

АГАНИНА Н. С.
ФИЛОНЕНКО Д. Ю.

Пространственность иероглифа и абстрактной композиции у В. В. Кандинского и П. Клее: поиск общих оснований



**Аганина
Надежда
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Российская Федерация

e-mail:
mashanadya@gmail.com



**Филоненко
Дмитрий
Юрьевич**

кандидат культурологии, доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Российская Федерация

e-mail:
philonenko@gmail.com

В статье сопоставляется пространственная структура и пространственная глубина иероглифа с характеристиками пространства художественной композиции В. В. Кандинского и П. Клее. Методологическую основу исследования составляет компаративистский метод, дополненный формальным методом информатики. Авторы приходят к выводу, что пространственность иероглифа и абстрактной композиции формируется динамическими отношениями между элементами; сформированное в результате взаимодействия элементов пространство является динамичным, поскольку в нем отсутствует классический баланс светлой и темной «масс».

Ключевые слова: пространственность, структура пространства, глубина пространства, напряженность, пустота, ши, юйбай.

AGANINA N. S., FILONENKO D. Yu.

THE SPATIALITY OF HIEROGLYPH AND THE KANDINSKY'S AND KLEE'S ABSTRACT COMPOSITION: COMMON GROUND SEARCH

The article compares the spatial structure and spatial depth of the character with the characteristics of the space of composition by V. V. Kandinsky and P. Klee. The methodological basis of the study is the comparative method, supplemented by a formal method of computer science. The authors come to the conclusion that the spatiality of a character and an abstract composition is formed by the dynamic relationships between the elements; the space formed as a result of the interaction of elements is dynamic, because it lacks the classical balance of light and dark «masses».

Keywords: spatiality, spatial structure, spatial depth, tension, emptiness, shi, yubai.

Введение

В 2010-х гг. среди англо-американских и китайских исследователей растет интерес к сопоставлению дальневосточной каллиграфии и западной абстрактной живописи, прежде всего, живописи В. В. Кандинского и П. Клее. Вероятно, эта тенденция выражает стремление представителей Востока и Запада найти общие онтологические основания культуры, или, по крайней мере, выстроить культурный диалог друг с другом. Например, современный китайский исследователь, автор «первого систематического исследования эстетики китайской каллиграфии на английском языке», Сюнбо Ши отмечает, что, погружаясь в западную эстетику, он начинает глубже понимать китайские каллиграфические термины [1, 223], тесно связанные с традиционной китайской космологией.

В статье мы сопоставим пространственность китайского иероглифа с пространственностью абстрактной художественной композиции В. В. Кандинского и П. Клее, с тем чтобы обнаружить определенное сходство в характеристиках образовавшихся пространств. Нас интересуют пространства без перспективных построений, формируемые фигурантами композиции или штрихами иероглифа и, в конечном счете, определяемые зрителем субъективно.

К настоящему моменту сложился определенный пласт межкультурных исследований, связывающих дальневосточную каллиграфию и абстрактную живопись. Первыми обратили внимание на западную абстрактную живопись китайские исследователи каллиграфии: согласно С. Ши, это произошло еще в конце 1930-х гг.,

когда в китайских научных кругах стал преобладать формальный подход к китайскому искусству письма [2, 60].

Существуют англоязычные исследования, связывающие искусство каллиграфии с абстрактным искусством, правда, пока их не так много, поскольку дальневосточная каллиграфия в принципе трудна для понимания европейцев (на русском языке соответствующих исследований нет совсем). В 2015 г. с немецкого на английский язык переведена диссертация М. Мюллер-Яо 1985 г., посвященная влиянию китайской и японской каллиграфии на абстрактную живопись США середины XX в., развивающую принципы, заложенные еще в начале века, прежде всего, В. В. Кандинским и П. Клее [3]. Сопоставлением произведений японской каллиграфии с отдельными работами П. Клее занимаются итальянские исследователи из Трентского университета во главе с Л. Альбертацци [4]. Немецкий исследователь Г. Фигал и американская исследовательница К. Клинт приходят к выводу, что пространство художественных произведений П. Клее близко пустому пространству японских садов [5, 6], а американская исследовательница Дж. Анже заключает, что произведения художника в принципе близки по духу всему японскому искусству [7]. Общие сходства и различия западной абстрактной живописи и китайской скорописи (поскольку последняя более подходит для самовыражения пишущего) рассматривает в своем исследовании Ивэн Ин [8].

