



Научная статья  
УДК 745.04:75.056(510)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.010

## От древних художественных форм к ляньюаньхуа: эволюция и преемственность китайского визуального повествования



Чжан Исинь

*Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация*  
994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>



Чернова Анна Викторовна

*Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация*  
chernova.av@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-код (Science Index): 3718-2991

**Аннотация.** Исследование посвящено анализу визуальных нарративных форм Древнего Китая, представленных в бронзовых изделиях, лаковых предметах, каменных барельефах и росписях пещер Дуньхуана в сопоставлении с современными произведениями в жанре графического романа ляньюаньхуа. Исследование охватывает период от эпохи Сражающихся царств (475–221 гг. до н.э.) до Северных и Южных династий (220–589 гг. н.э.) в части привлекаемых древних произведений искусства и формы ляньюаньхуа середины XX века. Эти артефакты являются важным культурным и эстетическим наследием, отражающим мифологию, религиозные представления, социальные идеи и исторические события Древнего Китая, а также формирующим основы современного национального визуального искусства. Несмотря на подробное изучение содержания и форм указанных артефактов в гуманитарных науках, их генезис и влияние на современное национальное искусство Китая ранее не рассматривались системно. Особое внимание уделяется феномену ляньюаньхуа, который в современном искусствознании часто воспринимается как заимствованная форма, ассоциируемая с комиксом. Методология исследования базируется на междисциплинарном подходе, включающем иконографический и формально-стилистический методы искусствознания, а также сравнительно-исторический и археологический анализ. Исследование показывает эволюцию от единичных сюжетных изображений к последовательным многостраничным формам визуального повествования. Современные ляньюаньхуа, опираясь на классические тексты («Троецарствие», «Янь-цзы чунь-цю», «Сутра Девятицветного оленя»), создают новую знаковую систему, сохраняя при этом культурное наследие и обеспечивая преемственность между древними визуальными повествованиями и современным искусством.

**Ключевые слова:** искусство Китая, ляньюаньхуа, визуальное повествование, бронзовый сосуд Древнего Китая, каменный барельеф Древнего Китая, фрески Дуньхуана, иконография

**Для цитирования:** Чжан Исинь, Чернова А.В. От древних художественных форм к ляньюаньхуа: эволюция и преемственность китайского визуального повествования // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 176–189. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1221>.

Original article

## From ancient art forms to Lianhuanhua: the evolution and continuity of Chinese visual storytelling

Zhang Yixin

*Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation*  
994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>

Anna V. Chernova

*Associate Professor, Far Eastern Federal University*  
*Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation*  
chernova.av@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-code (Science Index): 3718-2991

**Abstract.** The study analyzes the visual narrative forms in ancient China, as represented in bronze artifacts, lacquer items, stone bas-reliefs, and the cave paintings of Dunhuang, in comparison with modern works in the genre of graphic novel *lianhuanhua*. The study covers the period from the Warring States era (475–221 BCE) to the Northern and Southern Dynasties (220–589 CE) for the ancient artworks involved, and the forms of *lianhuanhua* from the mid-20th century. These artifacts constitute an important cultural and aesthetic heritage, reflecting the mythology, religious beliefs, social ideas, and historical events of ancient China, while also forming the foundations of contemporary national visual art. The relevance of the research stems from the fact that, despite detailed examinations of the content and forms of these artifacts in the humanities, their genesis and influence on modern national Chinese art have not been systematically considered before. Particular attention is given to the phenomenon of *lianhuanhua*, which in contemporary art history is often perceived as a borrowed form associated with comics. The research methodology is based on an interdisciplinary approach, incorporating iconographic and formal-stylistic methods of art history, as well as comparative-historical and archaeological analysis. The study traces the evolution from individual plot depictions to sequential multi-page forms of visual narrative. Modern *lianhuanhua*, drawing on classical texts (“Romance of the Three Kingdoms,” “Yan Zi Chun Qiu,” “Sutra of the Nine-Colored Deer”), create a new sign system while preserving cultural heritage and ensuring continuity between ancient visual narratives and contemporary art.

**Keywords:** art of China, *lianhuanhua*, visual narrative, ancient Chinese bronze vessel, ancient Chinese stone bas-relief, Dunhuang frescoes, iconography

**For citation:** Zhang, Yixin and Chernova, A.V. (2025) ‘From ancient art forms to Lianhuanhua: the evolution and continuity of Chinese visual storytelling’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 176–189. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.010.  
Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1221>. (In Russ.)

### Введение

Формы визуального повествования Древнего Китая являются ценным культурным и эстетическим наследием, отражающим богатство мифологии, религиозных верований и социальных концепций. Современная *ляньхуаньхуа*, насле-

дую традиции древних визуальных историй, основывается на последовательности изображений и непрерывности повествования, представляет собой самобытную ветвь китайского искусства, закладывая основу для дальнейших инноваций в искусстве.

Это исследование направлено на анализ древних форм визуального повествования, охватывающих период от Сражающихся царств до Северных и Южных династий, и прослеживание их влияния на формирование ляньюаньхуа. Проведен анализ бронзовых изделий периода Сражающихся царств, каменных рельефов эпохи Хань и настенных росписей эпохи Северных и Южных династий, чтобы выявить, как нарративные структуры этих произведений отражают художественные и культурные особенности соответствующих эпох. Современная ляньюаньхуа также обладает схожими чертами. Исследователь ляньюаньхуа Инь Шуанси отмечает, что для выделения ключевых черт объектов и персонажей в ляньюаньхуа используются разнообразные художественные приемы, для представления внутренней логики развития событий преимущественно в визуальных образах, что существенно отличает этот вид *изобразительного искусства* от текста. Ляньюаньхуа тесно связана с романами и кинематографом, поскольку все они через образы передают последовательное развитие событий и историй [1, р. 132]. К примеру, история Девятицветного оленя, впервые появившаяся на фресках Дуньхуана, не только легла в основу классического анимационного фильма Шанхайской студии анимационного кино, но и впоследствии вдохновила на создание многочисленных произведений в жанре ляньюаньхуа.

Бай Юй в работе «Введение в изучение ляньюаньхуа» приводит научную позицию Инь Шуанси, но сам представляет ляньюаньхуа не просто как одну из форм изобразительного искусства, а как независимое искусство, сочетающее текст и изображение. Хотя первое мнение более распространено среди сообщества художников — авторов ляньюаньхуа и читателей, Бай Юй полагает, что его концепция обладает большей жизненной силой, соответствует тенденциям развития ляньюаньхуа и, по его прогнозам, будет всё шире приниматься [2, р. 4–6]. Присоединяясь к мнению Бай Юя, авторы данной статьи считают, что ляньюаньхуа как независимое искусство имеет значительный потенциал для исследования и раскрытия своего содержания и не должна рассматриваться лишь как форма живописи.

