

## Потенциал китайского дизайна: форма «синши» и образ «сян»



**Третьякова  
Мария  
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:  
mashanadya@gmail.com

Хотя дизайн в Китае, как и в России, находится в процессе развития, в связи с ростом экономического взаимодействия обеих стран большой интерес представляет потенциал дизайна этой страны. Цель — опираясь на анализ традиционного понимания формы и образа, выявить уникальные концепции китайского графического дизайна, способствующие региональной специфике. Изначально форма «синши» и образ «сян» — это «живая форма» и «живой образ» (в китайском понимании), характеризующиеся ощущением непрерывного движения, что на уровне дизайна выражается в образах различных потоков и рельефа. Самобытной для Китая является «образность смыслов». Помимо этого, китайские дизайнеры успешно переосмысливают традиционные принципы — перевертывание образов и др.

**Ключевые слова:** китайский дизайн, сило-форма, форма синши, живая форма, конфигурация ши, образ сян, Хуан Хай, графический дизайн, дизайн плакатов.

*Tretyakova M. S., Kazakova N. Yu.  
The potential of Chinese design: xingshi and xiang*



**Казакова  
Наталья  
Юрьевна**

доктор искусствоведения, доцент, профессор, кафедра системного дизайна, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (РГУ), Москва, Российская Федерация

e-mail: kazakova-nu@rguk.ru

*Although design in China, like in Russia, is in the process of development, due to the growing economic interaction between both countries, the design potential of this country is of great interest. The aim is, based on the analysis of the traditional understanding of form and image in China, to identify unique concepts of Chinese graphic design that shape the regional specifics. Initially, the Xingshi form and the Xiang image are «living form» and «living image» (in the Chinese sense), characterized by a sense of continuous movement, which is expressed in images of various flows and relief in design. The «imagery of meaning» is also unique to China. Besides Chinese designers are successfully rethinking principles of traditional art.*

*Keywords: Chinese design, force-form, xingshi, living form, shi, xiang, Huang Hai, graphic design, poster design.*

### Введение

В развитии современного дизайна все большую роль начинает играть Восток. И хотя дизайн в Китае, как и в России, находится в процессе развития, в связи с ростом экономического сотрудничества обеих стран большой интерес представляет потенциал китайского дизайна, связанный в том числе с его региональной спецификой. Отметим, что еще с конца 1990-х гг. Китай проводит политику «мягкой силы», в связи с чем активно развивает собственную культуру. Поэтому сегодня в китайском дизайне есть немало самобытных концепций.

Цель статьи — опираясь на анализ понимания формы и образа в китайской традиции, выявить уникальные концепции современного графического дизайна в Китае, их потенциал в формировании региональной специфики. Речь пойдет о влиянии на дизайн формы «синши» и образа «сян».

В ходе анализа понимания формы и образа в традиционной культуре Китая мы, прежде

всего, обратимся к трудам известных синологов Ф. Жюльена и В. В. Малявина, а также В. Г. Белозеровой, Т. П. Григорьевой, Чжана Дайняня, Ши Сюнбо и др. Что касается практики дизайна, мы в большой степени будем опираться на работы самого известного сегодня китайского дизайнера афиш — Хуан Хая, поскольку ему, на наш взгляд, удастся проектировать «по-китайски».

### Форма «синши» в китайском искусстве и дизайне

Многие авторы констатируют глубокое различие между западной и восточной картиной мира. Так, Т. П. Григорьева условно называет парадигму, идущую от греков, «парадигмой квадрата», а китайскую парадигму — «парадигмой круга» [2, 9]. Французский философ-синолог Ф. Жюльен (р. 1951) так пишет о китайском традиционном искусстве: «...[нужно] отойти от греческой логики восприятия и поискать в Китае логику дыхания» [3, 12]. Он описывает



