

## «КАРТИНКИ ВЕСЕННЕГО ДВОРЦА» В ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ

**Завьялова Анна Николаевна,**

*кандидат культурологии,*

*доцент кафедры социальных и гуманитарных наук*

*Новосибирского военного института*

*имени генерала армии П.К. Яковлева войск национальной гвардии РФ,*

*Россия, 630114, г. Новосибирск, ул. Ключ-Камышенское плато, 6/2;*

*доцент кафедры экономики, управления, социологии и педагогики*

*Новосибирского государственного*

*архитектурно-строительного университета,*

*Россия, 630008, г. Новосибирск, ул. Ленинградская, 113*

ORCID: 0000-0002-4470-9797

anz66@mail.ru

### Аннотация

Цель исследования – рассмотреть специфические особенности жанра традиционного китайского искусства *чунь гун хуа* («картины весеннего дворца»), получившего развитие в живописи более двух тысяч лет назад. В исследовании используются сравнительно-исторический, культурно-исторический методы, а также методы систематизации, анализа и синтеза. Автор прослеживает становление и эволюцию жанра, изменение его содержательного контекста – от магически-ритуального, бытового и религиозного до откровенно эротического, который складывается под влиянием буддизма и западной культуры. В работе анализируется система художественных образов произведений *чунь гун хуа* и выявляется, что в их основе лежат идеи даосизма, которые визуализируются посредством живописи, что позволило раскрыть второй, содержательно-смысловой план картин, наполненных метафорами и аллегориями. Особое внимание уделяется характеристике художественно-выразительных средств, специфическим приемам и изобразительным техникам жанра. Определено, что в живописных композициях художники применяют такие технические приемы, как ведение кисти, различные виды мазков, штрихов и линий, наложение красочных слоев, игра белых и черных пространств и пятен, приемы сопоставления условного и реального, двойного преобразования природы, а также используют орнаментику и декоративные элементы: геометрические, растительные узоры, стилизацию форм для создания орнамента. В исследовании показано, что благодаря богатству образов, разнообразно художественно-выразительных средств преодолевается кажущаяся на первый взгляд порно-

графичность изображений обнаженных тел и эротических сцен. Высокая художественность «картин весеннего дворца» позволяет отнести их к уникальным произведениям китайского традиционного искусства.

Научная новизна заключается в изучении трансформативных процессов в жанре традиционного китайского искусства *чунь гун хуа*, выявлении его содержания, образной системы и изобразительно-выразительных средств и приемов. В результате определено, что жанр *чунь гун хуа*, теряя традиционные и религиозные элементы и специфику, приобретает новое эротическое содержание. Обосновывается, что благодаря мастерству художников возникает эстетическое отношение к эротическому изображению, позволившее *чунь гун хуа* стать произведениями искусства.

**Ключевые слова:** «картинки весеннего дворца», жанр, китайское искусство, даосизм, эротика, художественно-выразительные средства и приемы.

#### Библиографическое описание для цитирования:

Завьялова А.Н. «Картинки весеннего дворца» в традиционной живописи Китая // Идеи и идеалы. – 2021. – Т. 13, № 1, ч. 2. – С. 414–424. – DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.1.2-414-424.

«Картинки весеннего дворца» – китайское традиционное наименование изображений эротических сцен. Как жанр искусства, они появляются более двух тысяч лет назад и обозначаются поэтическим термином *чунь хуа* («весенняя картина»). Картинки рисовали на шелке или рисовой бумаге, и первоначально они еще не содержали в себе эротического подтекста и носили преимущественно бытовой, ритуальный или религиозный характер.

Свое название «весенние картинки» получили благодаря древним брачным ритуалам, которые проходили весной в садах, расположенных в общинных святых местах. В это время юноши и девушки пели любовные песни друг другу, которые сопровождалась танцами, состязаниями и любовными играми. Такие ритуалы способствовали знакомству молодых людей и заключению браков [7, с. 23].

Древние китайцы верили в магическую силу эротизма. Они считали, что «весенние картинки» с изображениями совокуплений – своеобразный оберег, который может устранять отрицательные влияния темной силы инь, проявляющейся в виде различных стихийных бедствий (наводнений, засухи, пожаров, военных конфликтов и др.). Часто их помещали над очагом в домах как оберег от пожара – «для дождя». Считалось, что изображение полового акта, который китайцы иносказательно называют «гуча и дождь», предупреждает пожар. «Весенние картинки» в качестве оберега развешивали и в книжных лавках, и в ремесленных мастерских, и со временем их начинают называть *би хо ту* – «изображения, спасающие от пожара» [1, с. 24].