*Целью* данного исследования является выявление особенностей и развития китайского визуального повествовательного искусства — от бронзовых изделий, лаковой живописи, каменных барельефов и настенных росписей Дуньхуана (период от Сражающихся царств до Северных и Южных династий) до современных ляньюаньхуа. Задача состоит в том, чтобы прояснить преемственность и новаторство нарративных методов и форм выражения.

*Научная новизна* исследования заключается в углубленном систематическом анализе трех различных художественных форм — бронзовых изделий, каменных барельефов и настенных росписей Дуньхуана, рассматриваемых в контексте генезиса ляньюаньхуа, что делает их ценным источником вдохновения для создания современных произведений этого жанра. Подход, основанный на рассмотрении разнообразных и разновременных художественных форм, раскрывает развитие способов и форм визуального повествования, особенности уникальной традиции китайского графического искусства, которая ранее не была достаточно изучена.

Используя междисциплинарный подход, сочетающий иконографию, формально-стилистический, сравнительно-исторический и археологический методы, авторы исследования сопоставляют бронзовый сосуд «Узор пира, охоты и войны» (Сражающиеся царства), каменные барельефы «Два персика убивают трех воинов» (эпоха Хань), настенную роспись «Девятицветный олень» (Дуньхуан) и современные ляньюаньхуа «Одинокий поход на тысячу ли», «Два персика убивают трех воинов» и «Девятицветный олень», раскрывая на примере одинаковых сюжетов древнего и современного искусства сходство и различие культурных кодов и символов, представленных в этих произведениях, и специфику нарратива в китайском визуальном искусстве.

### **Развитие облачного узора: от бронзовых изделий Сражающихся царств до современных ляньюаньхуа**

Археологические данные свидетельствуют о том, что декор древних бронзовых изделий насыщен символикой. Обнаруженный в 1935 году в провинции Хэнань бронзовый сосуд получил название «Узор пира, охоты и войны» (宴乐渔猎攻战纹图壶, ил. 1) и относится к периоду Сражающихся царств (475–221 гг. до н.э.). Узоры облаков разделяют корпус сосуда на три яруса, в которых плавные линии и симметричная композиция объединяют сцены в непрерывное повествование. Подобно современной ляньюаньхуа, это создает целостную картину жизни аристократии, мировоззрения и эстетики культуры царства Чу (楚国). Узоры, выполненные в технике инкрустации красной меди или с использованием небольших золотых и серебряных декоративных элементов, подчеркивают объемность. При этом плоские линейные рисунки акцентируют динамику.

Каждый ярус разделен на две части. Левая часть верхнего яруса представляет женскую ритуальную стрельбу из лука, демонстрируя одно из шести искусств, сочетающее воинское мастерство и придворный этикет. Справа женщины

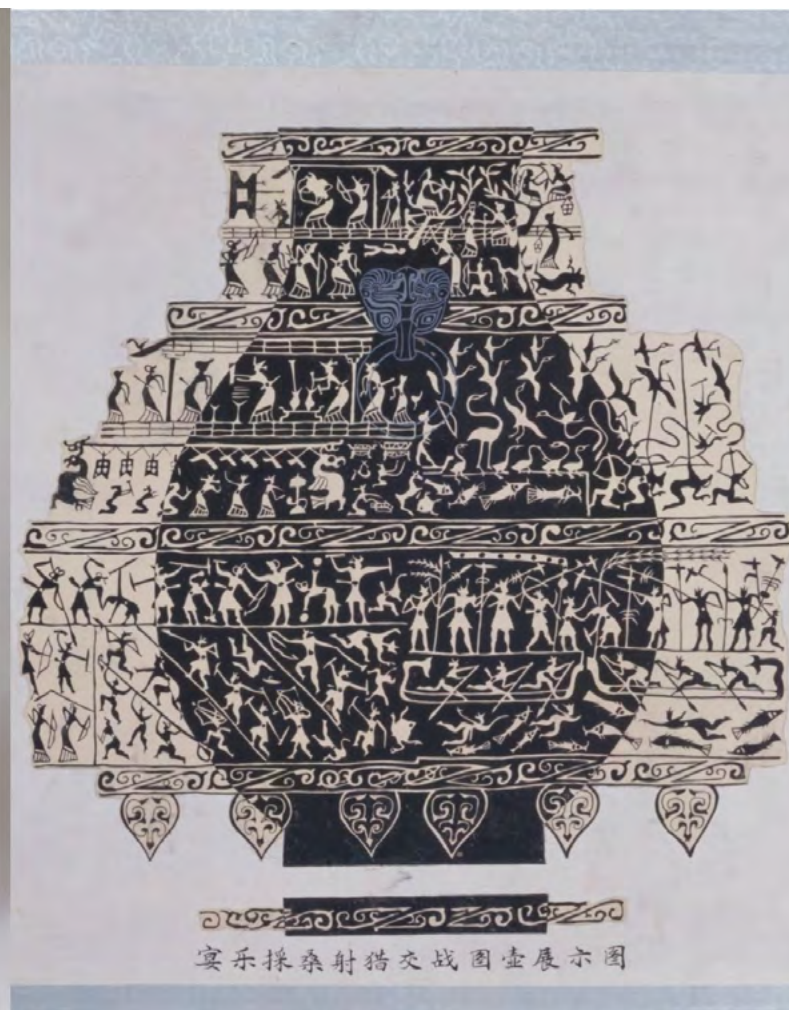
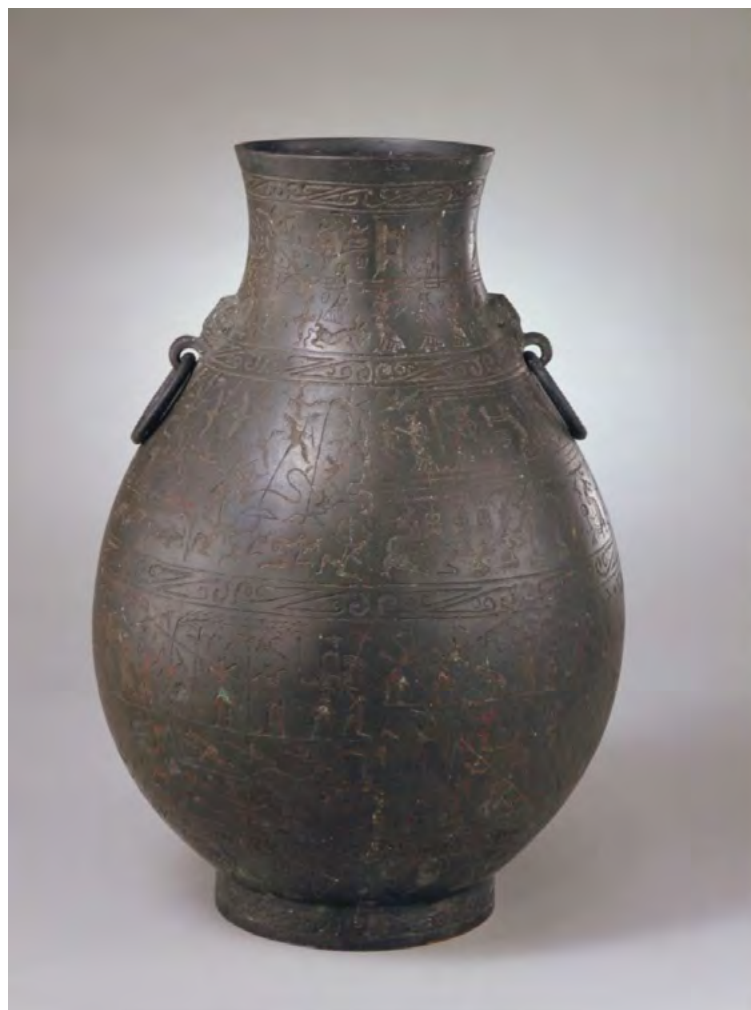
**1. Бронзовый сосуд  
«Узор пира, охоты  
и войны».**