Иллюстрация 1. «Ухватывание ши» в китайском традиционном искусстве. Чжан Фуан. Изображение сосен. Zhang Fuan. Baishu huaru [Альбом с изображениями различных деревьев]. Tianjin: Tianjin Yangliuqing hua-she, 2012. P. 12; Сюй Вэньчи. Цветочная композиция с веткой пираканты, 2020. Xu Wenzhi. Shanmu yuesao-de sishi-zhi tai [Я не знаю, есть ли цветы — виды горных деревьев и луговых трав в разные времена года]. Guilin: Lijiang chubanshe, 2020. P. 134–135



Иллюстрация 2. «Живая форма» в китайском графическом дизайне. Хуан Хай. Постер к фильму «Империя серебра», 2009. Источник: <https://www.sc115.com/tupian/196596.html>; Ляо Сюэцзы. Визуальный образ музыкального альбома «Плохие времена, хорошие времена», 2021. Источник: <https://www.shoppingdesign.com.tw/post/view/6874?>

принцип «возникающего-пропадающего» в китайской живописи, когда горы скрываются за облаками, реки петляют, то пропадают, то появляются вновь и т. д., и заключает, что все это «не что иное, как схема дыхания — которая, как мы постепенно удостоверимся, оказала огромное, сопоставимое с онто-теологическим выбором греческой мысли, влияние на строение мысли китайской» [3, 28].

На «телесность» традиционного китайского искусства в том смысле, что оно подчинено живым ритмам и выстраивается по аналогии с живым телом, указывает В. Г. Белозерова: «В истории китайского искусства анатомические термины были не просто метафорами, а сущностными категориями, выразившими понимание изобразительной формы как “тела” ти 體 [кит. упр. 体 tǐ] вселенских циркуляций энергии ци 氣 [кит. упр. 气 qì]. Так, при оценке каллиграфии используются термины: “кости”, “жилы” и пр.». И дальше: «Уникальность китайской эстетики заключается в том, что концепция телесности предопределила как структуру художественной формы, так и сам процесс ее создания, а именно технику письма» [1, 344].

Еще один современный исследователь, Ши Сюнбо, ссылаясь на слова

известного китайского реформатора и каллиграфа Кана Ювэя (1858–1927), пишет о том, что каллиграфия «опирается на конфигурацию» (форму). При этом, согласно Кану Ювэю, эта «конфигурация» предполагает наличие не только формы «син» (кит. 形 xíng), но и «силы, динамической конфигурации, потенциала» «ши» (кит. упр. 势 shì): «...как только есть конфигурация [син], есть и потенциал [ши], вытекающий из этой конфигурации» [11, 54]. Таким образом, форма в каллиграфии — это «конфигурация сил», «сило-форма». Если форма лишена силы «ши», она перестает быть «живой формой» или «формой движения», отмечает он. Термины «живая форма» и «форма движения» Ши Сюнбо заимствует у британской исследовательницы искусства С. Лангер, которая использует их, говоря об искусстве вообще. Однако, как справедливо отмечает Ф. Жульен, «“живое” понималось у нас [на Западе] совсем иначе, нежели в Китае, без опоры на общую концепцию веяния-энергии [ци]» [3, 352].

Известный китайский философ Чжан Дайнянь, анализируя понятие «ши» у разных авторов, подытоживает, что «ши» — это «взаимодействие между вещами, их взаимное влияние», а также «движение одной вещи

по направлению к другой» [14, 233], как, например, водопад, воды которого устремляются вниз («ши» водопада) [14, 239].

Ши Сюнбо разбирает понятие формы «синши» (кит. 形势 xíngshì). Применительно к каллиграфии он переводит его как «сило-форма», однако отмечает, что изначально термин был заимствован из военной стратегии, где под «син» понималась «форма», в смысле «рельеф местности», а под «ши» — «даваемое этим рельефом «стратегическое преимущество» [11, 61]. При анализе изначально понятия хорошо видно, почему «ши» часто переводят словами «конфигурация сил» или «потенциал».

О форме «синши» в живописи, т. е. о стремлении «ученого художника изобразить пронизывающее форму энергетическое напряжение, не довольствуясь морфологическим повторением ее контуров», пишет Ф. Жульен [3, 274–275]. В. В. Малявин пишет о «синши» в принципе, как о китайском понимании формы (именно в написании 形势, т. е. «сило-форма») [6, 30].

