

на правах рукописи  
УДК 778.5 И (Китай)  
ББК 85.37

Гу Цицзюнь

**КИТАЙСКАЯ АНИМАЦИОННАЯ ШКОЛА:  
ИСТОКИ САМОБЫТНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СПЕЦИФИКИ**

Специальность 17.00.03 — «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертация на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва

2017

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры  
Всероссийского государственного института  
кинематографии имени С. А. Герасимова

Научный руководитель: **Кривуля Наталья Геннадьевна**  
доктор искусствоведения, профессор кафедры  
режиссуры анимационного фильма ВГИК

Официальные оппоненты: **Белозерова Вера Георгиевна**  
доктор искусствоведения, профессор факультета  
Высшей школы культурной политики и управления  
в гуманитарной сфере Московского  
государственного университета им. М.В. Ломоносова

**Ермакова Елена Юрьевна**  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
прикладной информатики и мультимедийных  
технологий факультета информационных  
технологий Московского государственного  
психолого-педагогического университет (МГППУ)

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания», г. Москва

Защита диссертации состоится «19» февраля 2018 г. в 15.00 часов. на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертации можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <http://www.vgik.info/dissovet/>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Учебно-методическое управление.

Автореферат разослан «    » \_\_\_\_\_ 2018 г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet/> ; <http://vak.ed.gov.ru/>

Ученый секретарь Диссертационного совета  
доктор искусствоведения

Ю. В. Михеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Анимация Китая занимает важное место в современном мировом кинопроцессе, однако в российском киноведении нет исследований, посвященных Китайской анимационной школе, хотя есть отдельные статьи о китайской анимации. Она зародилась в 1920-х годах в Шанхае. С этого момента начали вестись активные поиски в области технологии и экранной образности национальной анимации. С 1950-х годов в китайской анимации стало формироваться новое направление, получившее название Китайская анимационная школа (школа). Фильмы, созданные в этой школе, отличаются самобытностью, их художественный образ развивается на основе обращения и осмысления традиций национальной культуры, искусства и философии. Авторы, работающие в рамках школы, постепенно ушли от влияния стилистики, художественных приёмов и жанрово-тематической направленности, присущей зарубежной анимации. Они разработали собственный художественный язык анимации. К концу 1980-х годов китайская анимация получила мировое признание.

В диссертации прослеживаются истоки становления Китайской анимационной школы в 1950-е годы, выявляются ее особенностей, получивших развитие в этот период и их эволюция в последующие десятилетия, рассматривается разнообразие тематического и художественного спектра в фильмах. В становлении школы чрезвычайно важную роль играет как обращение к национальной культуре и искусству, так и политическая составляющая. Выявление и анализ национальной составляющей Китайской анимационной школы, причем не лежащей на поверхности, а являющей ее внутреннюю суть стало одной из первейших задач данной работы.

**Актуальность исследования.** С фильмами школы связано начало успеха китайской анимации на международном кинорынке. Они стали самобытным явлением национальной культуры, трансляторами новых форм национального менталитета, традиций и духовных ценностей. Исследование опыта школы не только расширяет представления о развитии китайской анимации, но и позволяет более глубоко понять культуру и традиции Китая, соприкоснуться с наследием китайской цивилизации, открывает пути к постижению китайской философии.

С 1990-х годов благодаря техническому переоснащению анимации и проектам, снимаемым совместно с другими странами, начался рост доли китайской анимации на мировом кинорынке. «Промышленный отчёт развития китайской анимации и комиксов (2011)», выпущенный Академией общественных наук (КНР), показал, что в 2010 году Китай снял 385 анимационных телесериалов и 16 полнометражных анимационных лент общим хронометражем в 220529 минут<sup>1</sup>. Китайское анимационная промышленность опередила своего давнего конкурента — Японию и заняла первое место на анимационном рынке по объемам продукции. Долгое время художественный уровень снимаемых лент пребывал на низком уровне. В последние годы основное внимание сосредоточено на повышении их качества. Кроме того, анимация, «как вид культурной креативной индустрии, совмещающая в себе современную науку и технологии, в наши дни является активно развивающимся видом промышленности, а также главной индустрией в интеллектуальной экономике XXI века. Она активно взаимодействует с экономической и культурной сферой и является перспективной отраслью с огромной спектром возможностей.»<sup>2</sup> Китай как другие страны играет очень важную роль в глобальной экономике и культуре. Эта роль за последние десятилетия становится все более заметной. В результате китайская анимация, с одной стороны, получает уникальный шанс для саморазвития; с другой, она постоянно сталкивается с разными вызовами, одним из которых является необходимость интеграции в глобальный медиарынок. В этой ситуации китайская анимация находится на перекрёстке изменения культурной и экономической парадигм. В условиях глобализации экономики особенно актуальными оказываются вопросы сохранения национальной идентичности и связей с культурными традициями, примеры которых видны в работах школы. Обращение к ее наследию и опыту, их анализ необходим для выработки новых

