

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

*Кандидат философских наук (эстетика), президент Тульской региональной общественной организации «Наша традиция»  
e-mail: lbf1956@yandex.ru*

L.B. FREIVERT

*Candidate of philosophical sciences (aesthetics), the President of the Tula Region Social Organization «Nasha Traditsia» («The Our Tradition»)  
e-mail: lbf1956@yandex.ru*

## **ПРОЕКТНОСТЬ ВНЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА: ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО ВЗГЛЯДА НА КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН**

### **«DESIGNESS» BEYOND EUROPEAN INDIVIDUALISM: EXPERIENCE OF COMPLEX VIEW AT CHINA ART AND DESIGN**

В статье рассматриваются проблемы китайского варианта проектной культуры, развивающейся вне европейской индивидуалистической традиции, на основе собственных установок, что приводит к появлению варианта индивидуализма на китайской почве, продуктивного для развития актуального искусства и дизайна. Проводятся аналогии с различными формами культуры и общественной жизни. Анализируются проявления проектной культуры в дизайне интерьеров и в промышленных образцах, в плакатах и в актуальной живописи.

In this article the problems of design (project) culture, which is developed in China, beyond European individualistic tradition, on basis of own cultural foundations, are investigated. This circumstance causes own original variant of individualism, which is productive for development of contemporary art and industrial design. Analogies between different forms of culture and society life are described. Manifestations of design culture in interior design, in design solutions, in posters and contemporary painting are analyzed.

**Ключевые слова:** проектная культура, современное китайское искусство, китайский дизайн, промышленные образцы Китая, индивидуализм.

**Keywords:** design (project) culture, contemporary China art, China design, China design solutions, individualism.

В современном мире роль Китая в разных областях человеческой деятельности неуклонно возрастает. Это справедливо не только для экономики и политики, но и для художественной культуры. Большие выставки традиционного и современного китайского искусства, успехи китайской промышленности, многочисленные патенты на промышленные образцы практически всех основных классов — таковы сегодняшние реалии.

В современном (contemporary) искусстве Китая усматривается выраженное проектное начало, как и в европейском и американском авангарде, и первой, и второй волны. Но здесь возникает одна трудность. В устоявшихся теориях проектной культуры ее зарождение связывают с ренессансным гуманизмом и индивидуализмом, что вполне справедливо. За пределами такой постановки проблемы остается вопрос: возможна ли проектная культура без индивидуализма или имеющая в своем составе индивидуализм другого типа? Думается, убедительный положительный ответ дает рассмотрение широкого круга явлений китайской культуры XX–XXI века: от живописи и дизайна до современной академической музыки.

Преобладание коллективного и родового над индивидуальным, культ традиций и связей с прошлым — хорошо известные особенности китайской культуры. Ряд явлений подтверждает актуальность этого фактора, по крайней мере, до недавнего времени. Известна практика времен правления Мао Цзэдуна, когда у одного произведения было несколько авторов (или, возможно, они числились таковыми). Примеры этого — ряд плакатов, рассмотренных в статье Пан Яочанга, где он указывает на распространенность работы в соавторстве [1, с. 64]. Нередко художники были вынуждены это делать, потому что им «было предложено не обозначать свои имена или обозначать их как группу. Индивидуализм и желание славы и выгоды были не дозволены» [там же, с. 66]. Вероятно, это справедливо и для самых известных произведений китайской академической музыки этого же периода: скрипичного концерта Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган «Влюбленные бабочки» и концерта для форте-

пиано с оркестром «Жёлтая река» (на темы кантаты «Желтая река» Сянь Синьхая), 1970. Авторами этого небольшого, по сравнению с обычными европейскими нормами, фортепианного концерта, к тому же написанного на чужом тематическом материале, обозначены 6 композиторов: Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шен Лихун, Ши Шучэн, Сюй Фэйшэн, Инь Чэнцзун. Оба этих произведения исполнялись 1 мая 2019 г. на концерте в Большом зале Московской консерватории, посвященном 70-летию образования Китайской народной республики и установления дипломатических отношений с Советским Союзом. В скрипичном концерте Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана китайский мелос очень органично развивается в композиционных схемах академической музыки. В фортепианном концерте шести авторов это все же не достигнуто. Степень связанности между тематическим национальным материалом и так называемыми общими формами движения — пассажами, переходными построениями — кажется недостаточной, а произведение — слишком эклектичным. Но в целом такой опыт необходим на определенном этапе развития культуры. Аналогичным образом развивалась и академическая музыка в республиках СССР. Нередко там появлялись произведения коллектива авторов. Известно, например, содружество композиторов Владимира Власова, Абдыласа Малдыбаева и Владимира Фере при работе над основополагающими произведениями киргизской академической музыки.