В ходе исследования Ши Сюнбо упоминает классический термин, используемый и в китайской каллиграфии, и в традиционной китайской живописи, — «цюйши», то есть «ухватывание ши» (кит. упр. 取势 qǔshì) [11, 57]. Речь идет об «ухватывании» «живости живого», «пружины жизни». Для того чтобы было понятно, как «ши» «ухватывается» на практике, приведем два примера.

На Иллюстрации 1 слева в традиционной технике изображены сосны — они примечательны ощущением роста, т. е. связанного, иногда скручивающего движения, показываемого направлением штрихов. Это и есть «ухватывание ши» деревьев. Пример справа — цветочная композиция известного современного мастера Сюй Вэньчи. В комментарии к этой работе он пишет, что в цветочных композициях, как и в традиционной китайской живописи, есть ощущение живого, «пружины жизни» (кит. 生机 shēngjī, перевод термина В. В. Малявина [6, 90]), и при правильной постановке ветки «обретают ши» (кит. 得势 déshì). Говоря о «ши», Сюй Вэньчи практически цитирует китайские тексты по живописи: «...ветки обретают [силу] ши, пронизываемые венами [энергией] ци, извилисто идущими сверху вниз» [13, 132]. В оригинальном тексте вместо «ветки» стоит слово «горы», откуда мы понимаем, что ветка пираканты в композиции у Сюй Вэньчи играет ту же роль, что и горы в китайском пейзаже.

Насколько мы можем судить, в современном китайском дизайне понимание формы как «сило-формы «синши» ослаблено, но, по всей видимости, отголоском традиционного внимания китайцев к способности природных форм иметь «живое», энергетически связанное движение, «двигаться по потоку» является использование в графике разводов туши, клубов облаков, дыма и пр. И хотя сегодня дымки и разводы туши — устоявшееся клише китайского графического дизайна, все же приведем в пример постер к фильму «Империя серебра» (2009) известного современного дизайнера Хуан Хая (黄海) (Иллюстрация 2). На изображении силуэт человека постепенно распадается в потоках туши, смешиваемых с водой.

Еще один проект — визуальный образ музыкального альбома «Плохие времена, хорошие времена» (2021) тайваньского дизайнера Ляо Сяоцзы. Буквально название альбома «歹势好势» можно перевести как «Плохое ши (когда у вас нет преимуществ), хорошее ши (когда они есть)». Образ обложки создан с помощью фотографий рук. Отметим, что в китайском языке есть слово «шоу-ши» (кит. 手势 shǒushì), букв. «ши рук», т. е. «жесты». То, что мы видим на последней фотографии Иллюстрации 2, — это как раз «шоу-ши», связанное движение рук. Дизайнер Ляо Сяоцзы дает комментарий о том, что сочетание нескольких рук «выглядит как горы в темноте», это метафора жизненного пути. На среднем фото, где кожа ладони похожа на рельеф, отчетливо видно и то, что «в руках есть моря, есть горы» [8]. О склонности к миниатюризации как характерной черте традиционного китайского искусства, когда создается «мир в мире», пишет В. В. Малявин [6, 35–36].

Подобный ход, очевидно, восходит к принципу традиционного китайского искусства «прозревай большое в малом» (кит. упр. 以小见大 yǐ xiǎo jiàn dà). Этот принцип часто используется в работах Хуан Хая. Так, в его постере к документальному фильму о кулинарном искусстве «Вкусы людей» (2018) прожилки листа становятся метафорой возделываемых полей (Иллюстрация 3). Подробнее суть этого принципа мы разберем ниже, когда будем рассматривать перевертывание образов.