475–221 гг. до н. э.

Высота 31,6 см.

Музей Императорского  
дворца в Пекине.

Источник: dpm.org.cn



заняты сбором листьев шелковицы для шелкопрядов, что свидетельствует о развитом шелководстве и сельском хозяйстве.

Левая часть среднего яруса представляет сцену пира, включающую танцы и игру «метание стрел в сосуд», в которой участвуют как взрослые, так и дети. В павильонах гости угощаются вином, готовят еду и наслаждаются музыкой колоколов и циня, а женщины соревнуются в меткости. Справа изображена сцена охоты: лучники целятся в птиц, которые, как и рыбы, изображены в изобилии.

Нижний ярус показывает осаду города и сухопутную битву с использованием луков и копий. Справа разворачивается морское сражение между двумя боевыми кораблями. Вода кишит рыбами и пловцами, что добавляет напряжения и символизирует социальные волнения и военную культуру эпохи Сражающихся царств.

Все эти сцены, расположенные в логической последовательности, создают целостное представление о жизни аристократии царства Чу, отражая ее многообразие — от ритуалов и производства до развлечений, охоты и военных действий.

В «Словаре символов китайского искусства» Уильямса указывается, что сельскохозяйственные мотивы часто воплощают гармонию человека

и природы [3, р. 1], так и здесь нарративные сцены на бронзовом сосуде периода Сражающихся царств — ритуальная стрельба и сельскохозяйственная деятельность — показывают культурные практики в китайском искусстве.

Горизонтальные полосы с облачным орнаментом не только разделяют сцены, придавая композиции упорядоченность, но и служат декоративным элементом. Культура царства Чу, известная своим стремлением к красоте и глубоким пониманием символизма, использовала эти элементы, чтобы усилить структуру изображения и намекнуть на сверхъестественную силу и порядок. В соответствии с теорией Нельсона Гудмана, изложенной в «Языках искусства», художественное представление посредством символической отсылки опирается на культурные конвенции, а не на простое копирование реальности [4, р. 26–27]. Таким образом, повествовательные сцены на бронзовом сосуде эпохи Сражающихся царств благодаря узорам облаков и стилизованным фигурам представляют собой отражение жизни и культуры царства Чу, основанное на устоявшихся символах и значениях.

Художественная форма узоров облаков находит свое отражение в лянхуаньхуа, таких как «Одинокий поход на тысячу ли» (千里走单骑),

созданных на основе 27-й главы романа «Троецарствие». Хотя действие «Одинокого похода на тысячу ли» происходит в эпоху Троецарствия, спустя столетия после периода Сражающихся царств, использование узоров облаков в этой работе имеет заметную художественную связь с декоративными приемами бронзовых изделий более древней эпохи. Узоры облаков часто применяются для украшения фона или флагов, отражая влияние традиционного китайского художественного стиля. Как традиционный декоративный символ, узоры облаков олицетворяют возвышенность, легкость и таинственность, придавая картине классическую эстетику и мифическую атмосферу. В древности знания об облаках были ограничены, и люди испытывали благоговение перед небесными явлениями, считая их изменения связанными с божествами, благоприятными знаками или бедствиями. Например, в «Цзо чжуань» (год Ай-гун, шестой год, 左传·哀公六年) описывается, как Чу Лин-гун (楚灵公) объяснил явление «красных облаков, окружающих солнце». В то время в небе над Чу облака, которые обычно белые, стали красными и окружали солнце три дня. В древности такие необычные явления считались предзнаменованием бедствий [5, p. 59–60].

В сценах, изображающих в ляньюаньхуа подвиг Гуань Юя «Пять застав и шесть генералов» (过五关斩六将), узоры облаков появляются в качестве декоративного элемента. Используемые в качестве фона, они выполнены в традиционной технике декоративной живописи — с плавными и динамичными линиями, переплетаются в разнообразных завитках. Они создают ощущение пространства, сочетают реальность и иллюзию. С изобразительной точки зрения узоры облаков выполняют две задачи. Во-первых, они создают многослойность, избавляя фон от монотонности и придавая ему глубину. Во-вторых, изогнутые линии облаков контрастируют со строгими очертаниями фигур и крупными цветовыми блоками, обеспечивая визуальную гармонию и многогранность композиции. В китайской культуре узоры облаков наделяются богатым символизмом, ассоциируясь с бессмертием, благоприятными предзнаменованиями, сверхъестественными силами и таинственными состояниями. В «Шаньхайцзин» облака наделяются мифологическим значением и часто описываются как средство передвижения или обитель богов [6, с. 4]. Несмотря на развитие науки, тайна неба не исчезла, а лишь стала еще более сложной и непостижимой, превосходя даже самые смелые представления древних. Изучая законы природы, человечество вновь осознает свое место во Вселенной и собственную незначительность. Такое сочетание рациональности и смирения — важный результат научного мировоззрения

[6, p. 78]. Фон с узорами облаков создает атмосферу торжественности и мистики, подчеркивая важность и глубину обсуждаемых персонажами вопросов. Это придает повествованию легендарный оттенок и историческую значимость. Более того, различие между военными и гражданскими ролями четко прослеживается в одежде и позах изображенных фигур.