---

<sup>1</sup> Сюй Цзинхуэй. Презентация «Промышленного отчёта развития китайской анимации и комиксов (2011)» // Сайт китайской экономики, 02. 05. 2011. [Электр. ресурс] URL: [http://district.ce.cn/zg/201105/02/t20110502\\_22395648.shtml](http://district.ce.cn/zg/201105/02/t20110502_22395648.shtml) (Дата обращения 02. 05. 2011.)

<sup>2</sup> Ли Цзяго. Исследования оптимизации промышленной структуры китайской анимации и комиксов. - Нанкин: Изд. Нанкинского университета, 3. 2012. — С. 12.

стратегий развития анимации и формирования государственной политики в области культуры и аудиовизуальной сферы в изменяющихся экономических условиях.

***Степень разработанности темы исследования.*** Несмотря на то, что китайская анимация имеет почти столетнюю историю, до сих пор тема своеобразия и специфики школы оставались на периферии исследований. Это породило огромный спектр вопросов, требующих проведения глубоких изысканий. Одним из них является вопрос, касающийся определения школы в рамках китайской анимации. Каковы этапы ее развития? Что формирует ее самобытность, и где истоки того, что в достаточно непродолжительный и неоднозначный с точки зрения социально-культурной ситуации период представители этой школы достигли признания, создав ленты, ставшие классикой мировой анимации? Ответы на эти вопросы позволяют не только заполнить имеющиеся пробелы в киноведении, но и дают информацию, которой сможет воспользоваться широкий круг специалистов, начиная от организаторов анимационной промышленности и кончая авторами фильмов.

Исследование анимации в Китае начинается в 1960-х годов. В основном это труды, написанные практиками анимации<sup>3</sup>. Китайские режиссёры пишут статьи о своих фильмах, методах их создании, иногда они рассматривают работы своих коллег по цеху и делают критические замечания общего характера, а так же разрабатывают теоретические основы анимации, определяют ее специфику, исследуют анимационные технологии, используемые в разных видах анимации. Эти статьи представляют интерес для исследования китайской анимации, но в них не нашли отражения, вопросы, касающиеся истоков образной поэтики школы. Ван Шучэнь подчеркивает, что фильм «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» и другие китайские анимационные ленты, созданные с ориентацией на национальный колорит, получили признание. Но он, не дает точного определения Китайской анимационной школы и путей ее формирования.

---

<sup>3</sup> Совместная редакция изд. отделений: «Кино-вести» отделения Министерства культуры и отечественное кино, Изд. китайского кино. Исследования анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. — 196 с. Вань Гоухун. Я и Сунь Укун. — Шаньси: Изд. литературы и искусства «Бэйюе», 1986. — 178 с.

Массив научных работ по китайской анимации можно разделить на несколько групп. Во-первых, это тексты, касающиеся общетеоретических вопросов анимации (Ху Ихун<sup>4</sup>, Ма Кэсюань<sup>5</sup>, Чу Хань<sup>6</sup>, Не Синьжу<sup>7</sup> и др.). Они играют важную роль в понимании природы анимации, но в них не уделяется внимание аспектам поэтики, специфики художественного образа фильмов Китайской анимационной школы.

Вторую группу представляют работы по истории развития китайской анимации. Они разделяются на посвященные истории ее этапов и тексты о творчестве наиболее значимых режиссёров и художников<sup>8</sup>. Важной считается работа «Кто создал фильм “Головастики ищут маму”: Тэ Вэй и китайская анимация»<sup>9</sup>. Однако о творчестве таких режиссёров как братья Вань, Цянь Цзяцзюнь, А Да, Ван Шучэнь и других говорится поверхностно, либо их имена только упоминаются. К их фильмам обращаются когда рассматривают развитие китайской анимации в тот или иной период, либо разбирают вопросы экранизации.

Третий блок — тексты по технологиям анимации. В работе Юаня Цзянцзе<sup>10</sup> рассматривается технология монохроматической живописи. Кукольной анимации посвящены статьи Цзинь Босун<sup>11</sup> и Ху Инь<sup>12</sup>. Взаимосвязи кукольной анимации и перекладки с традиционным теневым театром рассмотрены в работах Лю Яли<sup>13</sup>, Лю Куй, Лю Ху<sup>14</sup>, Ян Сюцзюань<sup>15</sup>, Чжоу Чжоу<sup>16</sup>, Тэнь Фэй, Ван Чуньгао<sup>17</sup>.