В качестве еще одного варианта развития идеи «живой формы» в китайском дизайне приведем «Книгу насекомых» (虫子书, Иллюстрация 4) современного дизайнера-гра-

фика Чжу Инчуня (朱赢椿), которая в 2017 г. удостоена премии «Лучшие книги со всего мира» (Лейпциг, Германия). В книге нет ни одного настоящего иероглифа — только следы улиток, жуков, земляных червей и пр., которые автор собирал в течение нескольких лет. Это буквальная попытка ухватить «живость живого», используя следы живых существ.

В целом можно сказать, что понимание формы как «синши», т. е. «сило-формы» или «живой формы», применительно к дизайну — это, прежде всего, организация пространства листа, формы или предметно-пространственной среды по принципу связанного потока или «рельефа», создающего условия для формирования такого потока. Хотя нельзя сказать, что эта концепция очень распространена в современном китайском дизайне, со стороны она, безусловно, ощущается как «собственно китайская». Кроме того, некоторые китайские авторы прямо указывают на необходимость проектировщиков «лучше понимать» «ши», чтобы «создавать более качественные плакаты» [10, 106–109].

#### Образ «сян» в китайском искусстве и дизайне

Глубокому рефлексивному пониманию образа в китайской традиции дает Ф. Жульен. Он пишет: «...один и тот же китайский термин сян [кит. 象 xiàng] обозначает и образ, и феномен», т. е. китайская мысль «не проводит четкой границы между фактом явления (в качестве феномена) и фактом воспроизведения (в качестве образа)» [3, 337]. Так, в «Книге Перемен» образы из сплошных и прерывистых линий «выражают сцепление феноменов в развитии», образуя «сложную сеть складывающихся в мире ситуаций» [3, 339]. Приводя слова одного из китайских мыслителей, он пишет, что художнику «первым делом нужно полностью изучить “феномены” (сян) живых существ и вещей — только так можно рассчитывать получить затем и “цветок” (внешнее сходство), и “плод” (образуемый веянием-энергией)». А поскольку всякий феномен есть «феномен существования», образ может «жить», если он пронизан тем же «веянием-энергией», который «побуждает мир дышать», тем же «током, что бежит в картинных следах, горных жилах и артериях человека» [3, 339–340].

Схожим образом понятие «сян» комментирует В. В. Малявин: «В сущности, термин сян обозначает порождающие схемы восприятия, пер-



Иллюстрация 3. Традиционный китайский принцип «прозревай большое в малом». Хуан Хай. Постер к китайскому документальному фильму о кулинарном искусстве «Вкусы людей» 风味人间, 2018. Источник: [https://www.sznews.com/content/mb/2021-12/14/content\\_24811316.htm](https://www.sznews.com/content/mb/2021-12/14/content_24811316.htm)



Иллюстрация 4. Буквальная версия «живой формы» в китайском дизайне: следы насекомых превращены в знаки, похожие на иероглифы. Чжу Инчунь. «Книга насекомых», 2015. Источник: <https://www.zhuyingchun.com/bugsbook>

вичное условие опыта или символ, в котором представлены не внешние образы, а свойства вещей, уже неотделимые от качеств опыта. Такого рода рассеянные структуры, согласно традиционному пониманию, являются воплощениями «жизненной энергии» и занимают промежуточное положение между предметными образами и «смыслом», который постигается «сердцем» [5, 257].

Сказанное об образе «сян» относится и к иероглифике. Согласно преданию, описанному во вступлении к древнейшему толковому словарю китайского языка «Шо вэнь цзе цзы», прародитель китайской цивилизации Фу Си создал письменность, «созерцая образы светил на небе, обозревая формы вещей на земле, рассматривая узоры птиц и зверей, очерчивания земной поверхности, вблизи бере-





Иллюстрация 5. Скрытые смыслы в искусстве и дизайне. Чэнь Шу. Красивый вид на празднование Нового года, 1735. Lin, Lina. Pure offering of a myriad plants: paintings on flower vases and potted scenes/Lin Lina. Taipei: National palace museum, 2018. P. 183; Современный логотип Почтово-сберегательного банка и Почты Китая. Источник: [http://iprchn.com/Index\\_NewsContent.aspx?NewsId=130046](http://iprchn.com/Index_NewsContent.aspx?NewsId=130046)