В истории искусства начала XX в. произошел радикальный пересмотр отношения человека с реальностью. Реальность стала рассматриваться как «поверхность», «одно из многих возможных проявлений реального». Была признана независимость реальности внутреннего мира человека — реальности психологической и духовной, благодаря чему у художников возник интерес к порождающим силам Вселенной, «динамическим силам жизни и роста» [3, 37–38], как раз и выражаемых в традиционной дальневосточной каллиграфии.

Для В. В. Кандинского порождающим первоэлементом живописи стала точка, увеличивая которую можно получить плоскость, выполняющую одновременно функцию пространства холста [9]. Динамическая связь точки и плоскости, точки и пространства дала возможность художнику снять классическое

для западного искусства противопоставление фигуры и фона. С той же целью П. Клее использовал ограниченное пространство картины, позволяющее собрать отдельные элементы композиции вместе и переплести их друг с другом и фоном [5]. Важно, что в дальневосточной каллиграфии, где черное и белое переплетаются, «выявляя все богатство мира» [10, 118], пространство выстраивается сходным образом.

Обращаясь далее к более детальному анализу пространственности визуальной формы иероглифа и абстрактной художественной композиции В. В. Кандинского и П. Клее, мы руководствуемся подходом И. П. Никитиной, вслед за М. Хайдеггером рассматривающей художественное пространство как «систему мест и их взаимодействий», т. е. наделяя его структурностью, и связывающей художественное пространство с пустотой, которая подобна месту, «произведена с умыслом и создает места» [11], а значит, формирует глубину пространства.

1 «Биомеханическая» структура художественной композиции и «живая» структура иероглифа

Каллиграфически написанный иероглиф наследует общекосмическую структуру сети и восходит к магическому квадрату Ло Шу, используемому в традиционной китайской философии, астрономии, гадательных практиках и теории музыки, поэтому он вписывается в девятиклеточный квадрат. Центральный из девяти квадратов называется «Срединный Дворец» — к нему иероглиф композиционно «стягивается».

Понимание общей структуры знака необходимо для определения его конкретной композиционной структуры, называемой «ши» 势, или «траектория силы», «энергопоток». «Ши» схватывается каллиграфом интуитивно. Оно призвано давать импульс каллиграфической композиции, обуславливая общую сбалансированность иероглифа («эффект структурной силы»), согласованность его нижней и верхней частей (эффект «натяжения» между ними), поэтому «ши» невозможно без единого движения кисти и его очень сложно передать при копировании с образца («[когда] ши приходит, [его] нельзя остановить; [когда] ши уходит, [его] нельзя задержать» [12]).

Согласно современному китайскому исследователю Б. Чэню, «ши» связано с понятием физической силы «ли» 力, поэтому оно неотделимо от таких понятий, как «костяк»,

«жилы» и «мясо» (несмотря на то, что в каллиграфической традиции «мясо» часто противопоставляется «силе», при правильном балансе именно оно придает линиям привлекательную «упругость мышц»). Иероглиф символизирует Человека как одно из трех вселенских начал «sāncái» 三才 (как медиатора между Небом и Землей) и уподобляется движущемуся человеческому телу, находящемуся в состоянии внутреннего покоя [15]. Прежде всего, «ши» выражается через «жилы» (технически — через поворот кончика кисти и нажим), поскольку они позволяют последовательно связывать линии иероглифа между собой и обеспечивают циркуляцию «жизненных сил» внутри него [13]. Китайский исследователь Л. Ван рассматривает «ши» как необходимое условие циркуляции энергии «ци» 氣 в иероглифе [14, 50]. С. Ши определяет саму китайскую каллиграфию через термин «ци» — как «последовательную “физическую реализацию внутреннего намерения”, интенциональной силы (ци), которая “направляет художника в выполнении его плана”» [1].

