были переосмыслены как декоративные элементы, лишённые сакральной сути [1]. Этот вывод напрямую подтверждает тенденцию к рассакрализации символов.

В. И. Дятлов проанализировал стереотип «жёлтой опасности» в дореволюционной России с точки зрения ее общественно-политического восприятия и выдвинул концепцию экзотизации китайской культуры [2]. Однако следует отметить, что фокус его исследования был направлен преимущественно на идеологические клише и

демографические страхи. Собственно же символика китайских животных как знаков иной цивилизации в его работах специально не анализировалась.

Приведенный обзор показывает, что, хотя в научной литературе накоплены ценные сведения о традиционной символике животных в Китае (Н. А. Сомкина и др.), об экзотизации восточных образов в Европе (В. Г. Власов, западные исследователи ориентализма) и о формировании в России стереотипов о Китае (В. И. Дятлов и др.), тем не менее проблема трансформации значений китайских зооморфных символов при переносе в новую культурную среду освещена недостаточно. То, как переосмыслились в России исходные китайские семантические коды, как происходило их встраивание в местную систему ценностей, порой с утратой сакральных аспектов и приобретением новых, зачастую утилитарно-декоративных функций — подобные аспекты оставались вне фокуса прежних исследований, что и определяет задачу настоящей работы.

Наше исследование призвано восполнить указанные пробелы, опираясь на междисциплинарный подход: соединяя данные синологии, истории культуры и искусствоведения, оно покажет, как образы китайских животных служат «посредниками» культур, меняясь и обогащаясь (или упрощаясь) по мере продвижения из Китая в российскую культурную среду. Это позволит по-новому взглянуть на процесс культурного трансфера символов и глубже понять механизмы кросс-культурной интерпретации в эпоху глобальных взаимодействий Востока и Запада.

Источниками исследования являются китайские исторические хроники и мифологические тексты; произведения русского искусства и литературы XVIII–XX вв., содержащие образы китайских животных; периодическая печать дореволюционной России (сатирические журналы, карикатуры); а также материалы, приведенные в трудах упомянутых исследователей (Н. А. Сомкиной, В. Г. Власова, В. И. Дятлова и др.).

Образы животных в китайской культуре

Образы животных прочно вплетены в китайскую культуру, находя свое выражение как в классической, так и в современной трактовках. Они распространены в различных сегментах общества, включая высокую императорскую и массовую, деревенскую культуру.

Классические трактовки образов животных в китайской культуре основаны на традиционных концепциях, таких как учение «И цзин» — наиболее ранний из китайских философских текстов (самый ранний слой, традиционно датируемый ок. 700 г. до н. э. и предназначенный для гадания, состоит из 64 гексаграмм.), даосизм и буддизм. В китайской народной культуре они отражены в «Книге песен» («Ши Цзин») и «Лунной гармонии, книге ритуалов» («Юэ лин Ли цзи»). «Книга песен» («Ши Цзин») — сборник народной поэзии, созданный в период Западного Чжоу до конца периода Весны и Осени (11 в. до н. э. – 6 в. до н. э.). Основа «Лунной гармонии, книги ритуалов» («Юэ лин Ли цзи») сложилась в 4–2 вв. до н. э. как календарная запись, служившая для организации обрядового поведения и общественной жизни в соответствии с астрономическими наблюдениями и сезонами. Образы животных в этих источниках символизируют различные качества, добродетели и идеалы китайского народа.

Н. А. Сомкина в статье «Китайская традиция благопожеланий: символика животных и растений» [\[11\]](#) описывает образ *дракона* в традиции китайских благопожеланий на основе исследований китайских фольклористов и культурологов, в частности, работы «Счастье, жалование чиновника, долголетие, радость: китайские новогодние народные

изречения» культуролога Ли Ин [\[4\]](#) и книги «Народный календарь прошений о счастье и выборе благоприятных дней» фольклориста Сюй Бансюэ [\[12\]](#) Традиция благопожеланий отражена в китайских идиомах и мифологических рассказах, сохраняется в практиках нематериального культурного наследия, таких, как благопожелательная вырезка из красной бумаги. Н. А. Сомкина отмечает: «Дракон воспринимается как символ императорской власти и силы»; «Писю (貔貅) — сын дракона, его считали талисманом, способствующим обогащению. Отличается добродетелью и душевной чистотой; Феникс (凤凰) ассоциируется с благополучием и удачей /.../; Цилинь (麒麟) — отражает гармонию единства противоположностей, символ многочисленного потомства» [\[11\]](#) и т. д.

Образы животных в китайской культуре имеют исторические корни, но они также могут приобретать новые значения и интерпретации в современном контексте. Это означает, что символы, связанные с животными, нередко меняют свое значение и смысл в соответствии с развитием общества, культуры и изменениями в восприятии людей. Если в классической китайской культуре образы животных часто были обусловлены духовными и мифологическими аспектами, то в современной культуре они приобрели новые значения и интерпретации, связанные с социальными и политическими реалиями, и адаптировались к новым культурным контекстам. Например, *дракон* в древней китайской культуре символизирует мудрость и силу, но сейчас он также может быть использован для представления мощи и престижа Китая как нации. *Панды* стали одним из наиболее узнаваемых образов Китая в массовой культуре, символизируя мир, дружбу и природную красоту.

