

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Аганина Н.С., Ильмуратова И.Л. — Иероглиф: между явленным и сокрытым // Культура и искусство. – 2019. – № 12. – С. 79 - 87. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.12.29887 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29887

Иероглиф: между явленным и сокрытым

Аганина Надежда Сергеевна

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

✉ mashanadya@e1.ru



Ильмуратова Инна Леонидовна

кандидат архитектуры

старший преподаватель, кафедра истории искусств и реставрации, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

✉ inna_ilmuratova@mail.ru



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2019.12.29887

Дата направления статьи автором в редакцию:

21-06-2019

Дата рецензирования статьи:

22-06-2019

Дата публикации:

30-12-2019

Аннотация.

Китайская каллиграфия рассматривается в качестве ключа к более глубокому пониманию китайского культурного кода, поэтому цель исследования заключается в выявлении культурных смыслов, заложенных в пространственную структуру и визуальный образ иероглифа. В ходе работы авторы развивают идею отечественного синолога В. В. Малявина о том, что художественное пространство произведения китайской каллиграфии представляет собой пространство «срединности», в котором

взаимодействуют два не совпадающих друг с другом измерения бытия – сокрытое и явленное («прежненебесное» и «посленебесное»). В исследовании применяется культурологический метод интерпретации художественного пространства иероглифа в контексте традиционных для китайской культуры моделей пространства. Формирование пространства «срединности» через написание иероглифа является свидетельством умения каллиграфа находить равновесие «в потоке перемен». Иероглиф представляет собой визуальную метафору движущегося человеческого тела, находящегося в состоянии внутреннего покоя (что отражается в чёткости внутренних связей знака, его соотносённости с физическим центром и ощущении «твёрдости» пустоты).

Ключевые слова: ян, инь, твёрдая пустота, пространство срединности, пространство иероглифа, искусство каллиграфии, китайская каллиграфия, пять движений, Прежнее небо, Позднее небо

Миропонимание Востока и Запада глубоко различно, а потому с трудом транслируется на языки друг друга. Разница толкования слов обнаруживается уже при обращении к их этимологии. Например, наиболее близким аналогом русского слова «душа» считается китайский иероглиф «сердце» / «центр», который, однако, происходит от изображения самого органа, и значит, неразрывно связан с телом, в то время как «душа» всегда нематериальна (есть и другие китайские слова, обозначающие «душу», но, согласно А. И. Кобзеву, они тоже имеют телесную подоплёку ^[1]). Ситуация усложняется тем, что сама манера письма иероглифа на Востоке тесно связана с определённой системой ценностей. По манере письма каллиграфа можно судить о том, какую эстетику выражает иероглиф – конфуцианскую, даосскую или буддистскую. Согласно американскому исследователю П. Ни, штрихи конфуцианца твёрдые, без торчащих острых углов, что указывает на самодостаточность личности каллиграфа и отсутствие у него «намерения уколоть других или похвастаться»; «кончик кисти всегда движется по центру штриха», выражая идею праведности и срединности. Даос «отдаёт предпочтение меньшему, а не большему, светлому, а не тёмному, чистому, а не изощрённому, простому, а не сложному»; движение кисти естественное, «как вода, текущая по протекающей стене». Наконец, каллиграфия буддиста может быть «холодной и простой», в ней много пустого пространства, поэтому она рождает ощущение отрешённости от земных дел. ^[2] Соответственно, манера написания иероглифа «сердце» в каждом случае оказывается разной. Разной оказывается и его интерпретация: в конфуцианстве качества «сердца» отличают человека от животных; в даосизме «сердце» является «окном в духовное пространство мироздания»; а в буддизме оно есть «обобщающее выражение психических процессов и явлений» ^[3].

Для того чтобы западный человек мог глубже понимать иероглифы, необходимо раскрывать перед ним семантику знаков, причём не только на уровне языкового контекста, но и с точки зрения мировоззренческих установок, заданных определённой культурой и реализуемых в конкретной каллиграфической традиции. В исследовании мы обратимся к анализу художественного пространства каллиграфического произведения, раскрывающего специфику традиционного для китайцев представления о пространстве.

Теоретическую основу работы составляет монография В. В. Малявина «Пространство китайской цивилизации» (2014) ^[4], в которой исследователь впервые в отечественной синологии связывает традиционные для Китая модели пространства с художественным пространством иероглифа.