---

<sup>4</sup> Ху Ихун. Два разных эстетических закона анимации // Современное кино, №6, 1984. - С. 6 - 20.

<sup>5</sup> Цянь Юньда, Ма Кэсюань. «Живописная песня» и понятие анимационного кино: разговор с товарищем Ху Ихун // Киноискусство, №6, 1985. - С. 28 - 32.

<sup>6</sup> Чу Хань. Анимация как тип языка: эволюция от выразительного средства до анимационного языка // Современное кино, №3, 1989. - С. 48-56.

<sup>7</sup> Не Синьжу. Ребёнок без матери: размышления об онтологии анимационного фильма // Современное кино, №5, 1989. - С. 123-128.

<sup>8</sup> Кэ Мин, Ху Цзиньцин, Хань Мэйлинь, А Да, Ма Кэсюань, Чжан Динь, Цюй Цзяньфан и т.д. являются ведущими режиссерами и художниками-постановщиками Китайской анимационной школы.

<sup>9</sup> Чжан Сонлинь. Кто создал «Головастики ищут маму»: Тэ Вэй и китайская анимация. - Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2010. - 196 с.

<sup>10</sup> Юань Цзянцзе. О роли китайской живописи в развитии монохроматической анимации // Диссертация на соискание учен. степени магистра искусствоведения Хэнаньского университета. 2011. - 42 с.

<sup>11</sup> Цзинь Босун. Выразитель внешнего образа: о художнике-постановщике кукольной анимации // Исследования творчества анимационного кино. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 47 - 55.

<sup>12</sup> Ху Инь. Влияние традиционного кукольного театра на китайскую анимацию // Диссертация на соискание науч. степени магистра искусствоведения Уханьского технологического университета. 2008. - 50 с.

<sup>13</sup> Лю Яли. Взаимосвязи традиционного теневого искусства с искусством анимации // Чжэцзянское прикладное искусство. №4, 2007. С. 76 - 79.

<sup>14</sup> Лю Куй, Лю Ху. Анимация должна ценить темы национальной культуры // Пресса, №06, 2011. - С. 45 - 47.

В отдельный блок входят работы, где анимация анализируется с позиций психологии, культурологии, экономики, социальных коммуникации, семиологии и т.д.

Важным исследованием является работа Инь Янь «"Китайская школа" в анимационном кино»<sup>18</sup>. В ней предпринята попытка научного осмысления феномена Китайской анимационной школы, но в первую очередь как явления, ставшего самостоятельным благодаря признанию фильмов на международных фестивалях. Термин не был предложен Инь Янь, но она первая написала работу, в которой определила концепцию Китайской анимационной школы, попыталась выявить ее эстетическую самобытность как средства духовного воспитания.

Вслед за работой Инь Яни появились и другие исследования, посвященные школе. Среди них стоит упомянуть работы Хуана Хуэйлина<sup>19</sup>, Чжан Хуэйлин<sup>20</sup>, Чжан Сунлин<sup>21</sup>, Чжу Пувэнь<sup>22</sup>, Чжу Цзянь<sup>23</sup>, Чжан Хуэйлин<sup>24</sup>, Бао Цигуй<sup>25</sup> и т.д. В них использовалось определение Китайской анимационной школы, но при этом либо не точно оценивались ее результаты и эстетические особенности, либо изучала драматургия или изобразительное решение. Исследование особенностей аудиовизуального мышления и своеобразия оставалось за рамками работ.

Характеристика эстетики традиционной китайской анимации была дана в книге Сяо Лу<sup>26</sup>, которая, по мнению автора, базируется на красоте образного представления, красоте содержания, красоте духовности. Эти три фактора влияют на

---

<sup>15</sup> Ян Сюэюань. Исследование использования искусства театра теней в современной анимации // Диссертация на соискание уч. степени магистра искусствоведения Шаньдунского института легкой промышленности. 2011. - 56 с.

<sup>16</sup> Лю Куй, Лю Ху, Чжоу Чжоу. Исследования традиционного теневого искусства и современной анимации: Поиск пути цветного сна китайской анимации в стиле теневого театра // Пресса, №2, 2009. - С. 170 - 172, 179.

<sup>17</sup> Тэнь Фэй, Ли Ин, Ван Чуньтао. Влияние теневого искусства на художественное решение современной анимации // Большая сцена, №12, 2010. - С. 82.