Политолог У До рассматривает символику образов животных в современной китайской культуре именно на примере образа панды. Он пишет, что «дипломатия панды» для установления политического диалога или привлечения инвестиций практикуется в Китае уже много лет. «Этот вариант дипломатических средств изменил жесткую традиционную модель и позволил продемонстрировать миру новый образ Китая. Панды, к которым положительно относятся во всем мире, также приблизили людей к пониманию китайской нации» [\[14\]](#). В зоологии панда — вид всеядных млекопитающих из семейства медвежьих, но в древней мифологии это ездовое животное Чи Ю, великана-колдуна, наследника Владыки Юга Янь-ди, оспаривавшего власть над миром у Небесного владыки Хуан-ди. В войне между Янь-ди («огненным императором», одним из императоров глубокой античности, родоначальником китайской нации) и Хуан-ди (главой императоров в античности, родоначальником китайской нации и ханьской народности) панда, как свирепый и необычный зверь, играла важную роль. Это зафиксировано летописью «Ле-Цзы» («Учителя Ле»), даосского трактата, написанного в период правления династии Восточная Чжоу (770—256 гг. до н. э.). В летописи читаем: «Когда Желтый Владыка бился с Яньди на равнине Фань-цюань, он поставил впереди медведей (панду), волков, леопардов и тигров, а знаменосцами у него были орлы, фазаны, коршуны и кречеты» [\[3\]](#).

Другие животные, такие как *тигр*, также используются в современной китайской культуре как символы силы и мужества. В совокупности эти звери и мифические существа образуют иерархически выстроенную систему китайского символического мира. *Дракон* и *феникс* относятся к сфере мифа: воплощают вселенский порядок или императорскую благодать. *Тигр*, *журавль* и *панда* — реальные животные, однако в культурном воображении они наделены сверхреальными чертами: тигр символизирует храбрость, журавль — долголетие, панда — мягкую силу и доброжелательность современной нации. С мировоззренческой точки зрения эти животные представляют ключевые добродетели, ценимые в китайской цивилизации: стремление к гармонии, укрепление справедливой

власти, поддержание мужественного духа и почитание жизненной силы. Именно такая матрица: «добродетель — символ — образ» — обеспечивает долговечность мотивов: они легко транслируются из эпохи в эпоху, адаптируются к новым социальным контекстам и при этом сохраняют узнаваемое идеологическое ядро. По этой причине китайские зоосимволы остаются востребованными не только в традиционных ритуалах, но и в массовых медиа, дипломатической практике и визуальной культуре XXI в.

Итак, образы животных оказывали влияние на различные стороны китайской культуры — от императорской власти до массовой, деревенской культуры — в древности и продолжают использоваться, в частности, в актуальной традиции благопожеланий. Они не только являются символами определенных качеств и идеалов, но и отражают динамическую природу культуры и ее способность к изменениям с течением времени.

Эта охватывающая как мифических, так и реальных животных символическая система заложила концептуальную основу для последующего восприятия китайских зооморфных образов в России: она предлагала легко узнаваемый «универсальный набор добродетелей»: могущество, гармония, долголетие — в сильно обобщенной форме. Такое «обезоруженное» восприятие, где значение сводится к декоративной эмблеме удачи, подготовило почву для последующей адаптации зоосимволов в России. Именно эта двойственная природа — «упрощенный смысл + яркий образ» — сделала дракона, феникса, цилиня, журавля и других существ ядром восточной символики в России XVIII–XIX вв. и позволила им быть переосмысленными и воссозданными в архитектуре, садово-парковом искусстве и литературе.

Ранние пути проникновения китайских символических образов в Россию

Формирование визуального восприятия китайской культуры в России началось задолго до активных контактов XVIII в. Еще в допетровскую эпоху материальные артефакты, а позднее — дипломатические инициативы стали первыми каналами, по которым символические образы китайских животных проникли в русскую среду.

Торговля и дипломатические связи между Китаем и Россией существовали еще до Петра I, а самые ранние примеры относятся к XIII–XIV вв. Прямым свидетельством этого служат фрагменты селадонного фарфора, найденные в Московском Кремле. Российский археолог и историк А. В. Трощинская отмечает, что в 1894 г. в подклете Благовещенского собора в Москве был обнаружен клад, в состав которого, наряду с изделиями золотоордынской, самаркандской и персидской («султанабадской») керамики, а также кобальтовой посуды Переднего Востока, подражающей китайскому фарфору, входило пять предметов (или их фрагментов) высококачественных китайских селадонов, датируемых второй половиной XIII–XIV в. Атрибуция этих артефактов подтверждается другими находками фрагментов селадонов, обнаруженных при раскопках на территории Кремля и относящихся к тому же периоду. В состав этих находок входит пять селадонных изделий: две чаши, большое блюдо и фрагменты двух сосудов; они покрыты прозрачной глазурью фисташкового цвета на серо-голубом черепке. Эти изделия отличаются высоким качеством, искусным исполнением и интересной орнаментацией. О раннем происхождении данных предметов свидетельствует красный оттенок фарфора на непокрытых глазурью поддонах [\[13\]](#).