О вере в магическую силу полового акта свидетельствуют философские и социально-политические эссе, например, «Чунь цю фань-лу» («Обильная роса на летописи “Чунь цю”») Дун Чжун-шу (II в. до н. э.), где автор рекомендует в случае природных катаклизмов обязывать всех чиновников совершать совокупления со своими супругами [8, р. 165].

Весенние картины использовались и в быту. Ими украшали посуду, керамические подушки, подарочные коробки. Эротические сюжеты картинок находили свое воплощение в фарфоровых статуэтках. Их часто дарили на свадьбу, они служили определенным наставлением в любовных отношениях молодоженов. Особенно распространены они были во время правления Лун-цина (1567–1572) и Вань-ли (1573–1619) [9].

Такое утилитарное отношение древних китайцев к сексу складывается под влиянием даосизма. Сексуальные практики в даосизме наделялись глубоким космологическим смыслом. Половой акт олицетворял взаимодействие космических сил инь и ян и представлялся прообразом универсума. Соитие мужчины и женщины понималось как взаимный обмен мужской и женской энергиями, как движение и покой, воздействие и уступчивость, твердость и мягкость. Обмен инь и ян служил очищению и духовному совершенствованию [6, с. 295–297]. Вместе с тем продолжительная сексуальная практика являлась условием поиска долголетия и бессмертия, которого можно достичь с помощью регулярных телесных упражнений. Поэтому занятия сексом у древних китайцев имели целью не столько наслаждение, сколько пользу для организма [7, с. 25].

Согласно даосским представлениям, главное при физической близости – накопление в теле мужчины жизненной энергии («ци»). Ее субстратом выступает «семя» («цзин»). Считалось, что жизненный запас мужского семени «цзин» ограничен, а количество женской субстанции, идентифицирующейся с семенем («сюэ»), неограниченно. Поэтому мужчина при соитии должен не только не допустить расходования своего запаса семени, но еще и пополнить его за счет женщины [6, с. 302].

В этой связи отказ от сексуальной жизни был просто недопустим, так как именно сексуальное взаимодействие мужчины и женщины отождествлялось с взаимодействием и сочетанием космических сил инь и ян (Земли и Неба) и являлось необходимым условием функционирования космоса.

Сексуальные практики становятся необходимым элементом духовного развития. Они включают медитации, упражнения, дыхательную гимнастику, массаж и др., требуют во время полового акта немалой внутренней сосредоточенности, значительной концентрации воли, бесстрастия и душевного покоя. Для овладения сексуальными техниками создают эротологические трактаты, различные справочники, в которые включают «весенние картинки» как наглядное руководство по их использованию. В них

рисунки выполнены преимущественно схематически, изображения тел непропорциональны, небольших размеров, иногда небрежно выписаны и сопровождаются многочисленными тестовыми пояснениями. Главная их функция – дидактическая.

С проникновением буддизма в сексуальной культуре Китая складывается совершенно новое понимание сексуальной практики. Главная идея буддизма – избавление от страданий – заключается в отказе от желаний и удовольствий, она порождает установку, что среди желаний самое порочное – плотское. Сексуальные отношения осознаются теперь как что-то запретное и греховное. В жанре чунь хуа резко усиливаются эротические мотивы, «весенние картины» начинают восприниматься как непристойные. В них появляются сюжеты на темы сексуального соблазна и искупления греховной страсти и др. Первой такой картинкой, по свидетельству литератора и знатока древностей Лан Иня (1487–1566), стала чунь хуа, изображающая последнего правителя династии Шан-Инь развратного Чжоу-синя с красавицей Даци в эпоху Хань при императоре Чэн-ди (33–7 гг. до н. э.) [5, с. 371].

Постепенно «весенние картины» перестают использоваться исключительно только для наставлений и превращаются также и в источник развлечения [3, с. 364].

В эпоху Сун (960–1279) появляются эротические альбомы чунь цэ («весенний альбом») с изображениями «тайных забав» ми/би си ту. «Весенние картины» в них составляют целые серии, образуя многолинейные сюжеты. Такие альбомы были распространены во дворцах императоров, среди аристократии, богатых горожан и использовались в любовных играх. «Весенние картины» получают новые названия: «чунь гун хуа» («картина весеннего дворца»), «чунь гун ту» («изображение весеннего дворца») или «чунь гун ми/би си ту» («изображения тайных забав весеннего дворца») с намеком на отношения правителей и их жен [5, с. 372].

