

# ТОПОС ДРАКОНА У РОМАНІ ФРАНСУА ЧЕНА “СКАЗАННЯ ТЯН-І”

Олена СЯБРЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття присвячена дослідженню топосу дракона у франкомовному романі Франсуа Чена, що оповідає про долю китайського художника, і являє собою спробу інтермедіального аналізу категорії художнього простору у його поступовому розгортанні згідно принципів і законів китайської естетики, де образ дракона можна вважати згорненою програмою традиції. Пропонується аналіз закріплених каноном композиційних, ритмічних та тематичних формул, які у своїй метафориці залучають образ дракона та асоціюються у китайській естетиці з конкретно установленими смислами, які через поезику простору впливають на конструювання ідейно-тематичного рівня роману Франсуа Чена.

**Ключові слова:** топос, інтермедіальність, “жили дракона” (лун-мо), “серце дракона”, тай цзи.

Статья посвящена исследованию топоса дракона во франкоязычном романе Франсуа Чена о судьбе китайского художника. Она представляет собой попытку интермедиального анализа категории художественного пространства в его постепенном развертывании в романе согласно принципам и законам китайской эстетики, в которой образ дракона можно рассматривать как свернутую программу традиции. Предлагается анализ установленных каноном композиционных, ритмических и тематических формул, которые используют в своей метафорике образ дракона и ассоциируются в китайской эстетике с конкретно установленными смыслами, которые через поэтику пространства влияют на конструирование идейно-тематического уровня текста.

**Ключевые слова:** топос, интермедиальность, “драконовы вены” (лун-мо), “драконово сердце”, тай цзи.

The article is devoted to the investigation of dragon topos in the novel in French by François Cheng which is the story of the Chinese artist. The author suggests intermedial analysis of the novel space development according to the laws and principles of the Chinese esthetics where the image of the dragon can be considered as the compressed program of tradition. The article deals with the analysis of compositional, rhythmical and thematic formulas set by the tradition and using the dragon metaphor. In the novel they can be interpreted as the forming factors of space structure and meaning making structures at the same time.

**Key words:** topos, intermediality, “dragon veins” (lung-mai), “dragon heart”, tai chi.

Топос дракона у даному романі Франсуа Чена пропонується дослідити з кількох причин. По-перше, саме поняття топосу передбачає зацікавленість не стільки проявами індивідуального і новаторського у творчості конкретного автора, скільки усталеними (часто канонічними) способами і прийомами творення художнього образу, а саме до таких, як відомо, тяжіє китайська художня мова. Часто ці прийоми є спільними для різних видів китайського мистецтва, духовних практик та традиційних китайських “наук”, що породжує метамову китайської культури. Це видається важливим, оскільки, попри глибоке розуміння та палку любов до європейської, зокрема французької культури, Франсуа Чен залишається закоріненим у китайську традицію і як справжній *вень жень*, досконально володіє цією метамовою (про що свідчить величезна кількість філософських та культурологічних досліджень, присвячених різним аспектам китайської мистецької традиції), що не могло не знайти свого продовження у поезиці його власних текстів. По-друге, саме топос дракона можна вважати одним із визначальних зооморфних топосів для китайської культури (на рівні із такими тваринами як тигр, заєць, змія, жаба, черепаха, лисиця та феніксом), і не лише тому, що дракон незмінно присутній у міфологічній системі та фольклорній традиції, але більшою мірою завдяки тому, що цей образ несе у собі щось більше, ніж конкретну метафору чи символ; його можна вважати згорненою програмою традиційної китайської естетики, яка знайшла своє відображення і у романі Франсуа Чена “Сказання Тян-і” (“*Le Dit de Tianyi*”).

Роман розповідає про життя та поневіряння китайського художника у пошуках власного шляху у житті та мистецтві. Він подорожує Китаєм та Європою, входить у трансформуючу взаємодію із західноєвропейським мистецтвом, втрачає, віднаходить та знов втрачає близьких йому людей, пізнає життя у найбільш захоплюючих проявах та страждає, щоб врешті решт досягнути духовної самоактуалізації, а у живописі знайти власне, властиве лише йому бачення, що постає на перетині китайської та європейської традицій. Тому не дивно, що текст рясніє роздумами про живопис, школи і традиції, екфрастичними описами картин, вставними мистецтвознавчими пасажами, досвідом трансперсонального спілкування Тянь-і із близьким йому за духом художниками (Ван Гогом, Рембрантом, Вермеєром та ін.), чисельними портретними та пейзажними описами.