На рисунке ляньюаньхуа (ил. 2) Гуань Юй изображен с длинной бородой, свисающей до груди; он одет в доспехи военачальника, со шлемом на голове, сидит прямо и величественно. Сунь Цянь слева одет в свободный халат, его поза скромна, пояс развеивается, линии плавные, что подчеркивает образ ученого. Узоры облаков и тигры на заднем плане символизируют благоприятные знаки и величие, усиливая классическую атмосферу и героическую ауру Гуань Юя. В целом это соответствует логике выразительности традиционных ляньюаньхуа, передавая идентичность персонажей и контекст сцены.

На следующем рисунке художник через сцену прощания с Сунь Цянем в ночное время искусно использует контраст черного и белого для создания сильного визуального эффекта (ил. 3). Главные персонажи, Гуань Юй и Сунь Цянь, расположены в центре картины, а солдаты, флаги, ограды и земля на заднем плане изображены белыми и серыми цветовыми блоками, фон выполнен в черном цвете, создавая яркий контраст. Такой колорит не только подчеркивает торжественность персонажей и напряженную атмосферу сцены, но и через украшенные узорами облаков флаги дополнительно усиливает героический образ Гуань Юя.

Начиная с эпохи Сражающихся царств узоры облаков стали важным декоративным элементом. От бронзовых изделий периода Сражающихся царств до современных ляньюаньхуа узоры облаков демонстрируют непреходящую жизненную силу традиционного искусства. С течением времени и развитием искусства художники, используя реалистичные методы и индивидуальный творческий подход, приближают узоры облаков к их реальным формам, усиливая живость и выразительность картин. Это позволяет, сохраняя традиционные корни, обретать новую художественную энергию и отвечать эстетическим потребностям современного зрителя. В современных ляньюаньхуа использование узоров облаков часто отражает индивидуальный стиль художника. Художник Чэнь Гуанъи, отличающийся свободным стилем, использует раскованные мазки, реалистичные образы персонажей и динамическую композицию. В его ляньюаньхуа узоры облаков, сохраняя связь с древними традициями, адаптируются к современным эстетическим требованиям, акцентируя живость и реализм.

2. Чэнь Гуанъи.  
Страница  
ляньхуаньхуа  
«Одинокий поход  
на тысячу ли».

Рисунок.  
Шанхай: Шанхайское  
народное издательство  
изобразительных  
искусств, 1958

3. Чэнь Гуанъи.  
Страница  
ляньхуаньхуа  
«Одинокий поход  
на тысячу ли».

Рисунок.  
Шанхай: Шанхайское  
народное издательство  
изобразительных  
искусств, 1958

騎 單 走 裏 子

● 二 孫乾也問明瞭關羽投在曹操處的原因，以及甘、糜兩夫人的近況，然後道：「聽說玄德公在袁紹處，想去找他，又沒有機會。現在劉辟和龔都歸順袁紹，相助攻曹。聞將軍領兵到此，他們要我扮成細作，前來報知……」



騎 單 走 裏 子

● 三 關羽聽孫乾要他從速投奔袁紹，想起斬顏良誅文醜的事，又怕袁紹相害。孫乾說：「我先去探聽一下虛實，然後再來報告將軍。」關羽道：「我見兄長一面，雖萬死不辭。今番回到許昌，一定辭曹前往。」當夜就把孫乾送走了。



### История о двух персиках и трех воинах: от ханьских каменных барельефов до одноименных ляньюаньхуа

Став в эпоху Хань государственной идеологией, конфуцианство оказало глубокое влияние на все сферы общественной жизни, сформировало моральные и культурные ориентиры эпохи. Ключевая концепция конфуцианства — «жэнь» (гуманность), а также такие добродетели, как преданность, сыновняя почтительность, умеренность и справедливость, нашли свое выражение не только в письменных текстах, но и в визуальном искусстве, например, в каменных барельефах. Барельефы, найденные в деревне Суншань, волости Маньдун, уезде Цзясян, провинции Шаньдун, в уникальной форме, близкой современным ляньюаньхуа, рассказывают истории через ряд последовательных изображений (ил. 4). Эти пластические формы ярко отображают политические, исторические и культурные стороны древнего общества, предоставляя ценные материалы для изучения древней культуры, искусства и общественной жизни. История «Два персика убивают трех воинов» (二桃杀三士) включает в себе конфуцианские идеи «жертвования жизнью ради справедливости» и «гуманности и справедливости», что стало одной из важных причин ее широкого распространения. Эта история демонстрирует высокие моральные качества трех воинов и соответствует ценностям конфуцианства. Она также отражает жестокость борьбы за власть и слабости человеческой природы, что делает эту историю многогранной и способной вызывать размышления в различных эпохах и культурных контекстах.

Исторические сюжеты каменных барельефов Хань, пропагандирующие идеи верности, сыновней почтительности, сдержанности и справедливости, полностью соответствуют официальной идеологии. Как особое культурное явление, популярное среди низших слоев общества, каменные барельефы периода двух династий Хань отражают успешное формирование исторической памяти народа под влиянием официальной идеологии Хань [7, р. 58].

Сюжет «Два персика убивают трех воинов» в разных регионах имеет различные формы выражения. Версия каменных барельефов из деревни Суншань наиболее выделяется своей повествовательной силой, передает ключевые моменты этого исторического сюжета через детализированное изображение персонажей и четкую композицию сцен. Сцены основаны на эпизодах, описанных в «Янь-цзы чуньцю» (晏子春秋), и через изображения показывают трагедию, вызванную

конфликтом между моральным выбором и стратегическим расчетом, отражая конфуцианское понимание героизма и заслуг. Чжу Дунжунь отмечал: «Биографическая литература — это история, но в то же время и литература; поскольку это история, внимание уделяется использованию исторических материалов; поскольку это литература, необходимо уделять внимание созданию образов персонажей» [8, р. 1].

В сборнике «Юэфу ши цзи» (乐府诗集), составленном ученым династии Сун Го Маоцяном, упоминается, что Чжугэ Лян, сожалея о талантливых людях, пострадавших от клеветы, написал стихотворение «Лянфу инь» (梁甫吟), содержание которого следующее: «Шагнул за ворота Ци, вдали увидел Даньинь. Там три могилы, похожие друг на друга. Чьи это могилы? Тянь Сяна и Гу Ецзы. Силой могли горы Юга сдвинуть, умом — превзойти летописи земли. Но в один день клевета их погубила, два персика убили трех воинов. Кто замыслил этот коварный план? Государственный советник Ци Янь-цзы»<sup>1</sup>.