Позднее, в эпоху Мин (1368–1644), «весенние картины» используются в качестве иллюстраций к эротическим романам (неизвестного автора, псевдоним которого Ланьлинский Насмешник Цзинь Пин Мэй («Цветы сливы в золотой вазе»), Ли Юя Жоу пу туань («Подстилка из плоти») и др.) [5, с. 373]. Наиболее известными иллюстраторами в тот период были художники Тан Инь (1470–1524), Цю Ин (1494–1552) Ху Чжэн-янь (1582–1674).

Впоследствии благодаря развитию гравюры появилась возможность массового тиражирования и распространения романов.

В эпоху Цин минские эротические романы, несмотря на большое количество эротических сцен в них, признаются художественной литературой. Их создают профессиональные литераторы и художники. Благодаря их мастерству возникает эстетическое отношение к эротическому изображению, позволившее чунь гун хуа стать произведениями искусства.

Жанру чунь гун хуа был присущ неповторимый, своеобразный художественный язык, оригинальные художественно-изобразительные средства, определенные стилевые особенности.

Иконография «картинок весеннего дворца» достаточно разнообразна. В китайской живописи было принято несколько традиционных вариантов эротических изображений: любовные игры, сцены физической близости и подглядывания, сцены женского самоудовлетворения, лесбиянства и гомосексуализма, гаремные сцены.

Эти сюжеты стали отражением не только идей даосизма и конфуцианства, но и повседневной жизни китайцев, их семейных обычаев и традиционной морали.

Император, как правило, изображался занимающимся любовью с несколькими женщинами. Считалось, что практика сношений с большим количеством женщин в целях поглощения их энергии позволяет ему сохранить собственную энергию цзин и превратиться в божество или святого («сянь») [8, р. 167].

Изображение соития одного мужчины и двух женщин – метафора даосского триединства. Мужчина ян в числовом выражении – нечет, женщина инь – чет. Две женщины есть целостное инь (четное), полная гармония и слитность целого достигается неделимостью двойки (практическим воплощением этой слитности становится лесбиянство), а в сочетании с одним мужчиной они образуют Великое Единое в его наиболее совершенном законченном варианте – одновременно единства и триединства [2, с. 90]. Целое (две и один) описывается триграммой «кань», что означает «погружение», то есть «погружение» в стихию инь (женщину). Обычно здесь вторая женщина выполняла роль «помощницы» в совершении акта: подставляла подушку, держала свиток эротического содержания, играла на музыкальном инструменте отдыхающим любовникам, а порой и сама служила в качестве опоры или подголовника, а то и просто любовалась (или подсматривала).

В гаремах подглядывание было распространено среди служанок, жен и наложниц, которые соревновались друг с другом в искусстве любви. Иногда подглядывание заканчивалось мастурбацией подглядывающей или ее участием в соитии. Полезность этой практики подтверждалась даосской концепцией «ян шэн» – «вскармливание жизни». Бездеятельное созерцание и эмоциональная отрешенность – начальная точка медитативного процесса, который способствует достижению высшего экстатического состояния. Неподвижное, не реализующееся вовне переживание этого экстаза питает и вскармливает божественные сущности внутри человека и обессмерчивает дух, в то время как практические экстатические действия – секс – вскармливают и обессмерчивают тело. Практика и созерцание –

два взаимодополняющих компонента одного и того же процесса. Высшая цель созерцания – чувственное постижение бессмертия при жизни. Таким образом, эротическое соглядатайство применялось в целях внутреннего самосовершенствования и продления жизни вплоть до достижения высшего бессмертия [2, с. 80].

В изображениях «тайных забав» нередко соитие происходит на воде, на бегу, на ходу тележки и т. д.; механическая тряска создавала ощущение скачки верхом. Считалось, что совокупление с женщиной сопряжено с опасностью, напоминает скачки на лошади с износившимися поводьями или прогулку по краю пропасти (смысл иероглифа «кань» не только «погружение», но и «опасность»). И только просвещенный в условиях опасности способен вести «сражение» (метафора полового акта в даосизме) с «противником» за энергию цзин и ци. Получить энергию «противника» означало выиграть «битву», победить в схватке ян и инь и обрести бессмертие.