<sup>18</sup> Инь Янь. «Китайская школа» в анимационном кино // Современное кино, № 6, 1988. - С. 71 - 79.

<sup>19</sup> Хуан Хуэйлин. Мое скромное мнение о развитии китайской эстетики кино и телевидения // Современное кино, 15.07.1998 - 15.08.1998; «Китайская школа» и японский стиль // Газета «Гуанмин жибао», 27.12.2000.

<sup>20</sup> Чжан Хуэйлин. История китайской анимации в XX веке // Northwest Fine Arts, № 04, 2002. - С. 14-18.

<sup>21</sup> Чжан Сонлинь. Снова сообщаемся о развитии китайской анимации промышленности // TV Research, №06, 2003. - С. 30 - 38.

<sup>22</sup> Чжу Пувэнь. История искусства мировой анимации. - Пекин: Изд. китайской кино съемки, 2003. В 2 т. - 664 с.

<sup>23</sup> Чжу Цзянь. Исследование искусства китайской анимации. - Нанкин: Изд. Юго-восточного университета, 2012. - 278 с.

<sup>24</sup> Чжан Хуэйлин. История китайской анимации в XX веке. - Сиань: Изд. искусства шэньсиского народа, 2002. - 236 с.: 8 пл.

<sup>25</sup> Бао Цигуй. История китайской анимации. - Пекин: Изд. книжки в картинках, 2010. - 311 с.

<sup>26</sup> Сяо Лу. Традиционная эстетическая характеристика отечественной анимации и её культурный исток. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2008. - 278 с.

выразительные и художественные приёмы китайской анимации. Сяо Лу только объясняла особенности китайской анимации и ее связи с традиционной китайской культурой, но не уточнила, что характерно для Китайской анимационной школы.

К сожалению, список трудов на русском языке, посвященный китайской анимации, остается крайне ограниченным. Отдельных научных исследований о Китайской анимационной школе на русском языке нет.

Для проведения исследования необходимо было обратиться к текстам, исследующим проблемы национального китайского искусства, культуры и философии. Вопросами китайской традиционной живописи занимались такие российские исследователи, как Н. А. Виноградова, Е. В. Завадская, Л. И. Кузьменко, а также китайские искусствоведы Линь Му, Линь Фэнмянь. Юй Цзяньхуа, Юнь Наньтяня, Дун Цичана, Ли Лайюаня, Линь Фэнмяня, Сюй Цзуляна, У Хунфу и др. Различные аспекты театрального искусства подробно изучены в трудах Го Вэйгэна, Го Ханьчэна, Хуан Кэ, Чжан Юя, Чжу Цзяцзиня (история китайского театра); Гун Хэдэ, Инь Лина, Луань Гуаньхуа, Чэнь Фэйфэй, Юй Хайтао (анализ образов пекинской оперы дан в работах). Особый интерес представляют работы по китайскому театру таких исследователей, как В. М. Алексеев, А. Анастасьев, Б.А. Васильев, И.В. Гайда, Е.В. Мальцева, С.В. Образцов, С.А. Серова.

**Цель диссертации** — исследование истоков самобытности Китайской анимационной школы и своеобразия ее фильмов. Она достигается при решении следующих **задач**:

1. дать определение понятию Китайская анимационная школа;
2. рассмотреть основные этапы развития китайской анимации;
3. систематизировать анимационные фильмы, снятые в рамках Китайской анимационной школы;
4. обозначить роль классического китайского искусства и культуры в формировании своеобразия Китайской анимационной школы;
5. проследить зарождение Китайской анимационной школы и пути формирования ее специфики в период 1950-1980-х годов;



6. проанализировать творческие приемы ведущих режиссёров Китайской анимационной школы;

7. выявить возможности использования опыта Китайской анимационной школы в современной китайской анимации.

**Объект исследования** - Китайская анимационная школа как самобытный феномен мировой анимации с момента ее становления с начала 1950-х и до конца 1980-х годов.

**Предмет исследования** - анимационные фильмы, снятые в рамках Китайской анимационной школы; творчество мастеров «Новой волны» 1980-х годов.

**Материалом исследования** стали фильмы Китайской анимационной школы (по большей части периода с 1950-х до конца 1980-х годов), теоретические работы и критические статьи деятелей киноискусства и анимации Китая.