Орнаменты китайского фарфора хорошо изучены, для них характерны образы дракона, феникса, журавля и других сверхъестественных существ. По мнению А. В. Трощинской, на таком фарфоре чаще всего изображались драконы, фениксы, цилини в виде львов или коней, а также белые цапли у прудов. Пейзажи с горными скалами и

растительностью, такой как папоротник и бамбук, выполнены мастерски. Среди растительных узоров выделяются побеги вьюнка, виноградные лозы и плоды дыни. В композициях также встречаются насекомые и рыбы, а пустые участки часто заполнены узорами, главным образом содержащими цветы лотоса [13]. Все элементы имели символическое значение: цилинь выражал пожелание долгой жизни и процветания, а цапля — спокойствия и комфорта.

Официальный культурный обмен России и Китая начался с Нерчинского договора (1689 г., правление Петра I и Канси). Наиболее яркий пример — Китайская гостиная Летнего дворца Петра I (см. Рис. 1), выполненная в китайском стиле с изображениями драконов, лотосов и традиционными узорами, что отражает интерес России к китайской эстетике в эпоху петровских реформ.



Рис. 1. Китайская гостиная Летнего дворца Петра I

Таким образом, уже допетровские образцы селадонового фарфора заложили фундамент визуального представления о Китае в русской среде. Для придворной знати драконы и фениксы на зеленых чашах были прежде всего доказательством роскоши и дальних связей, а потому быстро превратились в статусный маркер, противопоставленный местной орнаментике. Мифические существа, ассоциированные в Китае с верховной властью и вселенской гармонией, в России воспринимались как «волшебные» эмблемы Востока, — их сакральный подтекст уменьшился, но экзотическая ценность возрасла. Русская аудитория увидела в китайских зоосимволах и любопытную экзотику, и универсальные добродетели, которые можно перенять. Следовательно, ранние импортные предметы не были лишь диговинками; они сформировали долговечный визуальный репертуар, к которому архитекторы, художники и писатели обращались уже в XVIII–XIX вв., развивая более системное восприятие китайской культуры.

Китайские животные в эстетике высшего общества XVIII в.

В XVIII в. «китайский бум», начавшийся во Франции и распространившийся по всей Европе, оказал большое влияние на Россию. На фоне интереса к восточной экзотике китайские зоосимволы, особенно мифологические существа, стали важными элементами в оформлении дворцовых интерьеров и наружной архитектуры. В моду вошел стиль шинуазри, в котором изображения драконов, фениксов, львов и журавлей заняли центральное место. Эти образы не только служили декоративными мотивами, но и выполняли символическую функцию, отражая эстетические вкусы и философские идеи того времени.

Стиль шинуазри был весьма популярен в оформлении дворцовых интерьеров, а затем и в более скромных русских интерьерах, а также в наружных архитектурных украшениях. Часто использовались изображения дракона, льва, феникса, журавля.

Особое внимание образу *дракона* из древнекитайской мифологии уделялось в дизайне

интерьеров и внешней архитектуре. Дракон, являясь ведущим символическим созданием китайской мифологии и тотемом китайской нации, находит применение в русской архитектуре, отражая культурный обмен между двумя странами.

Домики со статуями дракона, расположенные в Царском Селе, были построены в середине 1780-х гг. по проекту шотландского архитектора Ч. Камерона (см. Рис. 2). Крыши домиков были выполнены «по-китайски» изогнутыми и украшены изображениями драконов. На самом деле применение декора с драконами на крыше имеет глубокое значение в китайском фэн-шуй — отрасли восточной астрологии, связанной с предсказаниями в строительстве. Дракон символизирует воду. В древности здания строились в основном из кирпича и дерева, они подвергались риску возгорания, и люди размещали изображения двух драконов на коньке дома, чтобы предотвратить пожар. Кроме того, дракон является символом справедливости, отпугивает демонов, снимает бедствия и вызывает молитвы о мире. Таким образом, включив «драконы» крыши, Камерон подчеркивал модный шинуазри-стиль и экзотическую роскошь, тогда как изначально сакральный китайский символ водной защиты и императорской справедливости воспринимался в русской резиденциальной среде прежде всего как декоративный орнамент, а не как объект реальной фэншуй-практики.



Рис 2. Домики со статуями дракона, расположенные Царском Селе

Помимо дракона, важным мифологическим животным в китайской культуре является треххвостый *феникс*. Издавна в Китае существует поговорка: «Дракон и феникс приносят удачу» (龙凤呈祥), — феникс также является символом удачи. Эта фигура скорее декоративная, она используется в оформлении интерьеров Китайского дворца. (См. Рис 3.) Треххвостый феникс, воплощавший в Китае императрицу и космическую гармонию, в интерьере Стеллярного кабинета Ораниенбаума выполнял главным образом роль эффектного восточного акцента: для русской аудитории он обозначал престиж и модное увлечение «китайщиной», но первоначальное сакрально-династическое содержание крайне уменьшилось, превратившись из сакрального символа в декоративный орнамент.