Акцент, що робить автор на близькій йому темі живопису, дозволяє говорити про значний вплив на поетику тексту живописного коду, зокрема це стосується виписування художнього простору. Так за Р. Бартом будь-який опис у художньому тексті передбачає певний *погляд* і тому по суті він уже є картиною [4, с.72]. “Картина” простору, яку пропонує читачам Франсуа Чен – це пейзаж, що тяжіє до традиційного для китайського живопису способу репрезентації. Особливістю “китайського” погляду є відслідковування предметів і явищ у їх взаємодії та неперервній трансформації, тому і мистецтво пейзажу у Китаї належить до динамічних видів мистецтва. На відміну від кадрованої європейської картини, що сприймається одномоментно і статично, пейзажний свиток потрібно поступово *розгортати*, сприймати і переживати його у плині часу, як музичний чи літературний твір. Композиція свитку має початок, розвиток і закінчення, а часто і кульмінацію [7, с.205-206]. Тому у китайській традиції живопис і література максимально наближені. Китайською картину “читають” так само як читають літературний текст, а для опису обох видів мистецтва правомірно використовують одні і ті ж самі терміни, що висвітлюють загальні для усіх китайських “наук” та мистецтв принципи, часто залучаючи для цього *драконові* метафори.

Так уже у другій главі роману, натрапляємо на термін “*жили дракона*” (кит. *лун-мо*). Тянь-і, розповідає про те, як дитиною, він навчався каліграфії. Щоб вловити суть мистецтва лінії, герой не лише вивчає зразки відомих митців давнини, але і спостерігає за ритмами живої природи. Особливо його приваблюють і надихають висаджені рядами чайні кущі. Цитата: “*Я помічав, наскільки ці регулярні та ритмічні лінії, очевидно прокладені людиною, відтворюють мінливу за своєю формою поверхню ґрунту, виявляючи таким чином жили дракона, які їх формують у самих надрах землі*” [2, с.19]. Юного Тянь-і захоплює відкриття того, що людина у своїй повсякденній чи творчій діяльності, фактично наслідує ту закладену у надрах структуру, напівприховану за багатьма проявами цього світу.

У китайській естетиці поняття *жили дракона* широко використовується для позначення різного роду ліній, що допомагають художнику створити цілісну врівноважену композицію: правильно написаний пейзаж має бути пронизаний такими структуроутворюючими лініями. Китайські художники та мистецтвознавці називали *жилами дракона* непомітні одразу, *приховані канали*, якими передається внутрішній імпульс життя, траєкторії руху енергії на картині [3, с.136]. Тут можна помітити, що окрім суто композиційної функції, *жили дракона* виявляють і іншу свою функцію – забезпечують дотримання принципу, що стверджує необхідність живого зв'язку, резонансу між зображуваними предметами через їх ритмічну організацію. Цю ритмічну організацію простору нескладно відстежити і у ключових топосах роману. Зробимо це на прикладі гірського пейзажу, який споглядає маленький Тянь-і піднімаючись із батьком до вершини гори: “<...>це один крок і ось перед нашими очима розгорнулася грандіозна картина. За нагромадженням прямовисних скель та одвічних дерев чудернацьких обрисів розкочувались послідовні хвилі гір та пагорбів, які у свою чергу поринали у рівнинну далечінь. З протилежного боку долини, щойно омитої сильною зливою, у сутінках висріблювалась довга стрічка: Янцзи” [2, с.32]. Варто звернути увагу на фокусування простору через *погляд*, а також на те, що пейзаж надзвичайно точно відтворює усі необхідні елементи свитку жанру *шань-шуй (гори-води)*: це непорушні скелі, гори різної висоти, дерева та річка, високий горизонт, наявність перспективи. Опис впорядковано наявністю у ньому ритмічно повторюваних ліній, серед яких головною *драконовою жилюю* є річка (саме першій зустрічі Тянь-і з річкою присвячений весь подальший пасаж). Схожі пейзажі зустрічаємо у романі повсякчас – усі вони пронизані, наче *жилами дракона*, кривими лініями: це стежинки, хвилеподібні форми пагорбів, гряди гір, звивиста течія річки, водоспади, покручені дерева, химерні форми скель, у місті – це вулички та провулки, спіралеподібні сходинки, набережна вздовж Сени.