**Теоретико-методологические основы диссертации** включают в себе совокупность исследовательских подходов эмпирического и теоретического уровней познания. Исследование имеет междисциплинарный характер и базируется на принципах комплексного подхода. Для анализа используется совокупность научных методов, включая источниковедческий и компаративный анализ, культурно-исторический подход, а также сравнительное изучение искусствоведческой и культурологической литературы, архивных источников. Историко-проблемный метод позволил обозначить поле исследования, определить его структуру и очертить круг источников. Метод образно-стилистического анализа, позволяющий определить специфические изобразительные и выразительные средства, принимающие участие в создании самобытного художественного образа фильмов Китайской анимационной школы. В работе они рассматриваются через призму социокультурных процессов, которые оказали влияние на развитие школы. В методологической основе диссертации отражены концепции теорий кино и анимации, представленные трудами Инь Яни, Сяо Лу, Чжу Цзянь, Хэ Тань, Чжоу Чэ, Ж. Садуля, Р. Арнхейма, С. Эйзенштейна, Г. Пондополо, С. Асенина, Ю. Норштейна, Н. Кривуля, Райт Д. Энна, С. Дениса, Дж. Бендази, Б. Нугербеков.

### ***Научная новизна исследования:***

1. Впервые в российском искусствоведении осуществлено исследование Китайской анимационной школы.

2. Определены и проанализированы основные этапы развития китайской анимации, начиная с момента ее зарождения в начале XX века, этапа становления в середине XX века, времени застоя и сменившего его периода бурного развития вплоть до настоящего времени. Исследование базируется на примерах творчества конкретных режиссёров, работы которых оказали влияние на указанные процессы.

3. Дано определение Китайской анимационной школе как самостоятельному направлению в китайской анимации периода 1950-х и конца 1980-х годов, для произведений которого характерно обращение к традициям национальной культуры, искусства и философии. Это отражается не только в плане содержания и внешней формы, но и на уровне организации внутренней структуры и экранной образности;

4. Введены в научный оборот новые для российского искусствоведения материалы о китайской анимации и Китайской анимационной школе.

5. Выявлены и исследованы истоки своеобразия и художественно-стилистические особенности Китайской анимационной школы.

6. Определены тенденции, характерные для двух периодов в развитии Китайской анимационной школы.

7. Исследовано творчество режиссеров (братьев Вань, Тэ Вэя, А Да, Ван Шучэня), стоявших у истоков и сыгравших важную роль Китайской анимационной школе.

### ***Теоретические положения, вынесенные на защиту.***

• Диссертационное исследование, основанное на выявлении и систематизации фильмов и художественного материала, показало, что Китайская анимационная школа есть направление в китайской анимации. Для Китайской анимационной школы характерно ориентация на национальное искусство, культуру и философию. Это прослеживается не только в плане содержания, стилистики изображения, характере звукового решения, но и в приемах построения экранного повествования и в системе его выразительных средств. Создавая фильмы, аниматоры не только

заимствовали образы и темы национального искусства и литературы, но и творчески перерабатывали их, ориентируясь на эстетику анимации и специфику ее художественного языка.

- Становление и развитие Китайской анимационной школы стало возможно благодаря государственной политике в области культуры и искусства. Возникновение направления явилось следствием процессов, происходивших в Китае в период начала 1950-х, приведших к повышению уровня национального самосознания и развитию кинопромышленности. Курс на политику реформ и открытости, взятый в конце 1970-х годов, привел к сокращению роли государства в анимационной промышленности и содействовал переходу ее на самоокупаемость. «Политика открытых дверей» стимулировала обращение к практике мировой анимации и искусству, став основой для нового обновления в Китайской анимационной школе.

- В Китайской анимационной школе выделяется два периода. Первый находится во временных границах 1950-х — середины 1960-х годов. Возросшее чувство национального патриотизма, стремление к самобытности стимулировали интерес к национальной культуре и искусству, что способствовало преодолению стилистических приемов, характерных для американской и советской анимации. Второй период приходится на время после культурной революции, продлившись до конца 1980-х годов. Политика открытости дала новый импульс для развития анимации и возникновению «Новой волны». При сохранении национального колорита, художественно-стилистическая специфика фильмов школы второго периода проявляется в отходе от фиксационных приемов в работе с образами национальной культуры, в жанрово-тематическом расширении и проникновении эстетики восточно-европейской анимации, стимулировавшей поиск новых выразительных средств и сюжетов. В это время получает развитие интерпретационный подход в работе с культурным наследием.

- Мастера «Новой волны» 1980-х годов усвоили и творчески переосмыслили практику европейской и японской анимации в целях выработки современного языка

китайской анимации. В развитии был взят вектор на интеграцию китайской анимации в мировой кинопракат.