Другие сюжеты, такие как «Конфуций встречает Лао-цзы» (孔子见老子), «Цзин Кэ покушается на царя Цинь» (荆轲刺秦王) или «Битва на море и суше» (海陆大战), также передают насыщенные культурные и исторические темы посредством последовательных сцен. Эти каменные барельефы демонстрируют высокий уровень мастерства и эстетического вкуса, характерные для эпохи Хань.

Изданная в 1956 году ляньюаньхуа «Два персика убивают трех воинов» является классическим произведением китайского искусства ляньюаньхуа, которое через серию последовательных изображений ярко представляет описанную выше историю.

Автор статьи Чжан Исинь тщательно отобрала наиболее репрезентативные кадры из множества страниц ляньюаньхуа и соединила их в единое изображение для удобства демонстрации (ил. 5). Выбранные фрагменты — 58-й рисунок электронного издания ляньюаньхуа и три последовательных кадра из рисунков 61–63. 58-й рисунок ляньюаньхуа изображает момент, когда Янь Ин передает персик Гу Ецзы, а рисунки 61–63 показывают сцены самоубийства Тянь Кайцзяна, Гунсунь Цзе и Гу Ецзы. Эти кадры соответствуют основному содержанию истории, запечатленной на каменных барельефах, но отличаются от них по манере исполнения. Различные характеры персонажей и разнообразные композиционные приемы демонстрируют уникальный художественный

<sup>1</sup> Текст в оригинале: «步出齐城门, 遥望荡阴里. 里中有三坟, 累累正相似. 问是谁家墓? 田疆古冶子. 力能排南山, 文能绝地纪. 一朝被谗言, 二桃杀三士. 谁能为此谋? 国相齐晏子». Цит. по: (宋) 郭茂倩编撰: 《乐府诗集》卷41《相和歌辞》, 上海: 上海古籍出版社, 1998年 [Собрание песен юэфу. Т. 41: «Песни сяньхэ» / сост. Го Маоцянь (Династия Сун). Шанхай: Шанхайское издательство древней литературы, 1998. Р. 473]. (На кит. яз.).

**4. Каменный барельеф  
«Два персика убивают  
трех воинов».**

Третий ярус.

Династия Хань.

Высота камня 69 см,

ширина 64 см.

Найден в 1957 г.

Музей провинции

Шаньдун.

Источник: flgj.cupl.edu.cn



подход и творческие намерения автора. Художник поместил сцену самоубийства Тянь Кайцзяна в центр композиции и придал ей значительные пропорции, подчеркивая роль Тянь Кайцзяна как первого, совершившего самоубийство, делая этот эпизод ключевым, поворотным моментом всей истории. Когда читатель переворачивает страницу, сцена самоубийства Тянь Кайцзяна мгновенно привлекает внимание и вызывает сильный эмоциональный отклик. При таком уникальном

композиционном приеме используются визуальные элементы для усиления драматизма повествования, что позволяет читателю ощутить напряжение в процессе чтения. Сцены самоубийства Гунсунь Цзе и Гу Ецзы на рисунках 62 и 63 ляньюаньхуа отличаются. Пропорции этих двух персонажей в кадрах относительно меньше, но композиция более целостная. Художник использует различные динамические позы, чтобы обогатить визуальный эффект: тело Гунсунь Цзе наклонено вправо,



58 晏婴说道：「黄河波浪滔天，如无将军斩寇，君王定遭风险，此盖世奇功，应该吃桃。」说完赶忙将盘中仅余的一枚金桃赐与了古冶子。



61 田开疆已骄狂成性，听了晏婴的话，按剑横说道：「我有大功，反不能吃桃，受辱于两国君臣之前，被天下人耻笑，有何面目立于朝廷之上！」说罢，遂拔剑自刎而死。



62 公孙捷一看，心里非常难过，他想：田开疆的羞愤自杀，都是由于他贪功吃桃造成的，自己的耻辱比田开疆还大。于是，公孙捷大吼一声，也挥剑自刎于筵前。



63 古冶子看他二人已死，也握剑高呼道：「我们三人誓同生死，他二人已亡，我岂能独活？」景公急使人阻止，古冶子已经自刎在阶前。

5. Чэнь Даньсюй.  
Страница  
ляньхуаньхуа  
«Два персика убивают  
трех воинов».

1956.  
Рисунок. Тяньцзинь:  
Тяньцзиньское народное  
издательство изящных  
искусств, 1956

а тело Гу Ецзы — влево. Такая асимметричная динамическая композиция делает изображения более живыми, помогает избежать монотонности. Эти композиционные приемы не только обогащают визуальный эффект, но и усиливают драматичность истории, позволяя читателю глубже ощутить многослойность повествования.

За основными персонажами стоит группа правителей и сановников из дворца, которые, вытянув руки, пытаются остановить их самоубийство. В отличие от авторов каменных барельефов художник ляньхуаньхуа использует несколько последовательных кадров, чтобы подробно показать трагические сцены, в которых воины закалывают себя мечами. Подход с разделением на кадры позволяет полностью раскрыть характер действий каждого воина. Ляньхуаньхуа благодаря тщательно продуманной композиции и визуальным символам ясно передает ключевые эпизоды сюжета, через движения и выражения персонажей создает атмосферу напряжения и трагизма, позволяя читателю легко понять развитие истории. П. Павис отмечает, что драматический визуальный язык представляет собой «сложную знаковую систему, объединяющую визуальные, пространственные,

двигательные и языковые элементы для построения повествовательного пространства спектакля» [9, p. 184–185].

Символическая функция реализуется посредством сложного визуального языка, основанного на динамическом взаимодействии пространства, формы и движения. Такая визуальная организация в ляньхуаньхуа сочетает древние культурные символы и современные художественные формы, сохраняет ядро исторических ценностей, а также через средства визуального искусства предлагает читателю новый опыт чтения. Она углубляет образы персонажей и позволяет древней истории передать свое особое культурное обаяние современному обществу. Аналогично, как отмечал Р. Арнхейм, проницательность художника опирается на способность образной организации, которая делает визуальный материал понятным и выразительным [10, с. 21–22]. Также поддерживается психологический эффект визуальных символов в ляньхуаньхуа.

**Девятицветный олень: от настенной росписи до одноименных ляньхуаньхуа**

Могойские пещеры Дуньхуана (敦煌莫高窟), расположенные в городе Дуньхуан провинции

## 6. Настенная роспись

## «Джатака о Царе оленей».

Северная Вэй, 386–557 гг.

Около 65 × 385 см.