С. Ши проводит аналогию между категорией «ши» в китайской каллиграфии и категорией «силы», или «напряженности», у В. В. Кандинского, ведущей к пониманию композиции как «точной организации жизненных сил» (однако термин «ши» шире, поскольку включает правильное состояние ума, «ши» тела и «ши» кисти для письма). Созвучной В. В. Кандинскому оказывается традиционная для китайской эстетики идея разделения «ши» академической живописи и «ши» каллиграфии: если художник перенимает «траекторию силы» конкретного природного объекта непосредственно, то каллиграф (как и художник-абстракционист) вынужден переводить конкретное «ши» в определенный тип «траектории силы» [16], согласно китайской традиции, «фиксируя все сущее». В частности, считается, что каллиграфическая точка напоминает камень, летящий с высокой горы, но при этом она не уподобляется конкретному камню. В абстрактной живописи В. В. Кандинского на первом этапе «конкретное» тоже заменяется на «типичное» (например, в книге «Точка и линия на плоскости» (1926) художник приводит общую графическую схему прыжка в танце).

Несмотря на определенное родство китайской категории «ши» и категории «напряженности» В. В. Кандинского, между ними существует

серьезное различие, обусловленное разным пониманием в китайской традиции и в теории композиции русского художника смыслового содержания композиционного «канона» (а именно новый канон композиционной структуры стремился создать В. В. Кандинский). Композиционную структуру художественного произведения В. В. Кандинский обозначал немецким словом *Bild* или английским *composition*, подчеркивая ее абстрактный характер, отождествляя ее с «христианским образом» и даже считая «священной» [17]. В отличие от композиционных структур китайских иероглифов, называемых «син-ши» 形勢, или «[каллиграфической] формой, соответствующей “траектории силы”» [2], композиции В. В. Кандинского призваны отражать динамику и «духовное напряжение реальности», за которыми сокрыта абсолютная тишина как результат «высшего синтеза», разрешающего «драму “столкновения миров”» [18].

В отличие от работ В. В. Кандинского, произведения П. Клее представляют то, что имманентно в мире. Поэтому художнику важна работа с натурой, дающая «истинное видение» происходящего в природе. В этом отношении его подход оказывается более близким дальневосточной каллиграфической традиции, чем подход В. В. Кандинского, предполагающий, что художник должен стремиться к некому идеалу «вперед и вверх» [19].

Однако и В. В. Кандинский, и П. Клее в целом остаются в парадигме западной картины мира. В частности, рассуждая о формообразовании растений, которые «проходят путь от точки до линии», В. В. Кандинский не акцентирует внимание на «жизненности» живого, передаваемой в китайской традиции с помощью пружинящего движения кистью, а также пластически — с помощью волнообразного силуэта линий.

2 «Потенциальная» пустота художественной композиции и «дышащая» пустота иероглифа

Если при династии Тан (618–907) центр иероглифа четко определялся положением центрального квадрата, то в более поздние периоды сформировалось представление о том, что «Срединный Дворец» подвижен — его смещение обеспечивает гармоничную связь линий иероглифа и пустых промежутков между ними [20]. Согласно В. В. Малявину, несовпадение точки центрированности иероглифа, т. е. места, где знак заяв-

ляется в «узел», с его физическим центром «соответствует скрытому фокусу равновесия сил, образующих структуру соположности несопоставимого» [21, 202]. Черная «масса» линий начинает взаимодействовать с фоном, точнее, с белой «массой» промежутков между ними, и белизна этого внутреннего пространства иероглифа оказывается качественно отличной от остального свободного пространства листа [22]. В результате возникает равновесие особого рода.

Такое равновесие не вполне характерно для классической западной живописи, но может быть обнаружено в творчестве художников-авангардистов. Так, рассматривая широко известные работы В. В. Кандинского и П. Клее, видим, что художники де-факто считают целым или готовым произведением такое, которое ранее считалось только эскизом, т. е. в котором отсутствует выравнивание «масс» светлого и темного, неизменно присутствующее в законченных произведениях классической европейской живописи.