- В начале 1990-х годов развитие Китайской анимационной школы фактически завершилось, но её влияния на китайскую анимацию продолжается, ее опыт востребован современным кинопроизводством и стал основой для возникновения анимации периода «Новой классики».

**Практическая значимость исследования** определяется тем, что собранный фактический материал и теоретические обобщения могут быть использованы для привлечения внимания российских исследователей к изучению Китайской анимационной школы как одного из направлений мировой анимации; в качестве базы для более углублённого изучения китайской анимации в контексте национальной китайской и мировой художественной культуры; при создании справочных и научных трудов, посвящённых анимации Китая; в процессе подготовки и чтения лекций по искусству и анимации Китая.

**Апробация и внедрение результатов исследования.** Основные результаты работы обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова. Результаты диссертации прошли апробацию в таких формах как:

1. Доклады и выступления на конференциях, научных семинарах, круглых столах: VIII Международная научно-практическая конференция «Анимация как феномен культуры: сохранение культурных традиций в условиях глобализации». ВГИК. 7 октября 2015; Научная секция «Инновационные технологии в кинообразовании» в рамках X Московской научно-практической конференции «Студенческая наука». ВГИК. 28 октября 2015; Конференция «Кино глазами православного человека: Роль кино в третьей мировой, информационно - психологической войне». Дом Ученых, г. Обнинск. 19 февраля 2016; Научная конференции аспирантов ВГИК «Актуальные проблемы аудиовизуальной культуры». ВГИК. 25-27 мая 2016; IX Международная научно-практическая конференция «Анимация как феномен культуры - художественная картина мира:

идеалы и ценности». ВГИК. 14 октября 2016; Круглый стол «Стили российской и зарубежной анимации» в рамках IX Международной летней киношколы ВГИК. ВГИК. 19 июля 2017.

2. Результаты исследования реализованы в процессе педагогической деятельности: в лекциях и практических занятиях по дисциплине «Режиссура анимации и компьютерной графики» для группы режиссёров анимационного кино во Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова; в лекции «Стили анимации в Китайской анимационной школе» для участников IX Международной летней киношколы ВГИК.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, 3-х глав, заключения, списка литературы (141 источник) и фильмографии (200 наименований), приложение 1 (9 страниц). Общий объем диссертации 178 страницы.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во Введении обоснована актуальность, определены объект и предмет исследования, очерчена степень разработанности темы, сформулированы цели и задачи, научная новизна, указаны положения, выносимые на защиту, и сведения об апробации диссертационного исследования.

Глава 1 **«Китайская анимация и Китайская анимационная школа»** посвящена теоретическим проблемам, связанным с обзором основных этапов развития китайской анимации и зарождением Китайской анимационной школы.

В параграфе 1.1 *«Основные этапы развития китайской анимации»* анализируются варианты периодизации исторических этапов развития китайской анимации, выявляются различия между ними и дается краткая характеристика каждому из периодов. Расхождения есть следствие различий определения начала и конца того или иного исторического периода и их количества. При этом авторы едины в общей характеристике самих периодов, их отличительных признаков и тенденций, получивших распространение. В диссертации предложена периодизация истории китайской анимации, в которой определены пять этапов.

С 1920-х годов до конца 1940 годов – период зарождения китайской анимации. Он связан с творчеством братьев Вань, заложивших ее основы.

Второй период продлился с начала 1950-х и до середины 1960-х годов. Это время стабильного развития. Благодаря государственной поддержке формируется система студийного производства. Увеличивается количество снимаемых фильмов. На фоне освоения опыта зарубежных школ, и в первую очередь опыта советских аниматоров, происходит обращение к национальной культуре, переносу на экран сюжетов народных сказок, басен и темы классической литературы. При создании фильмов активно используется материал национального изобразительного и театрального искусства, музыки. Это способствует развитию самобытности китайской анимации. Ее фильмы начинают появляться на международных экранах, участвовать в фестивалях, завоевывая призы. С обращением к национальной культуре и адаптации ее наследия к экрану связано становление Китайской анимационной школы.

С середины 1960-х до середины 1970-х годов - время простоя в результате политики культурной революции. Количество лент резко сократилось. Осуждению подверглись снятые ранее картины, они изымались из проката. Некоторые из ведущих режиссеров не только не могли работать в кино, но и были репрессированы.

С середины 1970-х годов начинается новый этап. Благодаря политике реформ и открытости возобновляется производство и наблюдается творческий подъем. Этот период, продлившийся до конца 1980-х годов, заложил основы для развития современной китайской анимации. Китайская анимация заявила о себе как о самобытном искусстве, обладающем собственной спецификой и уникальностью. Мощным стимулом в развитии анимации становится телевидение. Создаются новые анимационные центры, активно развивают новые подходы на основе не копирования, а интерпретации и переосмысления наследия национальной культуры. Этот период развитие Китайской анимационной школы представлено творчеством режиссеров «Новой волны».