Продуктивность такого варианта пути проверена временем. Аналогичным образом развивались и другие формы культуры в разных странах и регионах, включая изобразительное искусство и промышленный дизайн. Осваиваемая культура предстает как извне данная объективная реальность, которая, вероятно, усиливает склонность к коллективным формам работы.

Справедливо это и для Китая. Но все же не следует считать его культуру вполне антииндивидуалистичной. Еще в древности существовала практика экзаменов для вступления в чиновничьи должности, когда любой успешно сдавший их, вне зависимости от своего социального происхождения, мог такую должность занять. Так что явление личного усердия и успеха было составляющей культуры и стиля жизни.

Известный современный китайский писатель и ученый Линь Юйтан в своей книге характеризует китайцев как индивидуалистов, приводя в пример даже нелюбовь своих соотечественников к командным играм. Некоторые его выводы представляются весьма неожиданными.

ными: «Система личной власти вполне во все времена отвечала китайским представлениям о гуманности, китайскому индивидуализму и любви китайцев к свободе... [понимаемой как] отсутствие системы» [2, с. 116]. Современные западные авторы J.Sans и J.-M.Desros также отмечают у современных китайских художников наличие «индивидуалистических подходов... они воплощают динамизм и разнообразие стилей и методов, значительно большее, чем ранее существовало в Китае, и это показательно для современного китайского общества, демонстрирующего появление нового индивидуалистического тренда, сфокусированного на “я” сильнее, чем на “мы”» [3, р. 8].

Исследователи также акцентируют «европейскость» и разрыв с традициями. Но, глядя на приведенный ими иллюстративный материал, невозможно полностью согласиться с их выводами. Конечно, при моментальном взгляде на работу мы далеко не всегда сразу определим национальную принадлежность художника. Но какие-то, если не цитаты, то аллюзии или подходы к пространству связаны с особенностями китайской культуры.

Хорошую службу сослужил современной культуре Китая и постмодернизм с его тотальным эклектизмом. Китайская культура всегда превращала чуждые элементы в часть собственного тезауруса. Извне обычно воспринимаемая как очень цельная, она изначально эклектична: анимизм древности, конфуцианство, буддизм, даосизм, менее значительные влияния других мировоззренческих систем — все это образует сложную ткань, многосоставность которой, как это часто бывает, позволяет ей с относительной легкостью абсорбировать новые влияния, сочетать контрастные и противоречивые составляющие. Примеры этому можно обнаружить в самых разных областях современной жизни Китая.

Одна из характерных проблем — сущность границы, перехода. (О характерной для китайского искусства и дизайна живописности в вёльфлиновском понимании будет сказано далее.) Стремление к «валёрности», размытости границ проявляется как в живописи, от традиционной до актуальной, так и в графическом дизайне и других его видах. Общие принципы китайского подхода к «граничащим участкам» можно усмотреть и в областях, далеких от искусства.

Весьма интересно взглянуть с искусствоведческих позиций на понимание политологами конкретных геополитических ситуаций. Отмеченная в современной науке особая роль приграничных территорий

не как оборонительных форпостов, а как возможных зон развития и сотрудничества [4, с. 10–11] — модель, которая применима и к ситуации в искусстве и дизайне: не противодействие, а взаимодействие выступает в качестве стимула продвижения.

Проблематику взаимодействия противоречивых явлений и тенденций можно проиллюстрировать очень характерными и значимыми явлениями. Например, это пути включения бывших колоний — Гонконга и Макао — в сегодняшнюю государственную и экономическую жизнь Китая: «Переплетение восточных стереотипов мышления и заимствований из теории и практики западного мира — актуальная проблема современности, которая проявляется во всех сферах государственного устройства этих регионов» [5, с. 26]. Данное положение справедливо и для их, если можно так выразиться, «современного культурного устройства», а принципы весьма эффективны. Португальская колония Макао также занимает особое место в истории искусства, потому что «на протяжении периода с 1557 по 1684 гг. [она] была единственным ”окном”, через которое европейцы могли “заглянуть” в Китайскую империю» [там же].