Таку любов до організації простору через криві лінії *драконових жил* можна пояснити тим, що для китайців природна кривизна – ознака концентрації життєвої сили [6, с.281], а отже пейзаж (художній чи текстовий), структурований таким чином, є ідеальним способом створити виразний художній образ. “Зроби *жили дракона* прямими чи навкісними, видними повністю або частинами, прихованими чи явними, розірваними чи неперервними, але сповни їх диханням самого життя, тоді досягнеш вершин майстерності” – зазначає Ван Юань-чі знаний теоретик мистецтва епохи Цин [3, с.136]. Отже, наявність *лун-мо* та їх вірне зображення забезпечує у живописі вираження руху та впорядкованість ритмів, що і вирізняє справжню, проникнуту *духом життя* картину. А Лі Жи-хуа, авторитетний критик межі XVI-XVII ст., для цієї мети пропонує пригадати важливий для китайської естетики принцип *однієї лінії* (або *єдиної нитки*), що, як буде висвітлено далі, також корелює із топосом дракону: “якщо уважно вдивлятися у картини давніх майстрів, то помітиш, що у них наявна *єдина нитка* усього явленого, і тому чим чіткіше виписаний пейзаж, тим вільніше струмує у ньому життя” [6, с.268].

Важливість організації простору у китайській естетиці усвідомлюється в епоху Тан, коли, завдяки проникненню у мистецькі кола даоських уявлень та поширенню чань-буддизму, з'являється концепція художнього простору, у якому погляд не прив'язується до окремих деталей пейзажу, а, відслідковуючи *жили дракона*, повільно мандрує вигнутими гірськими стежками, губиться у туманних долинах або слідує бурхливими водами річки, виражаючи ідею безтурботних мандрів широкими просторами *дао-людини* (за перекладом академіка В. М. Алексєєва). Тому метою китайського майстра пейзажу стає вираження відчуття безмежності простору [8, с.208], і для цього використовуються різноманітні прийоми. Так за рахунок *високого горизонту* та відсутності рамки, китайський вертикальний свиток репрезентує простір набагато більш широкий, ніж реально може охопити зір. Наслідком такого необрамленого відтворення простору у свідомості є повна включеність у художній простір. Тому якщо у європейській традиції письма описати щось означає, як говорить Р. Барт, встановити порожню рамку, виокремити, щоб краще побачити і впорядкувати побачене, і лише потім екфразисом включити цей опис у художній текст [4, с.72-73], то *описати* той самий пейзаж “по-китайськи” означає прокласти у ньому стежку письма, щоб навпаки включити себе у нескінченні мандри цим художнім простором, що лежить між окресленими образами та пустотами, між словами та невисловлюваним. При подібному прочитанні такий опис враз втрачає свій міметичний характер, а пейзаж одночасно стає і картиною, яку спостерігає око, і внутрішнім ландшафтом душі. Тому у романі так багато необрамленого простору. Чи не кожен художній опис на сам кінець спрямовує погляд в небо, в далечинь за горами, до напівпрозорих хмар чи туманів, на Небесну Річку (Чумацький Шлях), на рисове поле, іноді просто у ніч чи пустоту, наче пропонує відірватись від написаної історії про мандри героя світом та відчутти той стан вічного поневіряння душі, що лейтмотивом проходить через увесь роман.

Окрім того, у китайському живописі майже відсутня типова для західної традиції лінійна перспектива з єдиною точкою сходження. Натомість, майстри використовують прийом *розсіювання перспективи*, коли кожний епізод написаний наче б то за законами лінійної перспективи, проте кожного разу з окремою точкою сходження [6, с.163]. Такий *рухомий ракурс* також допомагає глядачу увійти у картину і подорожувати у її просторі. Кожний топос у романі не стільки продовжує, скільки вступає у резонанс з іншими, кожного разу відкриваючи можливість нового ракурсу значення та нанизуючись на оту *єдину нитку* оповіді. Саме такий спосіб поступового переходу від одного ракурсу до іншого породжує ефект плинності тексту, забезпечуючи поступ нарації, та відтворює ідею неперервності трансформацій та руху, а отже сповнює текст справжністю життя, щоб, як радить Ван Юань-чі, “*дракон у серці пейзажу, попри свій постійний рух, ніколи не втрачав ані власної цілісності, ані свого живого тіла*” [3, с.136].