Пятый этап начался в 1990-е годы. Он связан не только с изменением в политике кинопроизводства, но и с технологической революцией, модернизацией

студий и переходом на цифровые технологии. В этот период появляется много частных студий. Основным вектором в развитии анимации становится ориентация на выпуск телевизионной сериальной продукции. В китайской анимации стали отчетливо проявляться тенденции глобализации и размытия национальной идентичности. Китайская анимационная школа как феномен анимации претерпевает существенные трансформации. Она перестает существовать как самобытное явление, испытывая технологическое и эстетическое влияние с одной стороны восточно-европейская анимация, а с другой, на образное решение и поэтику фильмов мощное влияние оказывает японская анимация.

Параграф 1.2. *«Зарождение китайской анимации. От творчества братьев Вань к Китайской анимационной школе»* посвящен рассмотрению развития китайской анимации в первый исторический период, завершившийся становлением национальной анимационной промышленности и подготовивший условия для возникновения направления Китайской анимационной школы. Основными деятелями этого периода были Братья Вань, создавшие первые отделы и студии анимации, а так же снявшие первый китайский полнометражный мультфильм. Они заложили основы киноязыка, отражающего национальные особенности анимации, перенесли на экран фольклорные образы, близкие по духу китайскому народу. Их работы наполнены мудростью, поэтикой и мелодичностью, свойственной китайскому языку. Для их творчества характерно как обращение к истокам народной традиции и образности метафорического языка, народного юмора, с его гиперболизмом и иронией, так и комедийная проработка сюжета и персонажа. Многие исследователи определяют первый период развития китайской анимации как период братьев Вань. Их творческие подходы стали основой для зарождения Китайской анимационной школы.

В параграфе 1.3 *«Китайская анимационная школа: предпосылки к возникновению и проблемы определения»* рассматриваются возникновение определения, а так же предложенные искусствоведами варианты периодизации этапов ее развития и выявляются различия между ними.

Появлению Китайской анимационной школы способствовала политическая программа в области культуры и искусства, принятая в 1950-е годы. Мао Цзэдун подчеркивал, что искусство должно быть облечено в национальную форму, иметь национальный характер и колорит. Китайская анимация, испытывающая до этого момента влияние со стороны американской анимации, также взяла вектор на изменение и обратилась к наследию национальной культуры.

С 1949 года по 1978 в Китае все искусство контролировалось государством. Осуществлялся надзор не только за содержанием и качеством лент, государство принимало активное участие в планировании производства. Проводимая госполитика и господдержка области стимулировали ее развитие, и как следствие, китайская анимация стала попадать в международный прокат. В зарубежном искусствоведении любой мультфильм, созданный в Китае, стали относить к китайской школе. Это породило неточности классификации. Несмотря на то, что китайская анимация отличается своеобразием, многие исследователи не выделяли в ней отдельных школ и течений. Китайская анимационная школа предстает как самостоятельное явление в китайском искусстве и не имеет отношения к китайской школе, являющейся направлением в науке и литературе. Определение китайская школа было введено в китайском сравнительном литературоведении. Авторы, изучающие китайскую анимацию, определили группу лент аналогично китайской школе как самостоятельное направление. В 1960-1970 годы зарубежное искусствоведение сосредоточилось на рассмотрении проблем национальных анимационных школ. В этой связи вся китайская анимация стала рассматриваться как Китайская анимационная школа. Эта точка зрения нуждалась в пересмотре, в результате чего к Китайской анимационной школе стали относить фильмы, снятые в период с начала 1960 и до конца 1980-х годов.

Во 2 главе «**Национальная культура как основа самобытности китайской анимации**» выявляются и анализируются истоки, влияющие на формирование Китайской анимационной школы, рассматриваются способы трансформации



культурного и изобразительного наследия в анимации с учетом ее специфики, особенностей художественного языка и выразительных средств.

Параграф 2.1 «*Национальное изобразительное искусство и его влияние на своеобразие китайской анимации*» посвящен анализу различных форм национального искусства, повлиявших на самобытность изобразительной эстетики фильмов Китайской анимационной школы. Анимация – универсальная форма искусства, вбирающая в себя литературу, изображение, театр, музыку, актерскую игру и т.д., но обладающая собственным художественным языком и уникальными технологиями. Богатые культурные традиции, литература, философия, искусство, Китая оказывают влияние на развитие китайской анимации, преломляются в ней и получают новое воплощение. Анимация становится иной формой их существования.