Потребность продуктивно сочетать различные модели, учитывая своеобразие конкретных явлений — значимая черта китайской культуры и всего региона в целом.

Еще один аспект истории материальной культуры и проектности — признание индивидуальных свойств проекта или вообще личного деяния. В этом плане представляет особый интерес для истории проектности в Китае текст Н.Анисимцева. Еще во времена династии Северная Сун (960–1120 гг.), одновременно с периодом романики в Западной Европе, в Китае появляется институт торговых марок. Поэтому первый закон о торговых марках, вышедший в 1890 г. [6, с. 41], не был началом истории брэндинга в Китае.

На протяжении последних 50 лет «Китай предпринимает энергичные действия для вхождения в международные сообщества. ...в 1980 г. Китай уже вступил в ВОИС... Китай ныне занимает первое место в мире по количеству регистрируемых торговых марок. Хотя в КНР продолжает свирепствовать практика нарушения прав интеллектуальной собственности, судебная система КНР все решительнее и активнее выступает в защиту правовладельцев» [там же, с. 41–42].

Даже беглый обзор позволяет выявить, что история китайской материальной культуры не чужда проявлениям индивидуальности и

проектности. Думается, в этом можно усмотреть один из источников успешности современного китайского дизайна.

Если «чистое» искусство может быть воспринято как свободное волеизъявление художника, то объекты дизайна непосредственно обращены к человеку, предполагают прямой контакт с ним. Интересный объект для размышления представляют собой образцы китайского дизайна. При традиционной для культуры страны любви к «пустоте», к паузированию в композиции, к разомкнутой пространственности, в Китае закономерно представлен вид дизайна, являющийся приметой жизни индустриальных стран: это так называемые интерьеры в «стиле лофт» [7] (ил.1).

Wang Yan Lai в своем альбоме приводит разнообразные примеры. Среди них много таких, которые можно охарактеризовать как нейтральные, скорее, глобализованные, чем национальные. Вероятно, для китайского пользователя, для которого эти объекты и предназначены, они вполне соответствуют национальному менталитету. Одновременно в ряде объектов отчетливо выявляются традиционные китайские приемы построения пространства, адаптированные к современным реалиям. Это использование мебели традиционных очертаний, но приспособленных к современному промышленному производству, применение окон и отверстий разнообразной формы. Отмеченная различными исследователями близость китайской архитектуры к каллиграфии и уподобление экстерьера здания иероглифу — ситуация, аналоги которой можно найти и в современном дизайне переоборудованных промышленных интерьеров. Даже в формах интернациональных по характеру ощущается изысканная «графичная живописность» или «живописная графичность» различных форм. В данном контексте



Рисунок 1. Интерьер в стиле лофт. Zhang Yonghe, Wang Hui. Центр продаж компании Apples



Рисунок 2. Переносная тележка



Рисунок 3. Интерьер лофт с мебелью. Shao Fan, Liu Dan. Бар в ресторане

автором предлагается определить ее как «кистевую графичность», с ее переливами толщины линии и интенсивности тона, гибкости жеста. В создании образа участвуют и запланированные эффекты света, «барочные» перекрытия и пересечения.

В отличие от дизайна интерьеров, которые прикреплены к определенному месту и предполагают конкретизированного потребителя, большинство других отраслей и объектов дизайна должны быть способны функционировать и позиционироваться практически в любом пространстве. Образцы китайского дизайна представлены в международных документах, в бюллетенях Всемирной организации интеллектуальной собственности ВОИС. Среди патентов на промышленные образцы, выпущенных в Китае за последние 25–30 лет, имеются проектные решения разнообразных классов, от скутера и электроприборов до упаковки и предметов мебели. Общей особенностью этих решений является композиционная «многодельность», обилие элементов и деталей, декоративность и орнаментальность, даже в трактовке вполне функциональных элементов приборов, будь то телескоп (7–21 Zoom, патент № 01 348958.2), настенная зарядная батарея переменного тока (патент № 201,730,050,649,9) или колеса складной тележки (коляска переносная, патент № 201730025477.X, дата подачи заявки 20.01.2010) [8] (ил. 2).