Определённая сложность исследования связана с «эпистемологическим разрывом», произошедшим в современной отечественной синологии. В частности, один из крупнейших отечественных специалистов по истории китайской философии А. И. Кобзев в своей статье язвительно называет В. В. Малявина «сознательным апологетом противоречивости» [\[5, с. 85\]](#), в свою очередь, В. В. Малявин упрекает А. И. Кобзева в схоластике и превращении философии в филологию, настаивает на изменении познавательных установок Академии Наук [\[6\]](#).

Проблема познавательных установок существовала и в самом Китае во второй половине XX в. Авторитетный немецкий исследователь Л. Леддероз писал: «Среди китайских учёных существует тенденция смотреть с подозрением и часто с презрением к религиозным явлениям в их собственной культурной традиции. Эта критическая позиция интеллектуального мейнстрима была даже усилена под влиянием определенных иконоборческих течений на Западе. Религиозные элементы в классической каллиграфической традиции, соответственно, нашли мало внимания или даже были отвергнуты» [\[7, с. 277\]](#).

На Западе повышенный интерес к религиозным корням китайского искусства, прежде всего, живописи, наблюдался в англоязычных исследованиях 1980-х гг.: Дж. Сильбергелд «Chinese Concepts of Old Age and Their Role in Chinese Painting, Painting Theory, and Criticism» («Китайские концепции старости и их роль в китайской живописи, теории живописи и критике» 1987), Х. У «Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd Centuries A.D.)» («Буддийские элементы в раннем китайском искусстве (2 и 3 века н.э.)», 1986), М. Шоу «Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting» («Буддийское и даосское влияние на китайскую пейзажную живопись», 1988) и пр. Наиболее серьёзным исследованием по истории и философии китайской каллиграфии за этот период является статья Л. Леддероза на английском языке «Some Taoist elements in the calligraphy of the Six Dynasties» («Некоторые даосские элементы в каллиграфии Шести династий», 1984), в которой автор показывает «многократное сходство» между традицией даосских религиозных рукописей и китайской каллиграфией в период её становления (III – VI вв.) [\[7\]](#).

Другая сложность исследования связана с анализом традиционных китайских текстов, посвящённых взаимосвязи китайской философии с искусством, которые, согласно современному китайскому учёному С. Суну, хотя и «полны духа человечности и прекрасных слов, описывающих эстетический опыт автора», тем не менее, «лишены глубины концептуального мышления», свойственной западным исследованиям [\[8, с. 16\]](#). Наиболее структурированными исследованиями в сфере каллиграфической эстетики в Китае считаются работы искусствоведа XIX в. Лю Сицзая, однако, современные китайские исследователи только начинают глубоко и последовательно осваивать его наследие.

Представленное исследование является следующим шагом по осмыслению художественного пространства китайской каллиграфии после статьи «Каллиграфия как пространственно-временное искусство: характер движения как основа идентификации дальневосточной каллиграфии» (2018) [\[9\]](#).

«Прежнее небо есть корень письма, а Позднее небо есть применение письма».

Лю Сицзай (1813-1881)

Китайские каллиграфы говорят: для того чтобы выразить идею, каллиграфу достаточно одного иероглифа. Каллиграфически написанный иероглиф проявляет тонкую границу между сокрытым и явленным, единством и различием, что, с точки зрения китайской космологии, проявляется в различии ян и инь, шире – в несовпадении пространственных схем Прежнего и Позднего Неба. Остановимся на этом более подробно.

Основополагающей категорией китайской философии является универсальная оппозиция инь и ян. Инь и ян обозначаются графическими символами: прерывистой и сплошной линиями соответственно. Возможные комбинации трёх линий составляют восемь триграмм. В Китае традиционно считается, что именно от этих триграмм произошли иероглифы [10, с. 1], хотя современные исследователи склоняются к тому, что триграммы произошли от простейших и в дальнейшем утраченных пиктографических знаков – протоиероглифов [11, с. 370]. Расположение триграмм имеет два порядка: порядок Прежнего неба (янский) и порядок Позднего неба (иньский). Прежнее небо представляет собой мир «до форм», изначальную пустоту, чистую структуру и показывает возвращение к неизменным «семенам» вещей (в отличие от платоновских «идей», «семена вещей» не постигаются разумом). Изначально оно изображалось в виде квадрата, внутри которого вписан круг. В порядке Прежнего неба вверху располагается Небо, а внизу – Земля (рис. 1).