Иллюстрация 6. Скрытые смыслы в «узорах неба и земли». «Необычный камень» (кит. 奇石 qíshí), узор которого напоминает горный пейзаж. Источник: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/162966458>; Плакат, посвященный лекции «Красота картин эпохи Сун», горы на котором образуют иероглиф «красота», 2020. Источник: <https://www.shejidaren.com/ying-wen-zhuan-zhong-wen-hai-bao-she-ji.html>

за образец свое тело, в отдалении руководствуясь обликом вещей» [6, 195]. Изначально китайская письменность действительно пиктографична — образована схематичными изображениями природных явлений, частей тела и пр. В каллиграфическом исполнении она еще «телесна» в том смысле, что представляет собой «сило-формы», о чем мы писали выше.

Отметим, что А. А. Крушинский переводит «сян» как «образ-подобие» (глагол 象 действительно означает «быть подобным») и указывает, что «китайской мыслью с самого начала было решено, что глубочайший смысл передается только посредством образно-наглядного конструирования», а не с помощью устной

речи [4, 58]. Аналогичная мысль есть у Т. П. Григорьевой: «И цзин — книга Откровений, только изложенных не в Слове, а в Образе (Сян)», — пишет она [2, 29].

Как отмечает Ф. Жульен, «художники Китая стремились, в противоположность европейцам, писать “изменение” (бянь) [кит. 变 biàn]». «Вот почему пейзажная живопись, позволяющая формам — горам и водам — бродить и преображаться особенно свободно, занимает в Китае доминирующее положение» [3, 345]. «В ритме инь и ян одна и та же вселенская пульсация», — пишет он [3, 351]. И каллиграфически написанные иероглифы, и горы пишутся в соответствии с единой логикой вдоха

и выдоха, а укорененная в китайской письменности образность способствовала тому (или имела общий исток с тем), что в «узорах неба и земли» виделись иероглифические знаки или иные образы. Примечательно, что шифрование «скрытых смыслов» в изображениях впоследствии стало излюбленным приемом живописи китайских интеллектуалов.

Понимание скрытых смыслов «юйи» (кит. 寓意 yùyì) в традиционном китайском искусстве требует эрудированности. Чаще всего это зашифрованные благопожелания, т. е. «цзисян-юйи» (吉祥寓意 jíxiáng yùyì). В современном дизайне скрытые смыслы чаще ориентированы на образы, чем на знание классических текстов. Приведем пример «юйи» в искусстве и дизайне (Иллюстрация 5).

На картине Чэнь Шу (1660–1736), изображающей дары на Новый год, зашифровано расхожее китайское благопожелание «Исполнения желаний во всех делах!» (кит. 万事如意 wànshì rúyì) [9, 182]. Эта фраза выложена на переднем плане: луковицы лилии, хурма и грибы линчжи. «Хурма» 柿 shì звучит так же, как «дела» 事 shì, грибы линчжи внешне напоминают изогнутый жезл, называемый «жуи» 如意 rúyì (букв. по иероглифам «согласно замыслам»), а в китайском названии луковицы лилии (кит. 百合 bǎihé) содержится знак «сотня» 百, в связи с чем ее стали использовать для обозначения числа «десять тысяч» 万, т. е. «все, весь».

Пример из дизайна — современный логотип Почтово-сберегательного банка и Почты Китая. За основу логотипа взят первый иероглиф из слова «Китай» 中 zhōng, точнее, образ, от которого он происходит, — изображение знамени [12, 485]. Для тех, кто мыслит иероглифами, этот знак — одновременно и само слово «Китай», и изображение развещающего флага.

Отметим, что в традиционном искусстве склонность видеть скрытые смыслы в «узорах неба и земли» привела, например, к эстетизации камней, прожилки на которых напоминают пейзажи (Иллюстрация 6). «Узоры неба и земли» — распространенный мотив в китайском дизайне. Например, на постере, посвященном лекции «Красота картин эпохи Сун» (2020), изображены синие горы, напоминающие китайские пейзажи в «сине-зеленом» стиле цинлюо шаншуй (кит. 青绿山水 qīnglǜ shānshuǐ). Вместе горы образуют иероглиф 美 měi «красота».