Ранние чунь хуа были полностью плоскостными и монохромными. Как правило, и мужчины, и женщины изображались в них одетыми. Открытой прорисовывалась только точка соития. Согласно традиционной китайской живописи «вэнь жэнь хуа» («рисунки интеллектуалов») художник должен был придерживаться правила «се и» (писать только идею, смысл). Важно было передать главное, саму суть акта, т. е. отобразить только священную идею единения или битвы инь и ян [2, с. 69].

В небрежных, с незамысловатыми штрихами на первый взгляд рисунках, в которых нет четких очертаний, правильных контуров, богатой палитры красок, при более детальном рассмотрении чувствуется живая страсть, скрываются глубокие, неоднозначные образы.

В «весенних картинах» эпохи Сун женщин начинают рисовать обнаженными. Художники прибегают к новой технике изображения – «гунби», которой присущи тщательность и точность в написании деталей, четкая прорисовка элементов картины. Хотя и наблюдаются незначительные расхождения в изображении обнаженных фигур, многие признаки уже свидетельствуют о существовании устойчивого художественного канона. Так, головы и руки выписаны с особым мастерством, освященным длительной традицией, рот имеет форму буквы V с точкой под ней или же форму буквы V, положенной набок, пупок напоминает собой букву A и т. п. [3, с. 365]. Вместе с тем художники пытаются передавать и эмоциональное состояние, выражения лиц, характер героев.

Цветовая гамма чунь гун хуа этого периода состояла из сдержанных трех-четырех цветов с преобладанием черного и синего. Красный и зеленый цвета употреблялись нечасто. В основном фигуры очерчивались черным, а гениталии помечались красным или черным. Как основные сред-

ства выразительности использовались линия, орнаментика, различные виды мазков, игра белых и черных пространств и пятен. Так, излюбленным приемом художников становится прием «да-дао ко-фу» («большой нож» или «широкий топор» – размашистый штрих без тонких линий, но с частым противопоставлением белых и черных пятен и плоскостей. Например, белые пятна обнаженных тел и залитые черной тушью прически, белые плоскости стен дома и черные детали интерьера, и т. п.).

С появлением техники цветной гравюры традиционный метод печатания книг и рисунков усложнили. При создании монохромных гравюр на доске вырезали изображение и кистью покрывали ее черной тушью, после чего прикладывали лист бумаги, прижимая к поверхности доски. При изготовлении цветных гравюр один и тот же лист бумаги поочередно прижимали к нескольким доскам, каждая из которых имела свой цвет. Важно было правильно совместить разные цветовые участки на картине. Вначале на рисунке весь изображаемый предмет делали в одном цвете. Затем к нему добавляли другие цвета, пока вся гравюра не становилась цветной.

Существовали и определенные правила в распределении цветов на изображениях. Абрисы лиц, прически, шапочки и туфли мужчин, как и очертания тел, обычно выполнялись черным. Синим прорисовывали контуры и складки одежды, некоторые предметы мебели и обрамление картины. Красным и зеленым выполняли узоры на одеждах, окантовках циновок и ширм, цветов и т. п. Желтым окрашивали мелкие предметы, такие как чайные чашки, курительницы, вазы [3, с. 369].

Такая техника придавала «картинкам весеннего дворца» эстетизм, изящество и воздушность, позволяя избегать вульгарности и пошлости при изображении обнаженных тел и эротических сцен.

Композиция рисунка «весенних картинок» строилась своеобразно, по принципу, напоминающему театральную сцену. Основное действие происходило на переднем плане и было максимально приближено к зрителю. Второй план служил фоном основному действию. В качестве фона использовалось изображение пейзажа или интерьера. Несмотря на второстепенное значение фона, художники создают гармоничный и поэтический мир повседневных вещей, природы, растений, животных и птиц.

В соответствии с даосскими представлениями о Вселенной пейзаж «шань-шуй» («горы и воды») понимался как результат бесчисленных, многообразных взаимодействий между силами ян и инь. Активную силу ян обозначала гора, направленная вверх, как символ восходящего янского движения. Пассивное начало инь символизировала вода, всегда устремленная вниз. Их взаимодействию, динамике подчинялось всё окружающее природное пространство, которое в чунь гун хуа наделялось потаенными эротическими смыслами. Так, азалия символизировала женскую соблазнительность,

нарцисс и орхидея обозначали супружеские отношения, красный пион – женские гениталии, бабочка и пчела, берущие нектар из цветка, символизировали соитие [4, с. 64]. Образы природы помогали художнику придать «весенним картинкам» возвышенности, глубины и поэтичности.