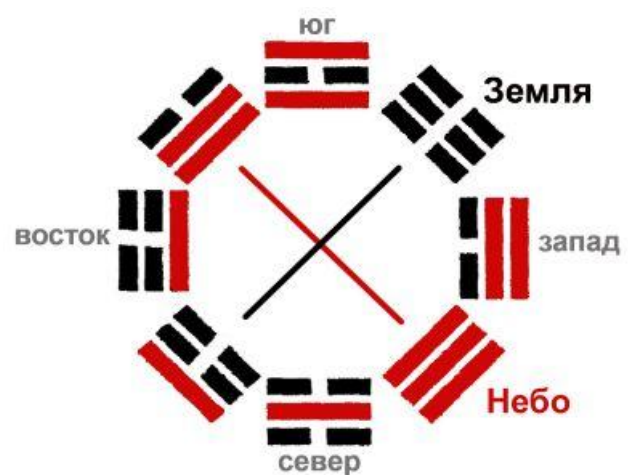
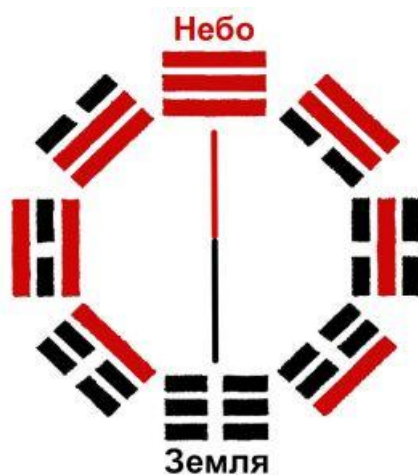


Рис. 1. Визуализация идеи единства Неба-Земли на схеме Прежнего неба

Рис. 2. Визуализация идеи разделённости Неба и Земли на схеме Позднего неба

Та же идея закладывается в пространственную структуру иероглифа. Незаполненное поле над иероглифом называется «Небо», а под ним – «Земля» [12]. Соответственно, базовой линией в каллиграфии считается горизонталь, символизирующая разделение Неба и Земли, – с неё начинается обучение письму. Разделение Неба и Земли в соответствии с китайской картиной мира предполагает их соединение, поэтому возникает вертикальная линия, символизирующая Человека, погружённого в общий поток Неба и Земли. На схеме Прежнего неба триграмма, символизирующая Землю, связывается с триграммой, символизирующей Небо, по прямой снизу-вверх, что, вероятно, можно считать графическим выражением идеи единства инь и ян.

В послененебесном измерении Человек вынужден подчиняться закономерностям космических циклов. Позднее небо представляет динамичный мир форм, развёртывающийся вовне. Изначально оно изображалось в виде круга с двумя вписанными квадратами, один из которых повёрнут вокруг центра и опирается на свою вершину (зрительно выглядит так, как будто один из квадратов Прежнего неба пришёл в движение). Триграммы Прежнего неба соотносятся со сторонами света (с югом вверху) и

четырьмя сезонами (югу соответствует лето) (рис. 2) [13, с. 36], [14]. Триграммы Неба и Земли смещены: Небо больше не располагается над головой Человека, а Земля – под его ногами.

Если мы посмотрим на расположение триграмм прежнеебесного и позднебесного измерений, то увидим, что сумма «иньских» и «янских» черт в противоположных триграммах одинакова (три сплошные черты и три прерывистые). Исключение составляют триграммы двух диагоналей Позднего неба: в «иньской» диагонали только одна сплошная черта, а в «янской» – только одна прерывистая. Такое расположение триграмм можно считать графическим выражением идеи разделённости инь и ян, Неба и Земли (располагаясь под углом, янское Небо и иньская Земля больше не уравнивают друг друга). В комментарии к Книге перемен «Си цы чжуань» сказано: «Восемь триграмм раскачивают друг друга, возбуждаясь громовыми раскатами и оплодотворяясь ветром и дождём. Круговращаются Солнце и Луна – то холод, то жара» [14, с. 461].