Некоторые промышленные образцы интерпретируют традиционные формы китайского ремесла-искусства: это стулья, столы, чайник, контейнер для еды, ворота (патенты №№ 03309112.9; 201,730,085,532.7;



Рисунок 4. Упаковка  
клея для кожи

201,730,065,845.3; 201,530,546,953.3; 201,630,178,812.5; 201,630,030,603.6; 201530021057.X; 85300103; 85300095) [там же]. Аналогичные формы используются в реальных интерьерах, в том числе лофтовых (ил. 3). В образцах картонной упаковки и упаковочных сумок трактуются характерные для китайского изобразительного искусства приемы, прошедшие испытание временем: разомкнутая, многоплановая композиция, декоративная насыщенность, живописность (патенты №№ 201630111922.X; 03309112.9; 03304247.0; 201,630,626,949.2) [там же].

В упаковке клея для кожи (его название для русского языка неблагозвучно) (патент № 01 356044.1) (ил. 4) [там же] нашла отражение интересная особенность китайского искусства. Как известно, китайскую живопись и каллиграфию объединяет многое, в том числе инструмент: кисть. Проведенная ею линия, в отличие от карандашной или перьевой, отличается особыми свойствами. Линейные элементы в оформлении большой плоскости упаковки клея вызывают аллюзии с линиями, проведенными кистью.

Определенное место занимают и характерные для китайской культуры мотивы, перенесенные в новые условия: это примеры орнамента плитки, обоев и тканей (патенты №№ 201,730,009,892.6; 201,630,627,930.6; 201,630,652,808.8; 201,630,625,085.2). Среди них встречаются как традиционные цветочные элементы, так и абстрактные, приближающиеся по характеру к лирической живописной абстракции современного китайского «чистого искусства» например, плитка (УТ802269Н02, №№ 201,730,009,892.6), рисунок ткани (NOZTW12025, патент № 201,630,625,085.2) [8]. Их отличает, по-видимому, только раппортность и большая простота — приспособленность к промышленным методам изготовления.



Китай как родина бумаги и книгопечатания занимает особое место в истории графического дизайна. Здесь он имеет уходящую вглубь веков культурную традицию. В графическом дизайне Китая отразилась такая характерная особенность культуры как стремление вглядываться в детали и подробности внешнего мира, в первую очередь, мира природы. Обилие элементов, подробное описание в китайской культуре кодируется как «гун би» — тщательная кисть. Аналогичные свойства есть даже в таком склонном к обобщению искусстве, как скульптура. Так, китайской керамической буддийской скульптуре свойственно обилие подробностей, к которым приспособлена и многоэтапная техника ее изготовления [9, с. 17].



Рисунок 5. Китайский плакат периода Мао. Когда кричит петух, пора идти в поля

Отдельная отрасль — история плаката. В последнее время возрастает интерес, в том числе и научный, к искусству периода социализма в Китае и в России.

Существует, например, подробно иллюстрированная монография по плакату эпохи Мао Цзэдуна [10]. С учетом известного факта работы К.М.Максимова в Китае и обучения ряда китайских художников в СССР, можно предположить, что реалистичность и подробность изображений, имеющих практически живописный, а не графический характер, обусловлены влиянием реалистической европейской академической живописи. Но это предположение оказывается не вполне верным. В исследовании Пан Яочанга [1] рассмотрена история китайского плаката, где в примерах, приведенных автором, в 1920–30-е гг., задолго до появления в советских художников, изображения на постерах выглядят, с европейской точки зрения, не очень «плакатно»: подробная, живописная лепка объемов, многоплановость, сложная цвето-тоновая гамма. Типологически эти особенности можно вывести из принципа «гун би». Данная тенденция сохранилась и усилилась в период правления Мао Цзэдуна.

Характерно для плакатов этой эпохи обилие надписей (подробно переведенных в [10]) (ил. 5). Сочетание изображения и текста — традиционная особенность дальневосточной живописи. При этом объ-

ем, занимаемый иероглифической надписью, значительно меньше, чем если бы она была выполнена буквами. В силу этих двух причин в китайском плакате большое количество текста выглядит вполне органичным, к тому же оно рассчитано на аудиторию своей страны, привыкшую к такому сочетанию. В новых социальных условиях новым же смыслом наделяются привычные, традиционные элементы: горы и облака, деревья, цветы и птицы, а фигуры детей и юных строителей социализма напоминают изображения людей и божеств в традиционной живописи.