Здесь необходимо вспомнить слова В. В. Малявина о том, что в китайском пространстве «всеобщего резонанса» «все всему со-ответствует», в связи с чем задача китайского художника мыслится в том, чтобы «смотреть на вещи с разных сторон, “перевертывать” ситуацию» [6, 30]. При этом, в соответствии с инь-янской логикой, «перевертывание» зачастую происходит по принципу зеркальности, т. е. в сторону своей противоположности. Показательно, что инь-янскую логику отражают диаграммы «Книги Перемен», называемые «четырьмя образами» (кит. 四象 *sìxiàng*).

Вернемся к образу облаков. Как пишет В. В. Малявин: «Бесплотные, текучие облака легко принимают форму самых разных предметов, но превыше всего обладают внутренней связью с их видимым антиподом — твердостью неподвижных скал» [6, 213]. Следуя той же схеме рассуждений: нефрит (и селадон) традиционно ценятся в Китае потому, что это камень (керамика), похожий на свою противоположность — небо.

Пример перевертывания образов в дизайне мы также находим у Хуан Хая. Отметим, что Хуан Хай получил большую известность в Японии после работ над китайскими версиями афиш к японским фильмам и мультфильмам, в том числе «Унесенные призраками» Х. Миядзаки (мультфильм вышел в 2001 г.) (Иллюстрация 7). Тех, кто знаком с японской эстетикой, вероятно, удивит непохожесть этой афиши на все японское. На наш взгляд, эта непохожесть заключается как раз в идее перевертывания образов, когда создается ощущение, что изображение главной героини на раздвижной перегородке кладет руку на голову как бы самой себе.

Интересно, что сам Хуан Хай на слова японского журналиста о том, что в его работах «чувствуются элементы китайской культуры», отвечает, что этими элементами является специфика использования пустого пространства и «кунлин» (кит. 空灵 *kōnglíng*) — неуловимые изменения ощущений в изображаемой сцене [7].

Еще один интересный пример перевертыша у Хуан Хая — афиша 2021 г. к японскому фильму «Ушедшие» (выход фильма — 2008 г.), выполненная в стилистике японских гравюр эпохи Эдо (1603–1868). Постер можно рассматривать в вертикальном положении, тогда возникнет ощущение, что на нем изображен живой человек, наносящий косметику, а можно — в горизонтальном, тогда



Иллюстрация 7. Перевертывание образов в китайском искусстве и дизайне. Хуан Хай. Постер к японскому мультфильму «Унесенные призраками», 2019. Источник: <https://jff.jp.go.jp/ja/read/interview/huanghai/>; Хуан Хай. Постер к японскому фильму «Ушедшие», 2021. Источник: <https://jff.jp.go.jp/ja/read/interview/huanghai/>

это — ушедший, которого готовит к смерти герой фильма. При этом, как отмечает Хуан Хай, если присмотреться к фону плаката, будет видно, что более правильное положение — именно горизонтальное [7].

На основе сказанного можно заключить, что специфика понимания образа в китайской традиции в том, что, будучи «образом-феноменом», он является «живым образом» и в этом отношении связан с «живой формой», или «сило-формой». Кроме того, для китайской традиции характерно перевертывание образов, видение «подобия» в разных вещах и, прежде всего, в противоположных, что обусловлено влиянием инь-янской картины мира. Такое понимание образа находит свое отражение в дизайне.

### Заключение

Хотя можно сказать, что с точки зрения традиционных китайских критериев оценки искусства в современном китайском дизайне мало «сило-форм» и формы, выражаясь традиционными терминами, часто имеют «слабые кости», мы видим, что именно в идее «живой формы» и «живого образа» заключен потенциал китайского дизайнера, способный формировать его специфику. Безусловно, самобытной является также «образность смыслов», связанная в том числе со спецификой иероглифического письма. Кроме того, китайские проектировщики успешно переосмысливают в своем творчестве традиции для китайской культуры принципы — перевертывание образов, «прозревать большое в малом» и пр.