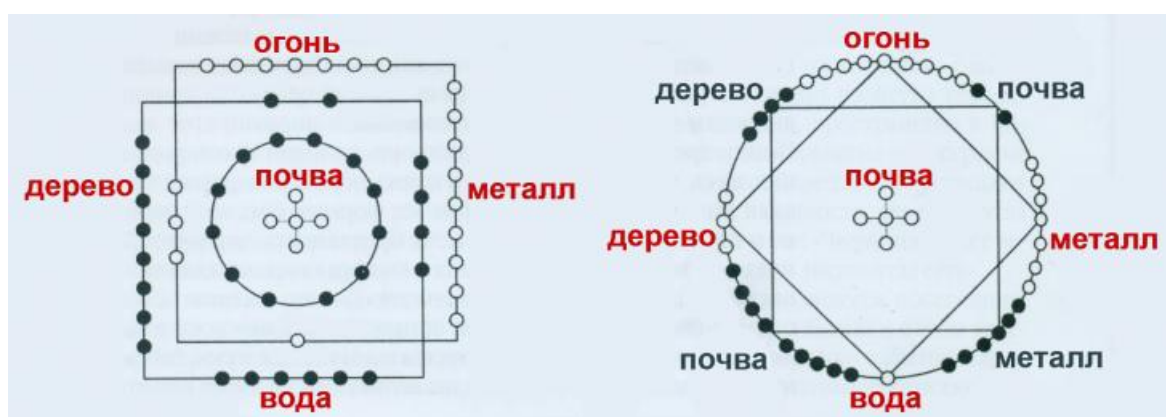


Рис. 3. Пять движений в картах Прежнего (слева) и Позднего неба (справа) (на основе схем из монографии В. В. Малявина «Пространство китайской цивилизации» (2014)).

Прежнеебесное ян смешивается с посленебесным инь, образуется «правильное» и «дополнительное» положения пяти движений (вода, дерево, огонь, почва, металл), символами которых являются «узелки» на картах Прежнего и Позднего неба (мы не будем подробно останавливаться на числовых значениях, кодируемых «узелками») (рис. 3). «Правильные» положения соотносятся с ян (обозначены красным), а «дополнительные» – с инь (обозначены чёрным). Если представить карту Позднего неба в виде квадрата, поделённого на девять частей (так называемые «Девять дворцов»), тогда угловые квадраты будут «иньскими», а квадраты, образующие центральную крестовину, – «янскими». Эти квадраты представляют собой не просто координатную сетку с центром по середине – они предназначены для фиксации изменений направления энергии-ци (рис. 4).