Средний ярус западной стены пещеры 257 Могао в Дуньхуане.

Источник: e-dunhuang.com



Ганьсу, являются всемирно известным сокровищем буддийского искусства, прославленным своими богатыми фресками и скульптурами. Фреска «Девятицветный олень» в пещере номер 257 (ил. 6), созданная в период Северной Вэй (386–557), использует горизонтальную повествовательную композицию, в которой история сходится от краев к центру. Центральная часть фрески представляет ключевую сцену сюжета, а боковые части — вспомогательные сцены. Исследователь Ли Цзысинь отмечает, что композиция в стиле будущих ляньюаньхуа через сегментированное повествование и расположение множества сюжетных линий раскрывает целостную историю, разворачивает сюжетные фрагменты горизонтально и обеспечивает повествовательную связность с помощью визуального направления. Такой способ композиции часто использовался для изображения буддийских историй на дуньхуанских фресках, и «Девятицветный олень» является примером подобного подхода [11, р. 40]. Благодаря уникальной повествовательной структуре и мастерству живописи фреска демонстрирует линейность буддийской истории.

История происходит из буддийского канона «Сутра о Девятицветном олене» (九色鹿经), впервые появившегося в палийском буддийском тексте «Джатака о Девятицветном олене» (九色鹿本生经). Согласно историческим записям, буддийские истории в IV веке распространились из Северной Индии через Афганистан в западные регионы. В то время Куча (современный город Куча в Синьцзяне), расположенная на северном направлении Шелкового пути, была выдающимся «буддийским царством». Пещеры Кызыл в Куче свидетельствуют о распространении и развитии буддийского искусства в этот период. В древнем буддийском искусстве обнаженный торс персонажей являлся распространенным приемом, уходящим корнями в индийскую буддийскую традицию. Пещеры Аджанты в Индии являются типичным примером, где обнаженный торс символизирует чистоту и отрешенность от мирских привязанностей. Этот стиль оказал глубокое влияние на дуньхуанские фрески, особенно в передаче одежды и декоративных элементов персонажей. С проникновением буддизма в Китай художественный стиль

постепенно впитывал элементы культуры Центральных равнин, формируя уникальный облик. Дуньхуан, расположенный в центре Шелкового пути, стал перекрестком различных культур, что ярко проявилось во фреске «Девятицветный олень». Рассматриваемая фреска не только отражает истоки индийского буддийского искусства, но и демонстрирует характерные черты культурного синтеза региона Дуньхуан. Этот синтез проявляется в одежде, в композиции, в цветовой палитре и повествовательных приемах изображения. Персонажи, хотя и следуют индийскому канону обнаженного торса, искусно украшены элементами, такими как развевающиеся «небесные одежды» (ленты). Эти элементы придают персонажам динамизм и эстетичность; соответствуя китайским представлениям об образах «бессмертных», подчеркивают их сверхъестественную святость. Развевающиеся ленты, символизирующие «небесные одежды», играют ключевую роль в передаче божественности и трансцендентной природы персонажей.

Фреска выполнена на терракотово-красной основе с использованием сине-зеленого цвета, а позы персонажей и западная техника градиентного перехода цвета создают ощущение объемности. На фреске Девятицветный олень рассказывает королю о своих добрых делах и предательстве утопавшего, а смена композиции и динамика персонажей формируют четкий повествовательный ритм. Контраст черного и белого подчеркивает контуры персонажей, зеленый цвет символизирует природу и жизнь, а красный, использованный в одежде и деталях, добавляет энергии и значимости. Персонажи с обнаженным торсом и развевающимися шарфами, напоминающими ленты небесных дев, создают мифологическую атмосферу. В буддийских текстах при разговоре с королем олень описывается как «преклоняющий колени и склоняющий голову». Этот образ широко соблюдался в изображениях Девятицветного оленя в Индии и Западных регионах. Однако образ Девятицветного оленя в дуньхуанских фресках уникален: художники отказались от воспроизведения традиционной позы на коленях, наделив оленя уверенной осанкой, позволяющей ему стоя беседовать с королем. Этот художественный прием демонстрирует творческое сознание мастеров, принадлежащих конфуцианской этике, отражает их восхищение благородными качествами Девятицветного оленя [12, р. 117–118].

Описанные инновации обогащают художественный образ Девятицветного оленя, который в дуньхуанских фресках являет собой дух непреклонности, честности и отваги. Используемые в дуньхуанских фресках художественные приемы сочетают повествование и визуальную

выразительность и становятся предтечей лянхуаньхуа. Способ передачи сюжетной линии через композицию и позы персонажей искусно направляет взгляд зрителя, усиливая динамику истории. По словам Р. Арнхейма, «вместо того чтобы искажать действительность, художественная фантазия заново утверждает истину. Она — непосредственный результат стремления воспроизвести как можно точнее реальный опыт» [10, с. 145]. Фреска «Девятицветный олень» через свою уникальную художественную форму подтверждает истины доброты, справедливости и кармического воздаяния, имеющие универсальное значение в разные эпохи и в разных культурах. Она сохраняет мистицизм буддийского искусства, одновременно используя красоту линий и цветов традиционной китайской живописи. В китайской культуре олень считается благоприятным животным, он символизирует долголетие, процветание, мораль и мудрость. Слово «олень» (лу) созвучно слову «功名利禄» (гунминь-лилу), поэтому олень часто используется для обозначения высокого положения, богатства и удачи [13, р. 4], что делает образ Девятицветного оленя особенно близким сердцам людей.

Дуньхуанская фреска «История о Девятицветном олене» была широко распространена и адаптирована с помощью различных средств в разные эпохи. Так, в 1981 году Шанхайская студия художественных фильмов сняла на ее основе анимационный фильм «Девятицветный олень». Фильм воспринял стиль дуньхуанских фресок, яркие цвета, живые изображения людей и животных, а благодаря анимации как современному художественному средству позволил рассказать о Девятицветном олене стать известным более широкой аудитории, превратившись для многих в красивое воспоминание детства. Популярность этого анимационного фильма также способствовала изданию цветных лянхуаньхуа.