### Список использованной литературы

- [1] Белозерова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае: XLV, ч. 2. — М.: ИВ РАН, 2015. — С. 342–370.
- [2] Григорьева Т. П. Китай, Россия и Всечеловек. — М.: Новый Акрополь, 2011. — 472 с.
- [3] Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись — к не-объекту. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 368 с.
- [4] Крушинский А. А. К проблеме методологических предпосылок адекватного перевода: стиль мышления китайцев и их языковая картина мира // Вестн. РУДН. Серия «Философия». — 2012. — № 4. — С. 57–76.
- [5] Лао-цзы. Дао дэ цзин / пер., коммент. В. В. Малявина. — М.: Феория; АКЦ «Страдиз», 2019. — 704 с.
- [6] Малявин В. В. Пространство китайской цивилизации. — М.: Феория, 2014. — 372 с.
- [7] Jiburi eiga-no Chugokugo-ban posuta-de wadai. Ko Kai-shini kiku dezain tetsugaku [Обсуждение китайских плакатов для мультфильмов компании Ghibli. Философия дизайна Хуан Хая] // Сайт фестиваля японских фильмов JFF. — 2022. — URL: <https://jff.jp.go.jp/ja/read/interview/huanghai/> (дата обращения: 27.02.2024) (на яп. яз.).
- [8] Liao Xiaozhi tan Paixie Shaonian «Dai shi hao shi» zhuanji sheji: yi «shou» de jinguan tixian rensheng,

- shouxiezi, xuan zhi zhe fa you qiaosi [Ляо Сяоцзы рассказывает о дизайне альбома «Плохие времена, хорошие времена» группы Sorry Youth: с помощью рук вблизи изображена человеческая жизнь, знаки написаны от руки, выбран искусный способ складывания бумаги] // Сайт Shopping Design. — 2021. — URL: <https://www.shoppingdesign.com.tw/post/view/6874?> (дата обращения: 27.02.2024) (на кит. яз.).
- [9] Lin Lina. Pure offering of a myriad plants: paintings on flower vases and pottered scenes. — Taipei: National palace museum, 2018. — 228 p. (на англ. и кит. яз.).
- [10] Li Qi. Qiantan zhaotie sheji zhong de shi [Краткое обсуждение «ши» в дизайне плакатов] // Bi yu shidai. — 2011. — Vol. 1. — No. 5. — P. 106–109. — URL: <http://www.cqvip.com/qk/80395x/201105/38016475.html> (на кит. яз.).
- [11] Shi Xiongbo. Chinese calligraphy as «force-form» // The Journal of Aesthetic Education. — 2019. — Vol. 53. — No. 3. — P. 54–70.
- [12] Tujie «Shuo wen jie zi»: hua shuo hanzi [Объяснение «Шо вэнь цзе цзы» с помощью рисунков: иероглифы в картинках]. — Beijing: Beijing lianhe chuban gongsi, 2014. — 511 p. (на кит. яз.).
- [13] Xu Wenzhi. Shanmu yecao-de sishi-zhi tai [Я не знаю, есть ли цветы — виды горных деревьев и луговых трав в разные времена года]. — Guilin: Lijiang chubanshe, 2020. — 215 p. (на кит. яз.).
- [14] Zhang Dainian. Key concepts in Chinese philosophy. — New Haven, London: Yale Univ. press, 2013. — 533 p.
- [10] Li Qi. Qiantan zhaotie sheji zhong de shi [Kratkoe obsuzhdenie «shi» v dizajne plakatov] // Bi yu shidai. — 2011. — Vol. 1. — No. 5. — P. 106–109. — URL: <http://www.cqvip.com/qk/80395x/201105/38016475.html> (na kit. yaz.).
- [11] Shi Xiongbo. Chinese calligraphy as «force-form» // The Journal of Aesthetic Education. — 2019. — Vol. 53. — No. 3. — P. 54–70.
- [12] Tujie «Shuo wen jie zi»: hua shuo hanzi [Ob'yasnenie «Sho ven' cze czy» s pomoshch'yu risunkov: ieroglify v kartinkah]. — Beijing: Beijing lianhe chuban gongsi, 2014. — 511 p. (na kit. yaz.).
- [13] Xu Wenzhi. Shanmu yecao-de sishi-zhi tai [Ya ne znayu, est' li cvety — vidy gornyh derev'ev i lugovyh trav v raznye vremena goda]. — Guilin: Lijiang chubanshe, 2020. — 215 p. (na kit. yaz.).
- [14] Zhang Dainian. Key concepts in Chinese philosophy. — New Haven, London: Yale Univ. press, 2013. — 533 p.
- Статья поступила в редакцию 30.03.2024.  
Опубликована 30.06.2024.
- Tretyakova Maria S.**  
Candidate of Art History, Associate Professor, Ural State University of Architecture and Art (USUAA), Yekaterinburg, Russian Federation  
e-mail: mshanadya@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0001-7385-6609
- Kazakova Nataliya Yu.**  
Doctor of Art History, Associate Professor, Professor, Department of System Design, Russian State University named after A. N. Kosygin (RSU), Moscow, Russian Federation  
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru  
ORCID ID: 0000-0003-0006-1412