Нередко в «картинках весеннего дворца» фоном выступали и предметы интерьера. С особой тщательностью художники изображали убранство дворцовых покоев: ложе под прозрачным балдахином, покрытое декоративными тканями, столик со свитком или вазой, музыкальные инструменты, подсвечники, циновки и др. Каждый предмет в картине также заключал в себе скрытый эротический подтекст: музыкальные инструменты символизировали любовные действия, кисть для письма – фаллос, оплывающие свечи – страстность и т. п. Предметы украшали декором, орнаментами, выделяли яркими красками. Декоративные мотивы присутствовали и на одежде, листве, земле.

Недосказанность, «значащие умолчания», семантически насыщенные многозначительные намеки позволяли прочитывать «сексуальный код» картины. А через декоративные акценты, красочность, лаконизм преодолевался натурализм изображений чунь гун хуа.

Декоративность становится эстетической доминантой «картинок весеннего дворца». Она проявляется не только в системе украшений интерьера, предметов, сооружений и фасадов, но и служит формой выражения содержания и художественной образности. Так, эротическое выражалось через образ женщины, вышивающей по шелку и сидящей рядом с возлюбленным, поскольку одно из значений иероглифа «сю» («вышивать») было «вступать в сексуальную связь с женщиной». Или же через образ мужчины, пишущего тушью и сидящего с дамой сердца, так как у иероглифа «шу» («писать») есть дополнительное значение – «иметь сексуальную близость с женщиной» [3, с. 365]. Орнаментальная декоративность вышивки и иероглифов одновременно и украшала, и передавала эротическое содержание «весенних картин». При помощи декоративности художники добивались стилизации, обобщения изображаемых фигур и предметов, создавая условную, вымышленную реальность в «весенних картинах», далекую от фотографической достоверности.

Для преодоления физиологичности, откровенной чувственности художники применяют приемы соединения натурального и условного, а также двойного преобразования природы. Используя символический способ выражения художественного образа через метафору, иллюзию, недосказанность, художник вносит в изображение значительную степень условности, но при этом всё же отталкивается от реальности (жизни), чтобы черпать из нее то, что волнует людей, сцены, мотивы, характеры. Для отделения от реальности используется и прием двойного преобразования природы. Худож-



ник добивается этого подчеркиванием границ картины при помощи рамы. Обычно такой рамой служила окантовка рисунка белой бумагой или декоративная рама, которая рисовалась прямо в картине. Ею украшали фасады дома, окно, части веранды, ложе и др.

Эти приемы создают у зрителя ощущение «картины в картине», чувство театральности и нереальности натуралистических изображений, позволяют преодолевать кажущуюся на первый взгляд порнографичность эротических сцен.

Сложившиеся на заре Средневековья «картинки весеннего дворца» стали не только выражением духовного идеала времени, но и пронесли сквозь века свое утонченное очарование, искренность чувств и поэтичность, необычность художественного языка и глубокое проникновение в мир эротики. Сегодня их с полным правом можно отнести к лучшим образцам традиционного китайского искусства.

#### Литература

1. *Алексеев В.М.* Китайская народная картина: духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. – М.: Наука, 1966. – 260 с.
2. *Городецкая О.М.* Искусство «весеннего дворца» // Китайский эрос / сост. и отв. ред. А.И. Кобзев. – М.: Квадрат, 1993. – С. 62–100.
3. *Гулик Р. ван.* Сексуальная жизнь в Древнем Китае / пер. с англ. А.М. Кабанова. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. – 400 с.
4. *Завадская-Байчжи Е.В.* Сексуальность как особый колорит китайской традиционной живописи // Китайский эрос / сост. и отв. ред. А.И. Кобзев. – М.: Квадрат, 1993. – С. 52–61.
5. *Кобзев А.И.* Иллюстрации к «Первой удивительной книге» китайской литературы // Общество и государство в Китае: XI научная конференция. – М.: Ин-т востоковедения РАН, 2010. – С. 371–382.
6. *Малявин В.В.* Молния в сердце: книга прозрений: духовное пробуждение в китайской традиции. – М.: Наталис, 1997. – 364 с.
7. *Скиттер К.* Заметки о даосизме и сексуальности // Эрос за китайской стеной: научно-художественный сборник / под. ред. А.И. Кобзева. – СПб.: Пионер; М.: АСТ, 2002. – С. 102–123.
8. *Bodde D.* Sex in Chinese civilization // Proceedings of the American Philosophical Society. – 1985. – Vol. 129, N 2. – P. 161–172.
9. *Julien St.* Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise. – Paris: Mallet-Bachelier, 1856. – 99 p.