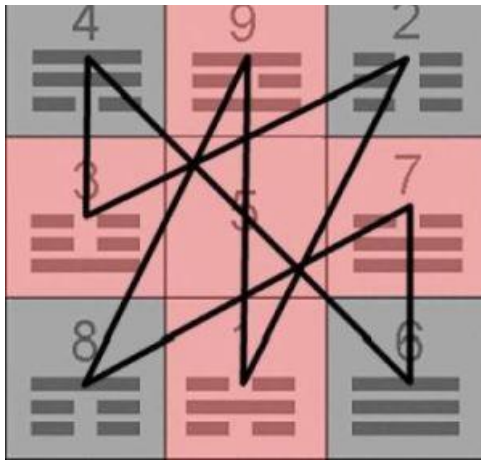


Рис. 4. Изначальная траектория движения энергии-ци в квадрате Ло

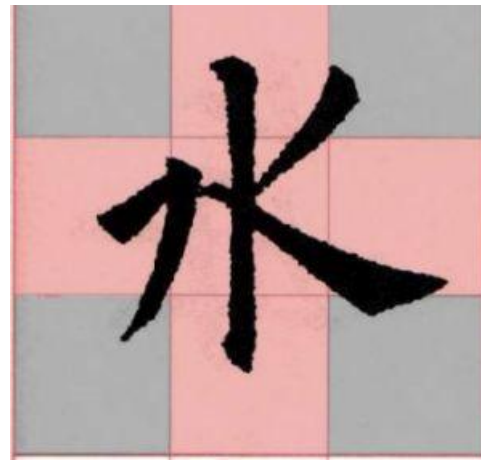


Рис. 5. Разлиновка прописи в 9 квадратов 九字格

Ссылаясь на Чж. Цзя, В. В. Малявин пишет, что в Китае было принято «делить надпись на группы по девять знаков и выделять в каждой группе своего "господина", которого называли "большим Срединным Дворцом"» [\[4, с. 201\]](#). В китайской каллиграфии квадраты, поделённые на девять частей, сейчас используются в качестве прописей (рис. 5). Будучи вписанным в девятиклеточный квадрат, иероглиф обозначает не вещь, а «ситуацию», «процесс различной скорости протекания» (Е. А. Торчинов). На наличие «иньских» и «янских» клеток в прописи указывает В. Г. Белозёрова [\[15\]](#). При написании иероглифа «иньские» клетки, расположенные в углах квадрата, как правило, остаются пустыми, формируя пространство вокруг знака.

Если символом Позднего неба является квадрат, то Препежнее небо принято отождествлять с кругом. Вместе они представляют квадрат, описанный вокруг круга, что символизирует, согласно китайской традиции, внутреннюю прямоу человека, осуществляемую вовне. В сорок первой главе Дао-дэ цина, эта идея выражается в образе квадрата, не имеющего углов. «Не имеет углов» и иероглиф, традиционно вписываемый в квадрат, но всегда тяготеющий к кругу.

Отношение Препежного неба и Позднего неба является отношением тела и тени. С точки зрения китайской традиции, события формируются в Препежном небе (символически оно связано с пустотой), а оформляются в Позднем небе. Согласно Л. Леддерозу, в китайской традиции существует иерархия препеженебесного и посленебесного письма: есть «вневременное» письмо, используемое только «существами высшего ранга», и обычное письмо, используемое людьми. Промежуточное положение между ними занимают священные талисманы, используемые по сей день (письмо талисманов является ключом к представлению о том, как должно выглядеть «вневременное» письмо). Именно каллиграфия талисманов способствовала формированию обычного письма: в частности, под влиянием рукописей, написанных в религиозном трансе, сформировалась манера письма непрерывной линией знаменитого Вана Сяньжи (344-386). [\[7\]](#)

Человек пребывает в посленебесном измерении, поэтому должен учиться слышать дыхание Препежного неба. С. Сун отмечает: «Только когда каллиграф выходит за пределы привычного состояния и возвращается в свой первоисточник или подлинность души, его идея и настроение могут быть выражены символически, он обретает стиль [письма]». [\[8, с. 27\]](#). По словам В. В. Малявина, свидетельством достижения единства с Препежным небом

считается появление у каллиграфа ощущения «неотвратимости грядущего», а потому главное правило китайской каллиграфии гласит: «Приступая к написанию иероглифа, нужно знать, как закончишь его». [4, с. 221-222] Можно сказать, что, занимаясь каллиграфией, человек, с точки зрения китайской традиции, оформляет тонкое, творит реальность.

Переход Прежнего неба к Позднему осуществляется через единый центр (рис. 3): центральный из девяти квадратов («Срединный Дворец») является вратами между Прежним и Поздним небом (рис. 4). К физическому центру иероглифа, стягивается весь знак. Происходит упорядочивание внешне хаотичных движений, их соединение, в результате чего знак «выправляется» (в китайской традиции, становится «одухотворённым»), но не становится «прямым», подчиняющимся геометрическим построениям, – этот момент особенно очевиден в письме по прописи.

В современном Китае широко используются прописи с разметкой в виде квадратов, разделённых вертикалью, горизонталью и двумя диагоналями. Эту пространственную схему ещё в IV в. призван был выражать иероглиф «вечность» 永, изображающий «водный поток, который никогда не иссякает, потому что в него вливаются все новые ручьи» [15], [16]. Однако, если мы посмотрим на написание этого знака в прописи, то увидим, что линии иероглифа не совпадают с линиями разметки (горизонталь развёрнута под углом, откидные выгнуты по дуге, правая часть знака не является зеркальным отражением левой части и пр.) (рис. 6).