Мы можем наглядно продемонстрировать это, используя формальный анализ баланса произведений, т. е. отклонение, последовательно, центра темной и светлой «массы» от геометрического центра изображения. Сегодня подобные оценки распространены в искусствоведческом анализе, где производится обращение именно к визуальной массе как к первому и наиболее явному признаку, выделяемому зрительной системой человека на раннем этапе восприятия и характеризующей силу воздействия элементов изображения или всего изображения на сетчатку глаза [23].

В рамках проведенного формального анализа мы предположили, что для создания условий сравнения классического, авангардного и каллиграфического произведений можно формализовать идею «массы» изображения как интерпретацию светлоты единицы анализируемого изображения (пиксела). Этот способ подсчета, предполагающий вычисление центра массы изображения, хорошо известен и зарекомендовал себя при анализе изображений [27].

Мы дополнили этот подход только одним допущением, легшим в основу формально-аналитической части исследования. Мы посчитали, что можем рассчитать значимость (в переносном смысле «массу», значение) светлого и темного в любом изображении, опираясь на степень светлоты отдельных пикселей. Для каж-

дого анализируемого изображения получали два взаимосвязанных числа (в нашей терминологии «массы»), характеризующих «светлое» и «темное» как составляющие изображения, их координаты (центры «масс») и, соответственно, их баланс как отношение расстояний от каждого центра масс до геометрического центра изображения.

Для выполнения вычислений было разработано программное обеспечение, осуществляющее такой анализ и выводящее его результаты в виде точек и линий, нанесенных на само анализируемое изображение. В силу условности любого формально-вычислительного подхода при изучении произведений искусства мы посчитали важным избежать сравнения численных значений, полученных в результате анализа, и основывали наши интерпретации на результатах графического разбора, выполненного программой.

Если посмотреть на баланс светлого и темного в эскизе А. Дюрера, каллиграфически написанном иероглифе или произведении В. В. Кандинского, то увидим, что светлой массы здесь значительно больше, чем темной, в отличие, например, от произведения И. И. Шишкина, в котором отношение светлого и темного — примерно равное (Иллюстрация 1). С нашей точки зрения, это не случайное тождество, и не возведенная в правило небрежность, это подход, указывающий на то, что каллиграфы и авангардисты идут в одном направлении в поисках способов построения баланса. Мы считаем, что баланс выстраивается благодаря зрительному «уплотнению» «массы» белого, входящей во внутреннее или промежуточное пространство композиции или иероглифа (в китайской терминологии образованная штрихами иероглифа и потому особенная пустота называется «юйбай» 余白, или «свободный белый»).

Вероятно, именно об этом пишет В. В. Кандинский, когда анализирует отношение точки и плоскости, отмечая, что «в момент перемещения точки из центра основной плоскости (не-центрическое строение) двузвучие [точки и фрагмента плоскости] становится уловимым...» [9]. Для нас этот комментарий художника свидетельствует о том, что он вполне осознанно принимает точку зрения, за века до этого утвердившуюся в азиатской каллиграфии, в Китае, рассматривающую белое пространство листа как «молчание, полное возможностей», «нечто, предшествующее рождению» [9].



Иллюстрация 1. Формально-графический анализ отношения «масс» светлого и темного в эскизе А. Дюрера, каллиграфически написанном иероглифе, двух произведениях В. В. Кандинского и И. И. Шишкина (геометрический центр образуется зелеными осями; значение светлой «массы» считается от центра до пересечения оранжевых осей; значение темной «массы» считается от центра до красной точки на синей диагонали)

Близко к китайскому символическое значение пустого пространства и у П. Клее, считавшего порождающей основой композиции хаос бессознательного. С его точки зрения, хаос бессознательного, пронизывающий пространство холста, может быть внешне упорядочен с помощью постигаемых разумом «природных законов», поэтому композиции П. Клее напоминают мозаику, которую зрителю необходимо мысленно «собрать» [24, 116]. Здесь, однако, позиция П. Клее расходится с китайской традицией, для которой важным является «не знание мира, а сопереживание с ним» [25]: структурное единство иероглифа зрителем не выводится логически, а проживается телом (поэтому, с точки зрения С. Ши, оценить каллиграфическое произведение может только каллиграф [1, 201]). Белое пространство внутри иероглифа формирует в нем зоны «вдоха» и «выдоха», определяя отношение разреженного пространства и густого.