Статья поступила в редакцию 01.06.2020.

Статья прошла рецензирование 11.08.2020.

DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.1.2-414-424

## “SPRING PALACE PAINTINGS” IN CHINESE TRADITIONAL PAINTING

**Zavyalova Anna,**

*Cand. of Sc. (Cultural Studies),*

*Associate Professor, Department of Social and Human Sciences,*

*Novosibirsk Military Institute named after general of the Army I.K. Yakovlev*

*of National Guard Troops of the Russian Federation*

*6/2 Kluch-Kamysbensky Plateau Street, Novosibirsk, 630114, Russian Federation;*

*Associate Professor, Department of Economics, Management, Sociology and Pedagogy*

*Novosibirsk State University of Architecture and Civil Engineering*

*113, Leningradskaya Street, Novosibirsk, 630008, Russian Federation*

ORCID: 0000-0002-4470-9797

anz66@mail.ru

### Abstract

The article considers the erotic genre of traditional Chinese art, *chun gong hua* (“spring palace paintings”), which was developed in painting. The study uses comparative - historical, cultural and historical methods, as well as methods of systematization, analysis and synthesis. The author traces the formation and evolution of the genre, reveals its specific features. The paper analyzes the system of artistic images of the works of *chun gong hua*, reveals that they are based on the ideas of Taoism, which are visualized through painting, which made it possible to reveal a second, meaningful plan of paintings filled with metaphors and allegories. Particular attention is paid to the characterization of expressive means, specific techniques and visual techniques of the genre.

The study shows that due to the richness of images, artistic and expressive means and techniques, juxtaposition of the conditional and the real, double transformation of nature, the first impression of seemingly pornographic images of naked bodies and erotic scenes is subdued. The high artistry of the “spring palace paintings” allows us to attribute them to the unique works of Chinese traditional art.

**Keywords:** “spring palace paintings”, genre, Chinese art, Taoism, eroticism, artistic and expressive means and techniques.

### Bibliographic description for citation:

Zavyalova A. “Spring Palace Paintings” in Chinese Traditional Painting. *Idey i idealy = Ideas and Ideals*, 2021, vol. 13, iss. 1, pt. 2, pp. 414–424. DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.1.2-414-424.

### References

1. Alekseev V.M. *Kitaiskaya narodnaya kartina: dukhovnaya zhizn' starogo Kitaya v narodnykh izobrazheniyakh* [Chinese folk painting. The spiritual life of old China in folk images]. Moscow, Nauka Publ., 1966. 260 p.

2. Gorodetskaya O.M. *Iskusstvo “vesennego dvortsa”* [The Art of the “Spring Palace”]. *Kitaiskii eros* [Chinese Eros]. Moscow, Kvadrat Publ., 1993, pp. 62–100.
3. Gulik R. van. *Seksual'naya zhizn' v drevnem Kitae* [Sexual life in ancient China]. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2000. 400 p. (In Russian).
4. Zavadskaya-Baichzhi E.V. *Seksual'nost' kak osobyi kolorit kitaiskoi traditsionnoi zhivopisi* [Sexuality as a special flavor of Chinese traditional painting]. *Kitaiskii eros* [Chinese Eros]. Moscow, Kvadrat Publ., 1993, pp. 52–61.
5. Kobzev A.I. [Illustrations to the “First Amazing Book” of Chinese Literature]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XL nauchnaya konferentsiya* [XL Scientific Conference “Society and the State in China”]. Moscow, Institute of Oriental Studies of RAS Publ., 2010, pp. 371–382. (In Russian).
6. Malyavin V.V. *Molniya v serdtse: kniga prozrenii: dukhovnoe probuzhdenie v kitaiskoi traditsii* [Lightning in the heart. Book of Insights: Spiritual Awakening in Chinese Tradition]. Moscow, Natalis Publ., 1997. 364 p.
7. Skipper K. *Zametki o daosizme i seksual'nosti* [Notes on Taoism and sexuality]. *Eros za kitaiskoi stenoi* [Eros behind the Chinese Wall]. St. Petersburg, Pioner Publ., Moscow, AST Publ., 2002, pp. 102–123.
8. Bodde D. Sex in Chinese civilization. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1985, vol. 129, no. 2, pp. 161–172.
9. Julien S. *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*. Paris, Mallet-Bachelier, 1856. 99 p.

The article was received on 01.06.2020.

The article was reviewed on 11.08.2020.