Рис 3. Стеклярусный кабинет в Китайском дворце Ораниенбаума. На центральном панно виден треххвостый феникс.

Важное место в китайской культуре занимает *лев* — животное, символизирующее благополучие. Издревле считалось, что каменные львы обладают способностью отгонять демонов и злых духов, что объясняет их применение для охраны гробниц. Каменные львы нередко устанавливаются не только у ворот дома для охраны, но и на сельских перекрестках с целью противодействия домовым, злым духам, для предотвращения бед и обеспечения благополучия деревни. Они также служат оберегом от невезения. Вазы с изображениями львов, хранящиеся в Китайском дворце Ораниенбаума, могли символизировать высокий статус их владельца и выражать надежды на успешную карьеру. Образ льва, украшающий крышку вазы, отражает его значение в качестве талисмана, отгоняющего злых духов (См. Рис. 4 и 5). Таким образом, изображенные на фарфоровых вазах каменные львы, служившие в Китае охранителями гробниц и перекрестков, в интерьере Китайского дворца Ораниенбаума выполняли прежде всего репрезентативную функцию: для русской аристократии они подчеркивали статус владельца и экзотическую роскошь коллекции, тогда как их изначальная апотропейная роль защитников от злых духов воспринималась скорее как любопытная культурная деталь, а не как реально действенный оберег.



Рис 4. Фрагмент Стеклярусного кабинета в Китайском дворце в Ораниенбауме. Китайский дворец создан по заказу императрицы Екатерины II в 1762–1768 гг. по проекту итальянского архитектора Антонио Ринальди. На фото показана фарфоровая ваза в китайском стиле с сидящим на крышке львом.



Рис 5. Китайские вазы в Зале муз Китайского дворца в Ораниенбауме. На фото

представлены две китайские фарфоровые вазы с маленькими львами, сидящими на крышках.

Можно констатировать, что для русской знати XVIII в. китайские животные-символы оказались прежде всего элементами модной эстетики: дракон, феникс и лев служили знаками роскоши и принадлежности к европейскому стилю шинуазри, тогда как их первоначальный сакральный или охранительный смысл воспринимался лишь как любопытная экзотическая деталь. Иначе говоря, восточная зоосимволика выполняла в России прежде всего репрезентативную, а не религиозную функцию, превращаясь из носителя космогонических идей в изысканный декор. Именно такое эстетизированное освоение образов подготовило почву для нового этапа: уже в XIX в. эта же символика выходит за пределы дворцовых интерьеров и начинает активно формировать облик общественных зданий и коммерческих особняков, подчеркивая, что интерес к китайским мотивам постепенно переходит к более широкому городскому ландшафту.

Китайские мотивы и зоосимволика в архитектуре XIX в.

В XIX в. в России продолжается эстетическое увлечение Китаем, унаследованное от XVIII в. Однако если в петровскую и екатерининскую эпохи китайские образы в основном ограничивались оформлением дворцов и императорских резиденций, то в XIX столетии они получают более широкое распространение, в том числе в городской архитектуре, частных особняках и коммерческих постройках. Визуальные образы китайских животных становятся неотъемлемой частью декоративной программы, отражая как эстетические вкусы, так и идеологию владельцев зданий.

Один из наиболее ярких и хорошо сохранившихся примеров — знаменитый Чайный дом Перлова на Мясницкой улице в Москве (арх. Р. Клейн, XIX в.) (См. Рис. 6). Архитектурный облик здания насыщен элементами, заимствованными из китайской традиции: драконы, фениксы, золотые карпы, цилины, а также декоративные мотивы в виде лотоса, облаков и волновых узоров. В локальном контексте это не просто стилистическая игра: каждый элемент несет в себе глубокую символическую нагрузку, указывающую на престиж, удачу, духовную чистоту и гармонию.



Рис 6. Чайный дом Перлова на Мясницкой, 19 в Москве

На изображении (Рис. 7) мы видим двух сидящих *цилиней*, расположенных на потолочной балке. Цилинь — одно из самых почитаемых мифологических существ китайской культуры, символ мудрости и благородства. В контексте русской архитектуры его включение в декор указывает на культурную апроприацию восточного символа, которому придается скорее репрезентативный, чем сакральный характер. Фигуры цилиней напоминают не только об их охранной функции в китайском искусстве, но и о народных верованиях, приписывающих этим существам способность приносить в дом благополучие и долгожданных наследников.



Рис 7. Цилини, расположенные на потолочной балке Чайного дома

В другом элементе фасадной композиции (Рис. 8) изображены *дракон* и *феникс*, украшающие входной портал. В китайской традиции союз дракона и феникса символизирует идеальную гармонию: мужское и женское начала, силу и милость. В московском Чайном доме эта пара функционирует главным образом как статусный «восточный бренд»: дракон и феникс маркируют дом как модный и дорогостоящий, при этом их изначальная императорская семантика для российского зрителя сведена к эффектному орнаменту.