Дело в том, что хотя «западный эстетический ум часто руководствуется восприятием китайской каллиграфии как абстрактного искусства» [2, 67], по справедливому замечанию К. Климт, абстрактное искусство и каллиграфия сходным образом демонстрируют «две разные онтологические сферы: процесс потока, который составляет виртуальный мир (представленный посредством геометрической абстракции), и условные, конкретные реальности, возникающие из этого мира (представлены через различные репрезентативные фигуры)» [6, 1].

Заключение

Мы рассмотрели пространственность иероглифа и абстрактной композиции, в обоих случаях формируемую динамическим взаимодействием фигурантов композиции или штрихов иероглифа, а также — динамическим взаимодействием фигуры и фона. Оказалось, что «траектории силы» фигурантов композиции или штрихов иероглифа заимствуются художниками и каллиграфами у объектов, наблюдаемых в реальном мире. Особое значение в абстрактной композиции и визуальной форме иероглифа имеет пустота, или условно «белая масса», которая вступает в сложное отношение с «темной массой» фигур и линий.

Благодарность

Авторы выражают благодарность Сюнбо Ши из Шэньчжэньского университета (Китай) за консультацию по вопросам, связанным с более глубоким пониманием пространственной структуры иероглифа.

Список использованной литературы

- 1 Shi X. The Embodied Art: An Aesthetics of Chinese Calligraphy. A Doctor's Degree thesis. — University of Canterbury, 2017. — 288 p.
- 2 Shi X. Chinese Calligraphy as «Force-Form» // J. of Aesthetic Education. — 2019. — № 53 (3). — P. 54–70.
- 3 Müller-Yao M. The Influence of Chinese Calligraphy on Western Informel Painting. — Düsseldorf, 2015. — 402 p.

- 4 Albertazzi L. et al. Calligraphy and Klee's Abstract Painting: A Study on Categorical Ambiguity // *Art & Perception*. — 2015. — № 3 (3). — P. 239–263.
- 5 Figal G. To the Margins. On the Spatiality of Klee's Art // *Research in Phenomenology*. — 2013. — № 43. — P. 366–373.
- 6 Klimt K. Nature East and West: Paul Klee's Cosmos and the Japanese Garden. M. A. Thesis. — Georgia, 2013. — 96 p.
- 7 Anger J. Meeting on a bridge: an approach to Klee and Japan // *Zwitscher-maschine: Journal on Paul Klee*. — 2018. — № 5. — P. 104–113.
- 8 Ying Yi. Beauty of Western Abstract Painting and Chinese Cursive Calligraphy — A Comparison // *J. of Literature and Art Studies*. — 2012. — № 2 (10). — P. 951–959.
- 9 Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — М.: Азбука-Аттикус, 2015. — 240 с.
- 10 Nakashima T. The Synergy of Positive and Negative Space in Japanese Calligraphy // *J. of Kinki Welfare University*. — 2007. — № 8. — P. 113–119.
- 11 Никитина И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // *Вестн. Росийского университета дружбы народов. Серия: Философия*. — 2003. — № 1 (9). — С. 83–91.
- 12 Белозерова В. Г. Роль категории ши в теории китайской каллиграфии и живописи // *Восток*. — 2013. — № 5. — С. 75–83.
- 13 Chen B. Hitsuryoku-no Kochiku. «Hone», «Suji», «Niku»-no Gainen yori = Structuring the Force of Brushwork with the Concepts «Bony», «Muscular», and «Fleshy» // *Shogaku Shodo-shi Kenkyu = Studies of Calligraphy and Its History*. — 2013. — № 23. — P. 49–62.
- 14 Wang L. «Ki»-wo meguru Shoho Shinbi Hanchu-go-no Kenkyu = The Study of Calligraphic Aesthetic Categories related to Qi // *Shogaku Shodo-shi Kenkyu = Studies of Calligraphy and Its History*. — 2008. — № 18. — P. 43–59.
- 15 Аганина Н. С., Ильмуратова И. Л. Иероглиф: между явленным и сокрытым // *Культура и искусство*. — 2019. — № 12. — С. 79–87.
- 16 Shi X. Writing Forces: Revisiting the Aesthetic Concept of Shi 勢 in Chinese Calligraphy Criticism // *The Asian Conference on Arts & Humanities*. University of Canterbury, New Zealand. 2015.
- 17 Подземская Н. П. Понятие «Bild» в формировании художественной теории Кандинского // *Многогранный мир Кандинского*. — URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo8.html> (дата обращения: 07.04.2020).
- 18 Масалин Н. В. Картина Кандинского «На точках» и некоторые аспекты романтической традиции в русской живописи на рубеже веков // *Многогранный мир Кандинского*. — URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo7.html> (дата обращения: 07.04.2020).
- 19 Кандинский В. В. О духовном в искусстве. — М.: Изд-во «Эксмо», 2016. — 160 с.
- 20 Yin Q. «Jiugongge» shufa jie ge xingshi de wenhua neihan = The Cultural Content of the Calligraphic Recipe «Nine Palaces» // *Shufa = Calligraphy*. Sent. — 2016. — P. 39–42.
- 21 Малявин В. В. Китай: пространство каллиграфии, каллиграфия пространства // *Пространство китайской цивилизации*. — М.: Феория, 2014. — С. 194–225.
- 22 Qiu Zh. Shoho Sakuhin-no naka-no Undo to Kukan = Space and Movement in a Calligraphic Work // *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*. — Tokyo: Sangen-sha, 2016. — P. 98–111.
- 23 Hubner R., Fillinger M. G. Perceptual Balance, Stability, and Aesthetic Appreciation: Their Relations Depend on the Picture Type // *i-Perception*. — 2019. — № 10 (3). — P. 1–17.
- 24 Мизко О. А. Творческий метод Пауля Клее // *Культура и наука Дальнего Востока*. — 2018. — Спецвыпуск (24). — С. 114–118.
- 25 Малявин В. В. О телесном сознании // *Средоточие: Центр Владимира Малявина*. — URL: <https://www.sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii/> (дата обращения: 07.04.2020).
- 26 Клее П. Педагогические эскизы. — М.: Д. Аронов, 2005. — 71 с.
- 27 McManus I. C. et al. Arnheim's Gestalt theory of visual balance: Examining the compositional structure of art photographs and abstract images // *i-Perception*. — 2011. — № 2 (6). — P. 615–647.