Исследователь Лю Ци упоминает в своей диссертации, что черно-белые лянхуаньхуа составляют большинство всех произведений, в то время как цветные работы достаточно редки. Основная причина этого заключается в том, что создание черно-белых лянхуаньхуа требует меньше времени [14, с. 43]. Это действительно было актуально для Китая 1950–1960-х годов, но в 1980-е количество цветных лянхуаньхуа стало увеличиваться. В 1983 году Китайская кинематографическая издательская компания, а в 1984 году Народное издательство Ганьсу выпустили лянхуаньхуа «Девятицветный олень», причем версия 1983 года была цветной (ил. 7). Способы изображения оленя на фреске и в лянхуаньхуа совершенно различны. Художник фрески использовал для оленя белый цвет как основной, девять других — каменно-зеленые и охристые оттенки — в виде пятен

7. Юй Сяньжуй и др.  
 Обложка книги  
 «Ляньхуаньхуа —  
 Девятицветный олень».  
 Пекин: Китайское  
 кинематографическое  
 издательство, 1983



точечно нанесены на тело. В ляньхуаньхуа Девятицветный олень также был чисто белым, но его тело украшали разноцветные узоры в виде полумесяца, символизовавшие изменение его цвета, — такой предстала девятицветная шкура оленя, сверкающая в солнечном свете.

Эти ляньхуаньхуа точно воспроизвели техники дуньхуанских фресок, подчеркивающие грацию и величие Девятицветного оленя. Создатели адаптировали оригинальный рассказ, выбрав более увлекательный сказочный подход, смягчая религиозные наставления и усиливая уроки нравственности, чтобы сделать древнюю историю более доступной для детей. От дуньхуанских фресок до анимации и ляньхуаньхуа история о Девятицветном олене была многократно адаптирована и представлена в различных формах в разные эпохи. Эти адаптации не только сохранили художественные особенности оригинальных фресок, но и были соответственно откорректированы и новаторски переработаны в соответствии с современными эстетическими требованиями и нуждами аудитории. Благодаря этим формам искусства художественная ценность дуньхуанских фресок получила более широкое распространение, что также свидетельствует о сохраняющемся влиянии традиционной культуры в современном обществе.

### Заключение

Проведенное исследование вносит вклад в понимание механизмов развития визуальной культуры Китая и может служить теоретической основой для создания современных ляньхуаньхуа.

Начиная с декоративных символов на бронзовых изделиях эпохи Сражающихся царств и заканчивая историческими и поучительными сюжетами на каменных барельефах эпохи Хань, от культурного синтеза дуньхуанских фресок до новаторских интерпретаций в современной ляньхуаньхуа и анимации, художественное наследие Китая объединяет мифы, конфуцианскую этику и буддийскую философию в общую культурную память, тем самым расширяя ее влияние. Ляньхуаньхуа, соединяя тонкую работу древних мастеров и свободу мазка современных художников, служит мостом между традицией и современностью, предоставляя ценные материалы для изучения истоков китайского изобразительного искусства. Сочетая в себе искусство рассказа и визуальную красоту, она продолжает вдохновлять современных творцов, способствуя слиянию традиционного и современного искусства и подчеркивая непреходящую ценность и вечное обаяние китайского искусства в исторической преемственности и межкультурном обмене.

Хотя ляньхуаньхуа напрямую не заимствует материал из археологических артефактов, она глубоко вдохновлена историческими хрониками, народными легендами и религиозными текстами. Так, ляньхуаньхуа по «Троецарствию» продолжает декоративную традицию узоров облаков периода Сражающихся царств, «Два персика убивают трех воинов» перекликается с моральной тематикой каменных барельефов Хань, а история Девятицветного оленя передает дух истины, добра и красоты буддийских аллегорий. Изысканные линии, динамичные сцены и глубокий символизм древних видов искусства формируют повествовательную логику, предвосхищающую современную ляньхуаньхуа. Ляньхуаньхуа, в свою очередь, унаследовала красоту линий, композиционную гармонию и суть исторических сюжетов, трансформируя древнее визуальное повествование в универсальную систему символов и даря новую жизнь классическим историческим рассказам.

### Список источников

1. 绘制还是摄制? — 殷双喜同志的讲话. 连环画论丛第7辑. 北京: 人民美术出版社, 1983年, 132 [Ин Шуанси. Рисунок или съемка? (Некоторые сомнения относительно «Стремления») // Сборник статей о лянхуаньхуа. Вып. 7. Пекин: Издательство народной художественной литературы, 1983. С. 132]. (На кит. яз.)
2. 白宇. 连环画学概论. 济南: 山东美术出版社, 1997年. 307页 [Бай Юй. Введение в изучение лянхуаньхуа. Цзинань: Издательство изобразительных искусств Шаньдун, 1997. 307 с.]. (На кит. яз.)
3. 威廉斯. 中国艺术象征词典. 李宏, 徐艳霞, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2006年. 267页 [Уильямс Ч.А.С. Словарь символов китайского искусства / пер. Ли Хун, Сюй Янься. Чанша: Хунаньское научно-техническое издательство, 2006. 267 с.]. (На кит. яз.)
4. 尼尔森古德曼. 艺术的语言. 褚朔维, 译. 北京: 光明日报出版社, 1990年. 248页 [Гудман Н. Языки искусства / пер. Чу Шуовэй. Пекин: Издательство «Гуанмин жибао», 1990. 248 с.]. (На кит. яз.)
5. 单宇昊. “天人之际”视阈下《左传》灾异书写研究. 聊城大学, 2023年. 93页. 同方知网 (北京) 技术有限公司 [Шань Юйхао. Исследование описания бедствий в «Цзо чжуань» с точки зрения концепции «между небом и человеком». Ляочэн: Университет Ляочэна, 2023. 93 с. // Китайская национальная инфраструктура знаний (China National Knowledge Infrastructure). <https://doi.org/10.27214/d.cnki.glcsu.2023.000339>]. (На кит. яз.)
6. 赵祎畅. 云作为装饰纹样的设计方法及创新运用研究. 天津美术学院, 2025年. 98页 [Чжао Ичан. Исследование методов дизайна и инновационного применения облаков как декоративного узора. Тяньцзинь: Тяньцзиньская академия изящных искусств, 2025. 98 с.]. (На кит. яз.)
7. 王丹曼. 汉代历史题材类画像石叙事模式研究. 延安: 延安大学, 2024年. 142页. 同方知网 (北京) 技术有限公司 [Ван Даньман. Исследование повествовательных моделей каменных барельефов с историческими темами династии Хань. Яньань: Яньаньский университет, 2024. 142 с. // Китайская национальная инфраструктура знаний (China National Knowledge Infrastructure). <https://doi.org/10.27438/d.cnki.gyadu.2024.000659>]. (На кит. яз.)
8. 朱东润. 《陆游传 序》. 北京: 人民文学出版社, 2007年. 248页 [Чжу Дунжунь. Предисловие к биографии Лу Ю. Пекин: Народное литературное издательство, 2007. 248 с.]. (На кит. яз.)
9. Pavis P. Diccionario del teatro / trans. F. de Toro. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. 509 p.
10. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер.: В.Н. Самохин. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
11. 李子新. 早期敦煌壁画艺术语言在图画书创作中的应用研究 [D]. 鲁迅美术学院, 2025年. 90页 [Ли Цзысинь. Исследование применения художественного языка ранних дуньхуанских росписей в создании иллюстрированных книг : дисс. ... магистра искусствоведения; место защиты: Академия искусств имени Лу Синя. Шэньян, 2025. 90 с.]. (На кит. яз.)
12. 段文杰. 九色鹿连环画的艺术特色 — 敦煌读画记之一. 敦煌研究, 1991年第3期, 116–119 [Дуань Вэньцзе. Художественные особенности лянхуаньхуа «Девятицветный олень» — Заметки о чтении картин Дуньхуана, часть 1 // Исследования Дуньхуана. 1991. № 3. С. 116–119]. (На кит. яз.)
13. 曹铭锋. 传统吉祥符号在文创产品设计中的应用. 吉林艺术学院, 2020年. 71页. 同方知网 (北京) 技术有限公司 [Цао Минфэн. Применение традиционных благоприятных символов в дизайне культурных продуктов. Цзилиньский институт искусств, 2020. 71 с. // Китайская национальная инфраструктура знаний (China National Knowledge Infrastructure). <https://doi.org/10.27164/d.cnki.gjlyc.2020.000030>]. (На кит. яз.)
14. Лю Ци. Синтез изобразительного искусства и литературы в китайских книгах лянхуаньхуа : дис. ... канд. искусствоведения; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена]. Санкт-Петербург, 2022. 246 с.