Поряд із поняттям *жили дракона* у китайській геоманті фігурує також метафора *серце дракона*, що позначає важливі енергетичні центри, тобто ті місця, де може накопичується космічна

енергія. Найчастіше, але не обов'язково, *серцем дракона*, тобто фокусом ландшафту, вважаються печери [6, с.225]. Вони одночасно відкриті для руху енергій, яка в них накопичується, але й достатньо замкнені, отже ця енергія не розсіюється у зовнішній простір. Мотив “чудесної печери” є традиційним для живопису, оскільки у різноманітних китайських духовних системах печера стає місцем роботи із внутрішніми енергіями (медитація, внутрішня даоська алхімія, відлюдництво). А оскільки від епохи Тан саме *мистецтва* стають новою формою вмісту сакрального, а будь-яка творчість розцінюється як спосіб виходу у сакральний простір [7, с.172-174], то печера стає незмінним місцем духовної практики інтелектуалів. Зокрема у романі кілька глав присвячено печерам Могаоку, відкритим у XX ст. у провінції Ганьсу, і нині знаним, завдяки численним фрескам різних періодів, які створювали буддійські художники, ще від початку розповсюдження нової релігії у Китаї. Тут, у *драконовому серці*, Тянь-і переживає надзвичайно важливий мистецький досвід, що стає досвідом духовним, коріння якого сягають найдавніших практик відмови від власного “я” задля досвіду співпереживання і єдності зі світом. Відлунням цього топосу є також епізоди роботи художника над створенням фрески коханої жінки у закинутому підвалі. Цей досвід також є трансформуючим для героя. Сюди, як до “чарівної печери” Тянь-і після довгих страждань та осяянь приносить найдорожче, що у нього є – образ померлої Ю-мей. Сюди, як до *серця дракона*, стікаються *драконові жили* – усі ниточки оповіді. Саме у цьому напів-символічному топосі сплітаються теми ностальгії та повернення, тема дружби і кохання, тема поклику жіночого, тема живопису та шляху митця, тема діалогу Сходу та Заходу.

Таким чином, як у китайській традиційній геомантії, так і у романі, сітка *драконових жил* разом із *драконовим серцем* створює складну геометрію простору. Це майже невидима сітка з окремими вузловими елементами, що не лише сполучає розрізнені художні елементи, але і урізноманітнює ландшафт письма. Так певні епізоди можемо схарактеризувати як дуже акцентовані у своєму емоційному і художньому вираженні та принципово важливі у розгортанні сюжету – саме їх доречно назвати *серцем дракона*, адже вони концентрують у собі значний текстовий потенціал, так само як печера концентрує енергію *ци*. Між цими текстовими центрами простягаються ниточки оповіді, *жили дракона*, що дозволяють вільно і природно розвиватися сюжету та направити його рух до наступної ключової точки оповіді.

Як бачимо, ті естетичні принципи, що залучають драконову метафорику, забезпечують реалізацію ідеї організованості художнього простору та, ширше, відображають тяжіння традиції до зведення усіх проявів до певної базової структури. По суті, саме дракона можна назвати найбільш містким символом цієї структури. Драконоподібні ритми так полюбилися китайським естетам, тому що корелюють із китайською філософемою *Дао*, що є центральним поняттям традиції і невід'ємною складовою будь-якої творчої діяльності. Цей символічний зв'язок між філософським поняттям та художнім образом-символом унаочнює синкретичність китайської традиційної культури, у якій не можна відділити філософію від мистецтва. Практикувати

китайські мистецтва завжди означає займатись духовною практикою (чим і є філософія на Сході), тому фокус переноситься із самого мистецтва на внутрішню майстерність гармонізації двох первинних енергій *інь* та *ян*. Цей аспект гармонізації проявляється у присутності третього – *тай цзи*. У традиційному зображенні *інь-ян*, *тай цзи* – це та крива лінія, що породжує їхній обмін, надає динаміку взаємодії двох першопочатків, одночасно це і лінія зустрічі, і межа переходу від одного до іншого. Тому саме викривлена лінія вважається активним принципом буття.