References

- 1 Shi X. The Embodied Art: An Aesthetics of Chinese Calligraphy. A Doctor's Degree thesis. — University of Canterbury, 2017. — 288 p.
- 2 Shi X. Chinese Calligraphy as «Force-Form» // *J. of Aesthetic Education*. — 2019. — № 53 (3). — P. 54–70.
- 3 Müller-Yao M. The Influence of Chinese Calligraphy on Western Informel Painting. — Düsseldorf, 2015. — 402 p.
- 4 Albertazzi L. et al. Calligraphy and Klee's Abstract Painting: A Study on Categorical Ambiguity // *Art & Perception*. — 2015. — № 3 (3). — P. 239–263.
- 5 Figal G. To the Margins. On the Spatiality of Klee's Art // *Research in Phenomenology*. — 2013. — № 43. — P. 366–373.
- 6 Klimt K. Nature East and West: Paul Klee's Cosmos and the Japanese Garden. M. A. Thesis. — Georgia, 2013. — 96 p.
- 7 Anger J. Meeting on a bridge: an approach to Klee and Japan // *Zwitscher-maschine: Journal on Paul Klee*. — 2018. — № 5. — P. 104–113.
- 8 Ying Yi. Beauty of Western Abstract Painting and Chinese Cursive Calligraphy — A Comparison // *J. of Literature and Art Studies*. — 2012. — № 2 (10). — P. 951–959.
- 9 Kandinskij V. Tochka i liniya na ploskosti. — M.: Azbuka-Attikus, 2015. — 240 s.
- 10 Nakashima T. The Synergy of Positive and Negative Space in Japanese Calligraphy // *J. of Kinki Welfare University*. — 2007. — № 8. — P. 113–119.
- 11 Nikitina I. P. Tema hudozhestvennogo prostranstva v sovremennoj filosofii iskusstva // *Vestn. Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Filosofiya*. — 2003. — № 1 (9). — S. 83–91.
- 12 Belozerova V. G. Rol' kategorii shi v teorii kitajskoj kalligrafii i zhivopisi // *Vostok*. — 2013. — № 5. — S. 75–83.
- 13 Chen B. Hitsuryoku-no Kochiku. «Hone», «Suji», «Niku»-no Gainen yori = Structuring the Force of Brushwork with the Concepts «Bony», «Muscular», and «Fleshy» // *Shogaku Shodo-shi Kenkyu = Studies of Salligraphy and Its History*. — 2013. — № 23. — P. 49–62.
- 14 Wang L. «Ki»-wo meguru Shoho Shinbi Hanchu-go-no Kenkyu = The Study of Calligraphic Aesthetic Categories related to Qi // *Shogaku Shodo-shi Kenkyu = Studies of Salligraphy and Its History*. — 2008. — № 18. — P. 43–59.
- 15 Aganina N. S., Il'muratova I. L. Ieroglif: mezhdru yavlenym i sokrytym // *Kul'tura i iskusstvo*. — 2019. — № 12. — S. 79–87.