### References

1. Huizhi haishi shezhi? — Yin Shuangxi tongzhi de jianghua. Lianhuanhua lun cong di 7 ji. Beijing: Renmin meishu chubanshe [Yin, Shuangxi (1983) 'Drawing or Filming', in *Collection of articles on lianhuanhua*, vol. 7. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, p. 132]. (In Chinese)
2. Bai Yu. Lianhuanhua xue gailun. Jinan: Shandong meishu chubanshe, 1997 [Bai, Yu (1997) *Introduction to lianhuanhua studies*. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
3. Williams J. Zhongguo yishu xiangzheng cidian. Li hong, xuyanxia, yi. Zhangsha: Hunan kexue jishu chubanshe, 2006 [Williams, J. (1996) *A dictionary of symbolism in Chinese art*. Translated by Li Hong and Xu Yanxia. Changsha: Hunan Science and Technology Publ., 2006]. (In Chinese)

4. Goodman N. *Yishu de yuyan. Chu shuo wei, yi*. Beijing: Guangming ribao chuban she, 1990 [Goodman, N. (1990) *The language of art*. Translated by Chu Shuowei. Beijing: Guangming Daily Publ.]. (In Chinese)
5. Dan Yuhao. “Tian ren zhi ji” shi yu xia “Zuo Zhuan” zaiyi shuxie yanjiu. Liaocheng daxue, 2023. Tongfang zhi wang (beijing) jishu youxian gongsi [Shan, Yuhao (2023) *A study on the writing of disasters and anomalies in Zuo Zhuan from the perspective of the concept of “between heaven and man”*. Liaocheng: Liaocheng University, China National Knowledge Infrastructure. doi:10.27214/d.cnki.glcsu.2023.000339]. (In Chinese)
6. Zhao Yichang. Yun zuowei zhuangshi wenyang de sheji fangfa ji chuangxin yunyong yanjiu. Tianjin meishu xueyuan, 2025 [Zhao, Yichang (2025) *Research on the design methods and innovative applications of clouds as decorative patterns*. Tianjin: Tianjin Academy of Fine Arts]. (In Chinese)
7. Wang Danman. Handai lishi ticai lei huaxiang shi xushi moshi yanjiu. Yan’an: Yan’an daxue, 2024. Tongfang zhi wang (beijing) jishu youxian gongsi [Wang, Danman (2024) *A study on narrative patterns in historical stone reliefs of the Han Dynasty*. Yanan: Yanan University, China National Knowledge Infrastructure. doi:10.27438/d.cnki.gyadu.2024.000659]. (In Chinese)
8. Zhu Dongrun. “Luyou chuan xu”. Beijing: Renmin wenxue chuban she, 2007 [Zhu, Dongrun (2007) *Preface to the biography of Lu Yu*. Beijing: People’s Literature Publishing House]. (In Chinese)
9. Pavis, P. (1990) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica. (In Span.)
10. Arnheim, R. (1974) *Art and visual perception*. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
11. Li Zixin. Zaoqi dunhuang bihua yishu yuyan zai tuhua shu chuangzuo zhong de yingyong yanjiu [D]. Luxun meishu xueyuan, 2025 [Li, Zixin (2025) *Research on the application of Early Dunhuang mural art language in picture book creation*. M.A. thesis. Shenyang: Luxun Academy of Fine Arts]. (In Chinese)
12. Duan Wenjie. Jiu se lu lianhuanhua de yishu tese — dunhuang du hua ji zhi yi. *Dunhuang yanjiu*, 1991, (03):116–119 [Duan, Wenjie (1991) ‘The artistic features of the Nine-Colored Deer Comic Strip — a note on reading Dunhuang paintings (Part 1)’, *Dunhuang Studies*, (3), pp. 116–119]. (In Chinese)
13. Cao Mingfeng. Chuantong jixiang fuhao zai wen chuang chanpin sheji zhong de yingyong. Jilin yishu xueyuan, 2020. Tongfang zhi wang (beijing) jishu youxian gongsi [Cao, Mingfeng (2020). *The application of traditional auspicious symbols in cultural and creative product design*. Jilin University of the Arts, China National Knowledge Infrastructure. doi:10.27164/d.cnki.gjlyc.2020.000030]. (In Chinese)
14. Liu, Qi (2022) *Synthesis of fine arts and literature in Chinese lianhuanhua books*. Cand. Art Sc. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)

#### Информация об авторах

Чжан Исинь, аспирантка, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, 994536661@qq.com, chzhan.is@dvvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>.

Чернова Анна Викторовна, кандидат искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, chernova.av@dvvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-код (Science Index): 3718-2991.

#### Information about the authors

Zhang Yixin, Postgraduate Student, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, 994536661@qq.com, chzhan.is@dvvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>.

Anna Viktorovna Chernova, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, chernova.av@dvvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-code (Science Index): 3718-2991.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.  
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 12.08.2025; одобрена после рецензирования 21.08.2025; принята к публикации 25.08.2025.

The article was received by the editorial board on 12 August 2025; approved after reviewing on 21 August 2025; accepted for publication on 25 August 2025.