Рис 8. Дракон и феникс на входном портале Чайного дома

На потолке одного из внутренних помещений (Рис. 9) представлена сложная орнаментальная программа, включающая *карпов*, *фениксов* и *драконов*. Карп в китайской культуре символизирует успех и настойчивость, феникс — возрождение и благодать, дракон — величие и мощь. Русским посетителем конца XIX в. эти образы читались прежде всего как элементы экзотического декора, а не как носители религиозно-философского смысла, что вновь фиксирует границу между мифом и его «музейным» переосмыслением.



Рис 9. Потолок Чайного дома с традиционными образами животных

Таким образом, к концу XIX в. китайская зоосимволика в Российской империи прошла заметную эволюцию от редких дворцовых курьезов до «визуального бренда» на фасадах и потолках общественных и коммерческих зданий. Общим для всех рассмотренных примеров является то, что мифические существа (дракон, феникс, цилинь) и реальные животные (камп) утратили сакральное значение и превратились в эмблемы престижного, модного и «иногo» мира, отражая одновременно восторг перед Востоком и воображаемое конструирование его образа. Эта тенденция наглядно демонстрирует, как «чужой» символ переходит из сферы частной роскоши в публичный городской пейзаж. Неудивительно, что подобная экзотическая визуальность вышла за пределы архитектуры: в художественной литературе того же столетия животные образы Китая получили не менее заметное — хотя и по-своему интерпретированное — воплощение.

Образы китайских животных в русской литературе

В XIX в. китайские символы, включая образы животных, продолжают свое распространение в России, проникая не только в архитектуру и декоративное искусство, но и в художественную литературу. При этом важно отметить, что восприятие китайской культуры в литературе происходило в основном через призму европейского посредничества — прежде всего французской и немецкой традиций. Китайские мотивы, включая образы *дракона*, *феникса*, *журавля* и мифических существ, встраивались в литературную ткань как экзотические и эстетически привлекательные элементы, зачастую лишённые своей исходной философской нагрузки.

Одним из наиболее ярких примеров такого вторичного восприятия является творчество Александра Сергеевича Пушкина. А. С. Пушкин был знаком с китайской культурой по тем же источникам, что и другие образованные люди его времени. Сначала он узнаёт о Китае из переводных произведений из Франции, Англии и Германии. В его коллекции собрано более 82 различных книг о Китае ^[5]. Во время учебы в Императорском лицее он познакомился с парковым аттракционом в стиле шинуазри, устроенным Екатериной Великой в Александровском парке при дворце. Об атмосфере деревни с ее садами, павильонами и мостиками он писал как о большом китайском саде в своей поэме «Руслан и Людмила»:

Весны огнем оживлены;

С прохладой вьется ветер майский

Средь очарованных полей,

И свищет соловей китайский. [\[9\]](#)

Здесь *китайский соловей* выполняет прежде всего атмосферную функцию: он добавляет сцене экзотический, почти сказочный колорит, подчеркивая дистанцию между привычным русским пейзажем и воображаемым «Востоком». Таким образом, упоминание китайской птицы не документирует реальные наблюдения автора, а создает эффект «таинственного сада», который усиливает романтическую тональность произведения.

В дальнейшем Пушкин неоднократно упоминал о Китае в своих произведениях, особенно в поэме «Евгений Онегин», где поэт приобщает героя к западной культуре, отправляя его на просмотр масштабного балета на китайскую тему «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» у Шарли Луи Дидло, поставленного в Петербурге. Несколько раз после возвращения у Онегина перед глазами возникают сцены из него:

И молвил: «Всех пора на смену;

Балеты долго я терпел,

Но и Дидло мне надоел».

Еще амурь, черти, змеи

На сцене скачут и шумят [\[8\]](#).

Змеи здесь выступают эффектным «заморским» аттракционом, подчеркивающим пеструю, поверхностную природу столичных развлечений. Их нарочитая экзотичность лишь усиливает ощущение внешнего блеска без глубины, и именно через такую чрезмерную сценографию Пушкин демонстрирует скуку и усталость Онегина от светской театральности, превращая китайский животный образ в инструмент характеристики героя.

Кроме того, важную роль в знакомстве русской публики с китайскими сюжетами сыграли переводы европейских литературных обработок китайских пьес. Так, пьеса Вольтера «Китайский сирота» ("Orphelin de la Chine"), основанная на китайской драме династии Юань, была переведена и адаптирована для русской сцены. В российских постановках вольтеровского «Сироты» фигура *дракона*, украшавшая театральные декорации, работала как визуальный код «высокой добродетели» и «императорского величия», однако для зрителей она оставалась декоративным знаком, отделенным от первоначального конфуцианского подтекста о справедливом правлении.

Подводя итог, отметим, что упоминания китайских животных у Пушкина и его современников выполняют двойную функцию: они создают экзотическую атмосферу и одновременно используются как художественные маркеры характера, настроения или нравственной идеи. Именно эта «символическая гибкость» объясняет, почему восточные звери и птицы так легко прижились в русской поэтике, не теряя при этом своего загадочного флера.