Особую проблему представляют собой явления проектности в современном актуальном искусстве Китая. Примерно с той же энергией, с какой художники третьей четверти XX века в социалистическом Китае осваивали академический европейский реализм, многие художники рубежа XX–XXI вв. работают в формах актуального искусства. Здесь мы видим инсталляции, перформансы и видео, картины и объекты. Особо хотелось бы выделить значение для проектной культуры современной абстрактной китайской живописи.

Прежде чем обратиться к национальной специфике, следует еще раз сформулировать некоторые универсальные моменты. В отличие от первой волны абстракционизма, для второй волны характерна сосредоточенность на личном, индивидуальном бытии художника и зрителя [11]. В Китае история абстракции началась сразу со второй волны. И дело здесь не только в политических режимах, но и в специфике китайского образа мыслей, где все общее и абстрактное проявляется и трактуется через индивидуальное телесно-духовное бытие, где человек должен включаться в ситуацию «здесь и сейчас».

Такая установка созвучна устремлениям лирической абстракции середины и второй половины XX века в Европе и Америке. Работа ташиста Ж.Матье для «Air France», фильмы, на которых запечатлен процесс создания его полотна — только частные случаи, выявление потенций современной лирической абстракции для дизайна и проектности в целом. Это взгляд на проблемы среды, ансамбля, взаимодействия.

Для китайской культуры проблема взаимодействия вещи и среды вообще, вероятно, не существовала в том ракурсе, как мы это понимаем внутри европейской традиции: «...китайской культуре был абсолютно чужд какой-либо механицизм... Напротив, китайская культура всегда ориентировалась на организм, а не на механизм, то есть ее идеал — единство с универсумом, образующим “единое тело”» [12, с. 94].



Рисунок 6. Лиу Вэй.  
Эскиз для Л. Вьютона

Само слово «вещь» в китайском языке имеет много значений. В том числе, «...под вещами понимались этические ценности и нравственные нормы, что прекрасно осознавалось конфуцианцами, рассматривавшими этические ценности и императивы в качестве своеобразного каркаса и основания всего космоса» [там же, с. 95]. Здесь мы уже имеем дело со специфическим пониманием пространственности, где «материальная» и «духовная» структуры аналогичны друг другу. В принципе такое противопоставление китайской культуре не свойственно.

Противопоставления статики и динамики, вещи и процесса, ей также чужды: «...вещь, понятая как дело, становится не только событием, но и со-бытием» [там же]. Понятно, что при таком подходе мы уже другими глазами должны смотреть на характерные особенности китайского искусства, включая мебель и утварь (противопоставление чистых и прикладных искусств также в китайской культуре отсутствует). Кроме того, «...каждая вещь представляет собой процесс различной скорости протекания, что отражает динамическую природу вещи». А поскольку «...китайская мысль не знала оппозиций “вечность-время” и “бытие-становление”, ...ей ничто не мешало рассматривать мир в категориях онтологии вещей-процессов» [там же, с. 93, 94]. В сочетании с подчеркиванием значения пустоты, это дает замечательный комплекс возможностей для проявлений проектного начала в культуре. Современные китайские художники — деятели актуального искусства продолжают эти традиции на своем материале.

Явления проектности в современном искусстве и в характеризующих его текстах разнообразны. Так, Liu Wei акцентирует то, что мы назвали бы проектностью и событийностью, гибкостью и многозначно-

стью: «Иногда вы не нуждаетесь в том, чтобы быть кристально ясными... Я не могу увидеть ясно двойственные отношения между произведениями искусства как объектами... Вся выставка в целом подобна архитектурному проекту. Невозможно объяснить рационально взаимоотношения между работами. Результат — эмоционален... Выставка в целом может быть произведением искусства... Каждое произведение и каждая выставка — событие. Они неповторимы» [13, р. 282, 284, 288].

Отсутствие противопоставления, а, возможно, даже и четкой границы между искусством и утилитарностью, произведением и «просто вещью» порождает особое отношение к своему труду. Хие Молин говорит о «машинах», которые он создавал вместе с техниками и рабочими, воспринимая свои работы как часть окружения: «Я хочу, чтобы моя работа играла позитивную роль в моей среде. Я хочу использовать мои собственные работы для конструирования реальности» [там же, с. 157].

Выраженное проектное начало в китайской культуре имеет древние корни. Это становится очевидным, если сопоставить значения китайского «хуа» [см. 12, с. 94] и англоязычного, а теперь и глобализованного, «design». Выявляется много параллелей.