## References

- [1] Belozerova V.G. Anatomiya tradicionnoj kitajskoj zhivopisi // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XLV, ch. 2. — M.: IV RAN, 2015. — S. 342–370.
- [2] Grigor'eva T.P. Kitaj, Rossiya i Vsechelovek. — M.: Novyj Akropol', 2011. — 472 s.
- [3] Zhyul'en F. Velikij obraz ne imeet formy, ili Cherez zhivopis' — k ne-ob'ektu. — M.: Ad Marginem Press, 2014. — 368 s.
- [4] Krushinskij A.A. K probleme metodologicheskikh predposylok adekvatnogo perevoda: stil' myshleniya kitajcev i ih yazykovaya kartina mira // Vestn. RUDN. Seriya «Filosofiya». — 2012. — № 4. — S. 57–76.
- [5] Lao-czy. Dao de czin / per., komment. V.V. Malyavina. — M.: Feoriya; AKC «Stradiz», 2019. — 704 s.
- [6] Malyavin V.V. Prostranstvo kitajskoj civilizacii. — M.: Feoriya, 2014. — 372 s.
- [7] Jiburi eiga-no Chugokugo-ban posuta-de wadai. Ko Kai-shi-ni kiku dezain tetsugaku [Obsuzhdenie kitajskih plakatov dlya mul'tfil'mov kompanii Ghibli. Filosofiya dizajna Huan Haya] // Sajt festivalya yaponskih fil'mov JFF. — 2022. — URL: <https://jff.jp/go.jp/ja/read/interview/huanghai/> (data obrashcheniya: 27.02.2024) (na yap. yaz.).
- [8] Liao Xiaozhi tan Paixie Shaonian «Dai shi hao shi» zhuanji sheji: yi «shou» de jinguan tixian rensheng, shouxiezi, xuan zhi zhe fa you qiaosi [Lяo Syaoczy rasskazyvaet o dizajne al'boma «Plohie vremena, horoshie vremena» gruppy Sorry Youth: s pomoshch'yu ruk vblizi izobrazhena chelovecheskaya zhizn', znaki napisany ot ruki, vybran iskusnyj sposob skladyvaniya bumagi] // Sajt Shopping Design. — 2021. — URL: <https://www.shoppingdesign.com.tw/post/view/6874?> (data obrashcheniya: 27.02.2024) (na kit. yaz.).
- [9] Lin Lina. Pure offering of a myriad plants: paintings on flower vases and pottered scenes. — Taipei: National palace museum, 2018. — 228 p. (na angl. i kit. yaz.).