Таким образом, обращение русских писателей-романтиков к восточным существам служило не фиксацией подлинной китайской действительности, а прежде всего инструментом художественной экспрессии: они использовались для создания мистической атмосферы или для сатирического подчеркивания светской пустоты. В обоих

случаях китайский зоомиф превратился в гибкий семантический ресурс, который одновременно удовлетворял читательскую жажду экзотики и позволял писателям решать собственные эстетические задачи. Этим литература логично продолжила тенденцию, наблюдавшуюся в архитектуре и декоративном искусстве: символы, пришедшие из китайской сакральной сферы, в России получили статус визуальных и вербальных знаков «иног», потому особенно привлекательного. Следовательно, рецепция китайских животных образов в русской культуре XIX в. не была поверхностным подражанием: она обнажила механизмы культурной фантазии, в которых «чужой» символ, лишенный первоначального сакрального смысла, помогает выстраивать собственную художественную картину мира.

Заключение

Мы показали, что в китайской традиции животные-символы образуют единую систему, где мифические существа (*дракон, феникс, цилинь*) и реальные животные (*тигр, журавль, панда*) выполняют сходные ценностные функции. В летописи «Шань хай цзин» (древнекитайский трактат, описывающий реальную и мифическую географию Китая и соседних земель и обитающих там созданий) дракон Инлун выступает военачальником Хуан-ди и побеждает Чи Ю: «Откликающийся дракон убил Чию и убил Отца Цветущего, ушел на юг и поселился там. Поэтому-то на юге часто идут дожди» — пример слияния мифа и реальности. Журавль в «Хуайнань-цзы» служит метафорой долголетия и духовного совершенства: «Журавль, долгожитель тысячелетий, поэтому способен путешествовать по всему миру; насекомое, хотя и рождается утром, и умирает вечером, тем не менее способно наслаждаться всеми радостями жизни» [6]. Таким образом, для китайцев принципиального разграничения «вымысел – реальность» не существовало; важнее была способность образа транслировать «код добродетелей».

При переносе этих символов в Россию произошла их эстетизация и десакрализация: они сохранили общий позитивный смысл — могущество (дракон), гармонию (цилинь), долголетие (журавль) и др., — но превратились в эффектные декоративные эмблемы. Уже селадоновый фарфор XIII в. вызвал восхищение экзотикой, а в XVIII в. шинуазри закрепил за этими животными статус модных маркеров роскоши; в XIX в. они вышли в городской ландшафт, а в литературе служили для создания мистической атмосферы или сатирической маски (Пушкин, Дидло, адаптации Вольтера). Как отмечает В. Г. Власов, образы животных «в отличие от подлинных произведений китайского искусства представляют собой произвольное, часто далекое от действительности изображение китайской жизни в представлениях европейцев» [1]. Они инкорпорировали в себя множество художественных стилей Китая: летящие карнизы, мотивы дракона и феникса, львы, рисунок тушью на фарфоре и др. Однако отсутствие глубокого понимания культурного значения самих художественных предметов в сочетании с тем, что русский народ наделил китайский стиль своими собственными фантазиями и интерпретациями, сделали эти произведения «причудливой художественной игрой» [Там же].

Эти символы в России обрели новое значение: они превратились в «экзотический декор», демонстрирующий статус и изысканный вкус высшего общества и служащий визуальным знаком его космополитизма (например, Китайский дворец в Ораниенбауме);. Выйдя в городское пространство, образы животных стали быстрым маркером восточной атмосферы (дракон, феникс, цилинь в интерьере Чайного дома в Москве). В литературе и театре они использовались как риторический прием для создания мистики или для сатирического изображения светской мишуры (змеи или соловей в произведениях Пушкина). Это отражает двойственную культурную психологию: с одной стороны,

романтическое воображение, стремление «присвоить чужое» через эстетическую игру; с другой — безопасная дистанция, при которой чужой миф превращается в поверхностный декор и подтверждает собственную культурную идентичность. Это соответствует описанной В. И. Дятловым логике экзотизации: «чужое» присваивается после отбора и переосмысления [2]. Тем самым животные образы Китая выступили медиаторами китайско-русского культурного диалога: сохранив универсальные добродетели, они утратили священную сущность и обрели новую жизнь как эстетические и идеологические знаки российского модерна.

Интеграция образов китайских животных в русскую культурную практику через «экзотическое окно» подчеркивает динамику взаимодействия, влияния и трансформации культур, иллюстрируя то, что границы культурных практик не являются постоянными. Это свидетельствует о продолжающемся диалоге между культурами и о том, что чужие идеи адаптируются, усваиваются и переосмысляются в новом контексте.