На рівні традиційних зооморфних метафор, саме дракон поєднує у собі риси змії (*інь*) і птаха (*ян*) і відтак уособлює ідею зустрічі Неба і Землі. Тому переведена у даоську езотеричну символіку, саме ця таємнича та невловима істота, з викривленим у формі літери S тілом, і є символом *тай цзи* та виражає концепцію єдності двох енергій, буття та небуття, єдиноприсутності явленого і неявленого, а тому виступає образом, у якому в згорненому вигляді репрезентовано сутність пошуків китайської духовної традиції та естетики. Отже, характерні для китайської образотворчості вигнуті лінії на різних рівнях свого прочитання символічно натякають і на давні зображення міфологічного дракона своєю зовнішньою формою, і на філософське *тай-цзи*, що метафоризується як дракон. Такі ж саме *драконові лінії* формують і даоську просторову модель Дев'яти Палаців, що передбачала переміщення вигнутою, скрученою, наче у лабіринті, траєкторією та виражала ідею руху від Землі до Неба і назад [6, с.281], створюючи *спіраль* “одвічного коловороту” Дао [6, с.282]. Тобто духовний шлях людини у далекосхідній традиції ніколи не осмислювався лінійно, як прямий шлях до поставленої мети. Це завжди блукання без певної цілі, блукання навмання викривленою траєкторією, прогулянка широкими просторами китайського свитку. Потрібно втратити, щоб віднайти. Потрібно піти, щоб повернутися. Саме така філософія руху визначає духовний шлях Тянь-і у романі, що можна прослідкувати уже у назвах трьох його частин: *Épopée du départ – Récit d'un détour – Mythe du retour*. Наявність у першій та третій назві понять, що можна вважати дихотомічними, позначають два граничні точки: від'їзд – повернення. Але між початком та кінцем є шлях, і саме він є ключовою метафорою лінії – Дао, що звивається вічною *ниткою буття*. Найвища духовна мудрість героя – готовність прийняти дорогу як власне покликання, сутність власного буття (*âme errante*), нескінченно слідувати за кожним новим поворотом, який пропонує йому доля. До того ж французьке *détour* можна зрозуміти як *звивина* або *вигин*. Це і є рух по траєкторії, викривленій у формі літери S, що усвідомлюється як шлях-Дао, де *все виповнюється, проте ніщо не завершується* [2, с.401], адже ця фігура є відкритою, спрямованою у вічність. Тобто власне повернення про яке йдеться в романі у своєму філософському вимірі є поверненням до себе, що ніколи не тотожне чистому значенню повернення до вихідної точки, адже головним законом Дао є *переміни*, що унеможливлюють рух по колу, стверджуючи натомість рух *за звивистою течією річки*.

Саме річка є найбільш місткою та образною метафорою Дао, що вперше зустрічається у “Дао Де Цзині”, де на неї проектуються усі головні аспекти цього неоднозначного поняття. Так

само метафора річки репрезентована і у романі, і тут її можна назвати головною *драконовою жилию*. Топос річки вибудовує онтологічний пласт роману та, за умови відчитування тих значень, що пропонує китайська традиція, створює філософську глибину тексту так само як *жили дракона* створюють глибину художнього простору. У ландшафті роману – не менше шести річок, кожна з яких має своє значення у структурі оповіді.

Із найдавніших часів у Китаї річка асоціювалась із драконом, адже кожна мала свого власного духа-дракона, що вважався її володарем. Поясненням може служити один із давніх і дуже поширених у Китаї міфологічних сюжетів про дракона (його в одній зі своїх поем згадує перший китайський поет Цюй Юань), присвячений культурному герою, на ім'я Да Юй, що подолав наслідки великого потопу. У цьому міфі дракон виконує функцію помічника при впорядкуванні простору, прокладаючи своїм хвостом межі та канали для відведення води і створює таким чином Хуанхе, Янцзи та інші великі річки Китаю. Фактично річки є слідами присутності та активної діяльності дракона на землі. Часто цей зв'язок між річкою та драконом відображається у топонімах.