Рис. 6. Написание иероглифа «вечность» в прописи (устав, полуустав, скоропись)

[Каллиграфическая пропись трёх стилей письма Тяня Инчжана
[Электронный ресурс] // Shufa-Xinshang. – URL:
<http://m.yac8.com/news/5349.html>]

Не совпадают потому, что штрих и фон представляют два разных измерения бытия («прежненебесное» и «посленебесное»): штрих прогибается – пустота становится плотной, штрих выгибается – пустота рассеивается. Штрих и пустота не тождественны друг другу, но взаимодополняют друг друга, то есть пустота иероглифа не существует сама по себе, а возникает только вместе со штрихами иероглифа [17]. Благодаря дугообразным контурам штрихов пустоте иероглифа «свойственна алмазная твёрдость». В пятой главе Дао-дэ цзина сказано: «Пространство между Небом и Землёй подобно кузнечным мехам: пустое – а нельзя его устранить, надави на него – и из него выйдет ещё больше» [18].

Пустота иероглифа имеет форму сферы, в которую под разными углами «входят» штрихи знака (насколько мы можем судить, твёрдая пустота немного меньше физических границ иероглифа). Даже в уставном написании иероглифа «вечность», где вертикальный

штрих, казалось бы, проходит по линии разметки, на самом деле, он вытесняется на передний план, то есть пустой центр располагается за ним. Иероглиф наполняется пустотой, но пустоты в композиции знака немного: «Пустого места мало, а духу просторно, пустого места много, а духу тесно» [4, с. 208]. В результате, создаётся иллюзия того, что иероглиф парит над поверхностью листа (без оригинала трудно сказать, насколько высоко, но, считается, что иероглифы «бога каллиграфии» Вана Сичжи (303-361) зрительно отрываются от листа примерно на 6 мм при размере знаков не более 40 мм [17, с. 109]).

Поскольку иероглиф представляет проявленный мир, его изобразительная форма традиционно понимается как «тело», а потому оценивается в терминах анатомии: гу («костяк»), цзинь («жилы»), жоу («мышцы») и сюэ («кровь»). «Костяк» формируется кончиком кисти, который движется по центру штриха, «жилы» и «мышцы» появляются за счёт нажима и поворота кисти (формируются силуэтом штриха), а «кровь» связана с густотой туши (четыре анатомических компонента каллиграфической пластики создают «пружину жизни», сообщая каллиграфическому образу жизненность [15]). Отметим, что «тело» иероглифа – это всегда человеческое тело, поскольку в китайской традиции именно Человек даёт претвориться Преподобному небу в «последнебесном» измерении, то есть Человек является мерой всех вещей.

Единство «человеческого тела» иероглифа обеспечивается непрерывностью меридианов циркуляции энергии-ци [15] (энергетические меридианы традиционно считаются местом средоточия «прежнебесной» энергии в то время, как «последнебесной» энергии отводится место в коже и мышцах [19]). Эти меридианы являются силовыми линиями, пронизывающими письмо [4, с. 210-211]. Традиционно считалось, что если энергия-ци не циркулирует по меридианам иероглифа, то такое письмо даже приводит к сокращению жизни пишущего, поэтому при анализе каллиграфических произведений прошлого в Китае всегда обращали внимание на физическое здоровье и длину жизни их автора [20].

Поскольку источником изначального ци традиционно считается «великая пустота» Преподобного неба [21, с. 60]), именно эту проступающую «прежнебесную» пустоту, «бездну покоя» символизирует «твёрдая» пустота внутри иероглифа.

Выводы

Китайская каллиграфия направлена на то, чтобы прислушаться к дыханию Преподобного неба (отсюда почти религиозное отношение китайцев к письму). «Выправленность» иероглифа в соответствии с порядком Преподобного неба (центрированность, чёткость внутренних связей, «уплотнённая» пустота) в целом свидетельствует об одухотворённости письма, о способности каллиграфа находить равновесие в потоке перемен (поэтому на вопрос, зачем заниматься каллиграфией, китайцы отвечают: «Чтобы стойко преодолевать трудности!»). При этом иероглиф не сводится к геометрическим построениям (в частности, китайцы не видят красоту в типографских шрифтах), поскольку видимая часть иероглифа, его штрихи, подчиняется законам Позднего неба и соответствует человеческому измерению, а значит, уподобляется движущемуся человеческому телу.