Библиография

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 10. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 564-567. EDN: QSBOKP.
2. Дятлов В. И. Экзотизация и "образ врага": синдром "желтой опасности" в дореволюционной России // Идеи и идеалы. 2014. № 2 (20), ч. 1. С. 26-36.
3. Ле-Цзы / Пер. В. В. Малявина. М.: Мысль, 1995. С. 17.
4. Ли Ин. Фу-Лу-Шоу-Си: аннотированные обычаи Китайского Нового года. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 2002. 342 с.
5. Ли Минбин. 300 лет распространения китайской культуры в России. Ч. I: Ранний "китайский бум" // Исследования китайской культуры. 1996. № 13. С. 127-132.
6. Лю Ань. Хуайнань-цзы. Шуо лин цунь. Гл. 15 // Электронная программа "Китайская философия". URL: <https://ctext.org> (дата обращения: 20.12.2023).
7. Пономарева М. Г., Шунникова А. А. Китайская образность в отечественной поэтической традиции XX века // Человек в информационном пространстве: сб. ст. Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2020. С. 62-68. EDN: GSPVVI.
8. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 14. URL: <https://feb-web.ru> (дата обращения: 04.12.2023).
9. Пушкин А. С. Руслан и Людмила. М.: ДА! Медиа, 2014. С. 25.
10. Сомкина Н. А. Некоторые аспекты зооморфной символики власти в Китае // Материалы конференции "Ломоносов-2007". М.: Издательство Московск. ун-та, 2007. 2 с. URL: <https://lomonosov-msu.ru> (дата обращения: 31.05.2025).
11. Сомкина Н. А. Китайская традиция благопожеланий: символика животных и растений // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2009. Вып. 2. С. 77-80. EDN: MBWREN.
12. Сюй Бан-сюэ. Minjian qifu zeji tongshu ["Народный календарь прошений о счастье и выбора благоприятных дней"]. Пекин: Миньцзу чубаньшэ, 2006. 232 с.
13. Трощинская А. В. Китайский фарфор в допетровской Руси: на пересечении культур Востока и Запада // Труды исторического факультета СПбГУ. 2013. Вып. 16. С. 246-269. EDN: RPYXSH.
14. У До. Китайская "дипломатия панд" и имидж государства // Общество: политика, экономика, право. 2019. № 3 (68). С. 26-31.
15. Цзюй Чуаньтин. Различия и интеграция символических значений животных в китайской и Российской национальной культурной традиции (на примере пословиц и поговорок) // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 5. С. 559-561. EDN: YOBPWH.

16. Ши Ай-дун. Zhongguo long de faming: jin-xiandai Zhongguo xingxiang de yuwai bianqian ["Изобретение китайского дракона: зарубежные трансформации образа Китая в новое и новейшее время"]. Пекин: Цзю-чжоу чубаньшэ, 2024. 379 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В рецензируемом тексте «Восприятие образов китайских животных в России и на Западе» автор изначально ставит слишком обширную задачу без определенных временных и тематических рамок, чтобы ее можно было решить в рамках такого довольно небольшого по объему текста. В работе отсутствует обзор литературы, не заявлены методология и оригинальность исследования, работа носит обзорный характер, причем автор существенно уклоняется от изначально заявленной темы и как итог - не раскрывает ее. Исследовательского характера рецензируемый текст не носит. Автор недостаточно четко представляет, что именно он пытается рассмотреть и о чем имеет смысл в связи с этим писать. Первая фраза основной части выглядит так: "Исследуя историю распространения образов животных из китайской культуры в России и на Западе, отметим, что Европа познакомилась с древнекитайской философией в XVI–XVII веках, когда даосские учения были переведены на европейские языки". После этого автор несколько абзацев (примерно четверть статьи) посвящает распространению китайской философии безо всякого упоминания образов животных. В вводной части работы автор заявляет: «Цель данной статьи заключается в анализе того, как китайские символы были восприняты, адаптированы и переосмыслены в западной культуре, и какое значение эти образы приобрели в европейском культурном и философском контексте». Между тем статья называется «Восприятие образов китайских животных в России и на Западе», и практически все конкретные примеры в искусстве и архитектуре автор берет из российской культуры, большая часть текста посвящена именно российско-китайским культурным связям, хотя и тут есть проблемы: автор в довольно хронологически-беспорядочной манере доходит до Пушкина, после чего сразу переносится в 2003 г. и на этом заканчивает работу. Европа возникает в тексте лишь в связи с распространением китайской философии, что является очевидно побочным сюжетом при заявленной тематике. Автор регулярно забывает о том что исследует «Восприятие образов китайских животных...» и пишет о китайском влиянии вообще, фрагментарно и поверхностно; упоминания Вольтера, Радищева, Екатерины II и т.д. совершенно не связаны с темой работы и были бы оправданы, если бы мы дело с фундаментальным исследованием китайских культурных влияний, но перед нами текст совершенно другого свойства. Выводы в работе посвящены только китайскому влиянию на русскую культуру (и носят довольно общий характер), т.е. автор отклоняется здесь и от заглавия работы и от поставленных в начале работы целей. Библиографический список состоит из всего девяти позиций, две из которых - произведения Пушкина. Работа нуждается в глубоком переосмыслении тематики, целей, методологии и т.д. Рекомендуются к доработке.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Статья «Восприятие образов китайских животных в России XVIII–XIX вв.» посвящена разнообразным нюансам восприятия китайских зооморфных образов в России в указанный период.

Сам автор отмечает: «Объектом данного исследования выступают образы традиционных китайских животных — как мифологических (дракон, феникс, цилинь), так и реальных, наделенных в рассматриваемой культуре определенной символикой (тигр, журавль, панда и др.) — и их восприятие российской культурой».