У романі одним із ключових топосів є річка Амур, яку відкривають для себе герої вже майже наприкінці своїх поневірянь, опинившись у горах на крайній півночі Китаю. З роману дізнаємось про те, що китайці називають цю річку *Темний Дракон* (або *річка Темного Дракона*). Не випадково обрана саме ця річка, адже вона є природним кордоном, що відділяє Китай від Сибірських просторів. Саме тут звучить мотив “іншого берега”, який географічно вимальовується як незвідані землі, сюжетно трактується самими героями як примарні видіння далекої юності, а у символічному вимірі відсилає нас до мотиву подолання кордону між світом явленим і неявленим, матеріальним і духовним, життям та смертю. *Темний Дракон*, річка – це та *єдина лінія*, що є найважливішою філософемою китайської традиції, одночасно і нитка, що пов'язує, і межа, що розділяє [6, с.226-227]. Цей *Темний Дракон* і є явленою героям межею *тай цзи*, що означив у тексті момент кульмінації, момент реалізації *чань*. Саме тут, прийшовши до річки, досягши межі страждань та випробувань, коли йти далі вже неможливо, коли весь світ втрачає будь-який людський вимір, на порозі небуття, героям дається чисте, недуальне сприйняття світу, досвід повноти присутності у *тут-і-тепер*, коли все життя звершується у одній миті усвідомлення. Досягши межі свого земного існування, Тянь-і відчуває, як майже спустошене тіло відпускає його. Від цього моменту оповідь у романі хоч і ведеться знову від першої особи, але стає надзвичайно відстороненою від подій, що їх переживають друзі: герой бачить світ та себе у цьому світі наче з певної висоти. Погляд Тянь-і, що фіксує події є поглядом когось іншого, хто спостерігає за Тянь-і, поглядом вищого Я, яке вже не ототожнюється ні з тілом, ні з його діями, ні зі стражданнями.

Наприкінці роману цей невідомий наратор, який наче народжується з самого тексту бачить, що Тянь-і, потрапивши у притулок, починає писати. Він пише свою історію на довгих склеєних між собою аркушах цупкого паперу (*très longue bande pliée en accordéon*). Згорнена у рулон та вся

вкрита ієрогліфами (ще на самому початку зазначено, що Тянь-і пише свою історію китайською), ця стрічка відсилає до ідеї поступового *розгортання однієї нитки* історії. До того ж у останній главі вона уже ототожнюється з річкою, і далі з одним із давніх вертикальних пейзажів, що зображають річку Янцзи. Таким чином, коли Тянь-і пише власну історію, він *дозволяє водному потоку об'єднати ті розрізнені фрагменти, які насправді були цілісними* [2, с.411]. Письмо у Чена, тому, ніщо інше, як роман-ріка. Але на відміну від Прустових пошуків втраченого часу (роздуми про якого час від часу лунають у романі), герой Франсуа Чена прагне не віднайдення минулого через письмо, а розчиняє його у потоці вічних перетворень, що дозволяють йому бути вписаним у вічне *тепер*, виповнити власний шлях. Тому письмо постає неперервним рухом за течією річки, що розгортається перед читачем на китайському вертикальному свитку. Слідувати розгортанню такого тексту означає для героя мандрувати на межі між явленим і не-явленим у письмі, тим, що відбулося у житті і тим, що могло би статися. Адже правда життя завжди напівприхована за сновидіннями, мріями та ностальгією, як напівприхована річка на китайських пейзажних свитках, як напівприхований за хмарами і туманами дракон на картинах найкращих китайських майстрів.

Таким чином, топос дракона є важливим для розкодування художнього світу роману Франсуа Чена. Драконові лінії присутні не лише в організації зовнішнього простору твору, але й організують та картографують внутрішній шлях героя. Більше того, саме *топос дракону* – це і є та межа, де зовнішній пласт тексту переходить у внутрішній, де явлене відкриває шлях у не-явлене, де викривлена лінія стає знаком символічної глибини простору-буття. Таке постійне переміщення між двома векторами породжує особливу поетику тексту, що слідує за *однією ниткою перетворень* Дао.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. Cheng, François. Cinq méditations sur la beauté. – P.: Albin Michel, 2006.
2. Cheng, François. Le Dit de Tianyi. – P.: Albin Michel, 1998.
3. Cheng, François. Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural. – P.: Seuil, 2006.
4. Барт Р. S/Z. Пер. с фр, 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001.
5. Григорьева Т. П. Движение красоты: Размышления о японской культуре. – М.: "Восточная литература" РАН, 2005. – 440с.
6. Малявин В.В. Сумерки Дао. – М.:Дизайн.Информация.Картография., 2000 – 448с.
7. Маслов А.А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. – М.: Алетея, 2005. – 376с.
8. Роули Дж. Принципы китайской живописи // Китайское искусство: Принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ.ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс»: «Издательство Астрель», 2004. – С. 78-244.