Несовпадение узоров Преподобного и Позднего неба, зазор между явленным и сокрытым приводит к формированию переходного пространства, пространства срединности, которое открывается в искусстве китайской каллиграфии как баланс массы и фона, как нечто третье, рождающееся из взаимодействия двух. Потому в первой главе Дао-дэ

цзина сказано: «Где имени нет – там начало всех вещей [Прежнее небо], где имя есть – там мать всех вещей [Позднее небо]... То и другое является совместно, они имеют разные имена, но одинаково сказываются [имеют одни законы]. В сокровенном есть ещё сокровенность [соединение Позднего неба с Прежним небом в центре и открытие таковости сущего]: вот откуда исходит всё утончённое [пространство срединности, требующее от человека чувствительности к качеству момента]» [\[18\]](#).

Библиография

1. Кобзев А. И. Категории «душа», «дух» и «дúхи» в китайской культуре / А. И. Кобзев // Сакральное на традиционном востоке. – М.: ИВ РАН, 2017. – С. 419-425.
2. Ni P. Moral and Philosophical Implications of Chinese Calligraphy // Grand Valley Review. – 1999. – № 20 (1). – Pp. 18-31.
3. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 1. Философия / ред. М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, А.Е. Лукьянов. – 2006. – С. 390-391.
4. Малявин В. В. Пространство в китайской цивилизации / В. В. Малявин – М.: Феория, 2014. – 372 с.
5. Кобзев А. И. Конфуций против Конфузия с глинозёма, или Уточнение данных о первом китайском философе и его главном произведении / А. И. Кобзев // Философские науки. – 2015. – № 2. – С. 78-106.
6. Малявин В. В. Казус Кобзева: смех и грех [Электронный ресурс] // Центр В. Малявина СРЕДОТОЧИЕ. – URL: <https://www.sredotochie.ru/kazus-kobzeva-smex-i-grex/>
7. Ledderose L. Some Taoist elements in the calligraphy of the Six Dynasties / L. Ledderose // T'oung Pao, Second Series. – 1984. – № 70 (4/5). – Pp. 246-278.
8. Song X. Chinese Calligraphy: An Art in Objectification of Intentionality – A Study of the Particularity of Calligraphy and its Relationship with Confucianism and Taoism / X. Song // Journal of comparative Literature and Aesthetics. – 2002. – № 25 (1/2). – Pp. 15-36.
9. Аганина Н. С. Каллиграфия как пространственно-временное искусство: характер движения как основа идентификации дальневосточной каллиграфии / Н. С. Аганина // Культура и искусство. – 2018. – № 12. – С. 90-103.
10. Tseng Yu., Youhe Zeng A History of Chinese Calligraphy / Yu. Tseng. – Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 1993. – 415 p.
11. Агеев Н. Ю. Сакральность китайских иероглифов // Сакральное на традиционном востоке. – М.: ИВ РАН, 2017. – С. 370-375.
12. Yu Yo., Yu K. Chyugoku shoho thukai / Yo. Yu, K. Yu – Tokyo: Daishiju Publishing House and Zhejiang Fine Arts Press, 2017. – 217 p.
13. Еремеев В. Е. Символы и числа «Книги перемен» / В. Е. Еремеев – М.: Ладомир, 2005. – 600 с.
14. Агеев Н. Ю. 24 сезона китайского календаря и их осмысление в ханьской традиции / Н. Ю. Агеев // IX Всероссийская конференция «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». – М.: ИДВ РАН, 2003.
15. Белозёрова В. Г. Искусство китайской каллиграфии / В. Г. Белозёрова – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. – 481 с.
16. Shirokawa Sh. Jyoyojikai / Sh. Shirokawa –Tokyo: Heibon-sha, 2012. – 359 p.
17. Kyu S. Shoho sakuhin-no naka-no undo to kukan / S. Kyu // Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy. – Tokyo: Sangen-sha, 2016. –

Рр. 98-111.

18. Дао-дэ цзин / пер. В. В. Малявина – М.: АСТ, Астрель, 2005. – 560 с.
19. Антология даосской философии / сост. В. В. Малявин, Б. Б. Виногородский – М.: Товарищество "Клышников-Комаров и К", 1994. – 448 с.
20. Silbergeld J. Chinese Concepts of Old Age and Their Role in Chinese Painting, Painting Theory, and Criticism / J. Silbergeld // Art Journal. – 1987. – № 46 (2). – Рр. 103-114.
21. Малявин В. В. Тайцзицюань. Классические тексты. Принципы. Мастерство. / В. В. Малявин – М.: Кнорсу, 2011. – 528 с