- 16 Shi X. Writing Forces: Revisiting the Aesthetic Concept of Shi 勢 in Chinese Calligraphy Criticism // The Asian Conference on Arts & Humanities. University of Canterbury, New Zealand. 2015.
- 17 Podzemskaya N. P. Ponyatie «Bild» v formirovanii hudozhestvennoj teorii Kandinskogo // Mnogogrannyj mir Kandinskogo. — URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogrannyj-mir-kandinskogo8.html> (data obrashcheniya: 07.04.2020).
- 18 Masalin N. V. Kartina Kandinskogo «Na tochkah» i nekotorye aspekty romanticheskoy tradicii v russkoj zhivopisi na rubezhe vekov // Mnogogrannyj mir Kandinskogo. — URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogrannyj-mir-kandinskogo7.html> (data obrashcheniya: 07.04.2020).
- 19 Kandinskij V. V. O duhovnom v iskusstve. — M.: Izd-vo «Eksmo», 2016. — 160 s.
- 20 Yin Q. «Jiugongge» shufa jie ge xingshi de wenhua neihan = The Sultural Sontent of the Calligraphic Recipe «Nine Palaces» // Shufa = Calligraphy. Sent. — 2016. — P. 39–42.
- 21 Malyavin V. V. Kitaj: prostranstvo kalligrafii, kalligrafiya prostranstva // Prostranstvo kitajskoj civilizacii. — M.: Feoriya, 2014. — S. 194–225.
- 22 Qiu Zh. Shoho Sakuhin-no nakan Undo to Kukan = Space and Movement in a Calligraphic Work // Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy. — Tokyo: Sangen-sha, 2016. — P. 98–111.
- 23 Hubner R., Fillinger M. G. Perceptual Balance, Stability, and Aesthetic Appreciation: Their Relations Depend on the Picture Type // i-Perception. — 2019. — № 10 (3). — P. 1–17.
- 24 Mizko O. A. Tvorcheskij metod Paulya Klee // Kul'tura i nauka Dal'nego Vostoka. — 2018. — Specvypusk (24). — S. 114–118.
- 25 Malyavin V. V. O telesnom soznanii // Sredotochie: Centr Vladimira Malyavina. — URL: <https://www.sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii/> (data obrashcheniya: 07.04.2020).
- 26 Klee P. Pedagogicheskie eskizy. — M.: D. Aronov, 2005. — 71 s.
- 27 McManus I. C. et al. Arnheim's Gestalt theory of visual balance: Examining the compositional structure of art photographs and abstract images // i-Perception. — 2011. — № 2 (6). — P. 615–647.

Nadezhda Aganina

Candidate of art history, Associate Professor of graphic design Department, Ural state University of architecture and art, Russian Federation
e-mail: mashanadya@gmail.com

Dmitry Filonenko

PhD in cultural studies, Associate Professor of the Department of graphic design, Ural state University of architecture and art, Russian Federation
e-mail: philonenko@gmail.com

Статья поступила в редакцию в апреле 2020 г.
Опубликована в июне 2020 г.