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы. Автор посвятил собственной методологии целый раздел, в котором охарактеризовал весь комплекс использованных методов. Обычно мы рекомендуем авторам воздержаться от характеристики собственной методологии, но в данной работе это представляется нам весьма уместным, т.к. исследователь весьма подробно и обстоятельно раскрывает необходимость использования того или иного метода, а именно: «Сравнительно-исторический метод используется для учета различий культурно-исторического контекста Китая и России при восприятии таких символов. Метод предполагает сравнительный анализ условий и сред, в которых существовали образы животных в Китае, и условий тех, при которых они были восприняты в России. Так, например, китайский феникс понимался через призму китайской космологии и народного культа, тогда как в России отсутствовала такая мифологическая основа: вместо этого имелись свои сказки о Жар-птице».

Умение самым обстоятельным образом доказывать важность приведенных аргументов вообще отличает эту превосходную работу, о чем пойдет речь далее.

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. изобразительному искусству и литературе.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза. Исследователь отмечает: «В академической литературе Китая и других стран Востока распространение китайских зоосимволов за рубежом привлекало относительно мало внимания, хотя смежные аспекты этого явления изучались».

В главе «Степень изученности проблемы» автор представляет подробный обзор литературы, тщательно анализируя ее, например: «В российском востоковедении и культурологии китайские зооморфные образы исследовались главным образом в контексте изучения китайской традиционной культуры. Так, Н. А. Сомкина рассматривала зооморфные мифологические образы в истории императорского Китая, раскрывая их духовно-символические функции». Это чрезвычайно важно для достоверности и глубины исследования.

Перед нами – весьма достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Статья четко и логично выстроена, имеет 3 части: введение, основную часть и выводы. Основную часть исследователь делит на главы: «Образы животных в китайской культуре; Ранние пути проникновения китайских символических образов в Россию; Китайские животные в эстетике высшего общества XVIII в.; Китайские мотивы и зоосимволика в архитектуре XIX в.; Образы китайских животных в русской литературе». В них он проводит основную мысль о том, что «Классические трактовки образов животных в китайской культуре основаны на традиционных концепциях, таких как учение «И цзин» — наиболее ранний из китайских философских текстов (самый ранний слой, традиционно датируемый ок. 700 г. до н. э. и предназначавшийся для гадания, состоит из 64 гексаграмм.), даосизм и буддизм».

Остановимся на ряде положительных моментов. Автор весьма подробно и интересно

характеризует зооморфные образы в их историческом развитии: «Если в классической китайской культуре образы животных часто были обусловлены духовными и мифологическими аспектами, то в современной культуре они приобрели новые значения и интерпретации, связанные с социальными и политическими реалиями, и адаптировались к новым культурным контекстам. Например, дракон в древней китайской культуре символизирует мудрость и силу, но сейчас он также может быть использован для представления мощи и престижа Китая как нации. Панды стали одним из наиболее узнаваемых образов Китая в массовой культуре, символизируя мир, дружбу и природную красоту».

Он дает исчерпывающие представления о зооморфных образах в современной китайской культуре: «Другие животные, такие как тигр, также используются в современной китайской культуре как символы силы и мужества. В совокупности эти звери и мифические существа образуют иерархически выстроенную систему китайского символического мира. Дракон и феникс относятся к сфере мифа: воплощают вселенский порядок или императорскую благодать. Тигр, журавль и панда — реальные животные, однако в культурном воображении они наделены сверхреальными чертами: тигр символизирует храбрость, журавль — долголетие, панда — мягкую силу и доброжелательность современной нации», — отмечает он.

Заслуживает уважения то, что исследователь подкрепляет свои основные мысли соответствующими промежуточными выводами: «Итак, образы животных оказывали влияние на различные стороны китайской культуры — от императорской власти до массовой, деревенской культуры — в древности и продолжают использоваться, в частности, в актуальной традиции благопожеланий». Или: «Таким образом, обращение русских писателей-романтиков к восточным существам служило не фиксацией подлинной китайской действительности, а прежде всего инструментом художественной экспрессии: они использовались для создания мистической атмосферы или для сатирического подчеркивания светской пустоты». Таких примеров можно привести множество.

Весьма похвально, что автор снабдил работу рядом рисунков: «Рис. 1. Китайская гостиная Летнего дворца Петра I, Рис 2. Домики со статуями дракона, расположенные Царском Селе» и т.д.

Он уделяет большое внимание изучению объектов ленинградской и московской области, что придает работе особый исследовательский интерес.

Библиография исследования обширна, включает основные иностранные источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные, вот лишь часть из них: «Мы показали, что в китайской традиции животные-символы образуют единую систему, где мифические существа (дракон, феникс, цилинь) и реальные животные (тигр, журавль, панда) выполняют сходные ценностные функции. <...> Интеграция образов китайских животных в русскую культурную практику через «экзотическое окно» подчеркивает динамику взаимодействия, влияния и трансформации культур, иллюстрируя то, что границы культурных практик не являются постоянными. Это свидетельствует о продолжающемся диалоге между культурами и о том, что чужие идеи адаптируются, усваиваются и переосмысляются в новом контексте».

На наш взгляд, статья будет иметь большое значение для разнообразной читательской аудитории — востоковедов, культурологов, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы восточного искусства и международного культурного сотрудничества.