Хуа	Общие значения		Design
остановка	План(ирование), чертеж, рисунок, рисование-черчение		цель, эскиз, конструкция, творческий замысел, проект, композиция, схема, тип, строение, эстетика, формулировать
	Смысловые параллели «хуа – дизайн»	Смысловые параллели «дизайн – хуа»	
	Символ Картина, живопись, графика  украшение, образ,  черта, линия разграничение	Замысел  Создавать изобразительные работы  узор, декоративный,  предначертание, образец  вырез  составлять, встраивать, рассчитывать, делать схему	

Из всего вышеизложенного можно сделать некоторые выводы.

Не подлежит сомнению то, что имеющаяся в китайской культуре и менталитете индивидуалистическая составляющая вполне достаточна для успешного развития дизайна и абсорбции европеизированных форм культуры, включая актуальное искусство, для решения своих задач.

По сравнению с европейской моделью проектной культуры, китайская, возможно, проигрывает ей в проявлении остро индивидуального, но ее плюсами является отсутствие противопоставления между чистым и прикладным искусством, между человеком и природой, между пространством и временем, т.е. между вещью и процессом: вещь понимается как замедленный процесс.

В отличие от античности с ее активной телесностью, весьма значимой составляющей китайского мироустройства является пустота, т.е. целостность среды, что можно считать вариантом вельфлиновской живописности.

Из этих, хорошо известных, особенностей и вытекают некоторые сильные стороны и, возможно, преимущества китайской модели проектной культуры: не попредметное, а связанное, процессуальное построение пространства, гармонично сочетающее в себе покой и динамику, органичное включение пауз, тяготение к разомкнутым многоплановым композициям. Все это может пониматься как национальная версия средового и экологического подходов.

Еще один важный аспект проектности содержится в современном китайском искусстве и дизайне: художник и проектировщик не только создает произведения, но и проектирует будущий облик китайской культуры, вне зависимости от того, насколько он (не) осознает это.

Сегодня китайская культура порождает сильные и интересные явления, специфика которых — в органичном сочетании традиционных представлений с освоением и присвоением ценностей других культур, что порождает новые возможности для синтеза самых различных тенденций.

#### **Примечания:**

1. *Pan Yaochang*. The posters of Mao era: a perspective of art and society. Texts 2014. № 3. P. 57–74.

2. *Линь Юйтан*. Китайцы: моя страна, мой народ / пер. с кит. М.: Вост. лит., 2010. 355 с.

3. *Sans J., Decrop J.-M.* China. The new generation. Milano: Skira editore, 2014. 255 p.

4. *Зуенко И.* Возможная урбанизация периферийных территорий (на примере российско-китайской границы) / И.Зуенко, И.Чубаров // *Азия и Африка сегодня*. 2019. № 3. С. 10–17.

5. *Новакова О.* Конституционно-правовой статус Гонконга и Макао после присоединения к КНР / О.Новакова, Г.Балгабаева // *Азия и Африка сегодня*. 2018. № 10. С. 26–31.

6. *Анисимцев Н.* Законодательство КНР о торговых марках — условие выхода на рынок // *Азия и Африка сегодня*. 2018. № 3. С. 41–47.

7. *China converted spaces (Wang Yan Lai)*. Antwerp, Belgium: Tectum publishers, 2007.

8. URL: <https://www.tmdn.org/tmdsview-web/welcome.html?lang=ru#> (дата обращения: 30.06.2019).

9. *Вэй Сяо.* Скульптура буддийского монастыря Шуанлиньсы (г. Пиньяо) в период династии Мин (1368–1644). Автореферат... канд. искусствоведения. М., 2019. 25с.

10. *China Propaganda Posters. With Essays by Anehee Min, Duo Duo and Stefan R. Landsberg.* From the Collection of Michael Wolf. Koeln: Taschen, 2011. 320 p.

11. *Фрейверт Л.Б.* Ги де Монлор: новая гуманизация искусства и методы построения пространства // *Судьбы абстрактного экспрессионизма: к 100-летию со дня рождения Ги де Монлора (1918–1977)*. Сборник статей. М.: РГГУ, 2018. С. 191–199.

12. *Торчинов Е.А.* Пути философии Востока и Запада: познание запретельного. СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2007. 480 с.

13. *What about the art? Contemporary art from China.* Edited by Cai Guo-Qiang, Guangxi Normal University Press, 2016.