Рассмотрение связей анимацией и изобразительного искусства начинается с анализа гохуа. В работе акцент делается на стили и жанры, которые нашли воплощение в анимации - гунби, шаньшуй, вэньжэньхуа, се-и и шуймо. Особое внимание уделяется анализу монохроматической живописи, повлиявшей на формирование технологии и стиля монохроматической анимации («Головастики ищут маму», «Пастушья свирель», «Душа гор и вод»). Развитие классической рисованной анимация связано с живописью в стиле гонбихуа. Образный язык, символизм, лишенный предметной реальности, декоративность, присущие фресковой живописи нашли воплощение в фильмах «Разноцветный олень» и «Мальчик Цзяцзы спасает оленей», созданных на основе буддийских историй. Манера, приемы, стиль традиционной китайской живописи с плоскостностью, разномаштабностью элементов, поэтической стилизацией, значением пустоты применялся как в рисованной анимации, так и в фильмах, созданных в технологии перекладки. Ее декоративность и условность сформировала стиль лент Ху Цзиньциня. Художественный образа в фильмах в технике перекладки развивался на основе осмысления манеры стилизации, присущей бумажному вырезанному рисунку и новогодней картинке. Образы этих видов народного искусства воплотились в лентах «Ребёнок женьшеня», «Старик, ребёнок и осёл» и др.

Особое влияние на анимацию оказало искусство маньхуа - традиционного китайского комикса или рисованных историй в картинках. Китайские аниматоры не только переносили в пространство экрана истории и образы, но и заимствовали характер стилизации, манеру изображения. Маньхуа очень сильно повлияло на становление китайской анимации. Первые аниматоры были художниками маньхуа, но и те, кто пришел в анимацию уже в 1950-е годы и позже не нарушали сложившейся традиции и параллельно с анимацией работали в маньхуа. Среди них были Ван Шучэнь, Чжань Тон, А Да.

На развитие китайской анимации оказало влияние и многовековое искусство каллиграфии, являющееся особым типом творческого поэтически-философского мышления, пронизывающим все китайское искусство. С каллиграфией связано формирование образно-эстетического, ассоциативного мышления, монтажной поэтики и принципов стилизованного минимализма. Обращение к ее практике сформировало направление иероглифической анимации представителем которого был А Да («36 китайских характеров»). Благодаря современным цифровым технологиям это направление получило импульс к развитию.

Кукольная анимации связана с глиняной игрушкой, макраме, росписью по фарфору, оригами и т.д. Аниматоры чаще всего заимствовали образное решение, принципы стилизации и приемы художественного обобщения. В отдельных случаях сами предметы, созданные в этих искусствах, становились персонажами фильмов («Толстая сестрица возвращается к родителю», «Спор», «Фарфоровый ребёнок» и т.д.).

Параграф 2.2 «*Отражение поэтики национального театра в китайской анимации*» посвящен роли китайского традиционного театра и музыки в формировании своеобразия аудиовизуального образа китайской анимации. В китайском театре выделяются два театрального представления - спектакли с живым актером, например, традиционная опера; и представления с марионетками. Обращение к театральной традиции давало анимации не только драматургическую основы для фильмов. Заимствовались и принципы актерской игры, пластика

движения персонажей, метафорически-условный жест, цветовая символика в характеристике персонажей, а так же характерные для народной оперы образы-маски. Одной из разновидностей китайского театра является опера, ее традиции получили переосмысление в анимации. В этой связи анализируется художественный образ лент «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах», «Высокомерный генерал», в которых образы персонажей, пластика движения, внутрикадровое построение сцены созданы на основе традиций пекинской оперы. Движение героев работает на раскрытие их характера и социального положения. Эти ленты интересны и с точки зрения адаптации музыкальной традиции в которой особую роль играет пауза и тишина. Построение их аудиального плана создано с учетом музыкальных тем, свойственных китайскому музыкальному театру.

Становление и развитие китайской анимации невозможно представить без анализа наследия теневого театра. Это касается как драматургии - многие театральные сюжеты воплотились в анимации («Чжу Бацзэ ест арбуз», «Ребенок-Жэньшень»), так и технологии, способствовавшей развитию анимационной перекладки («Чжан Фэй судит арбуз», «Монах Цвигун ловит сверчка»). Искусство теневого театра повлияло на анимацию братьев Вань, но и впоследствии уже в период Китайской анимационной школы аниматоры постоянно обращались к художественной образности, стилистике театральных постановок различных направлений китайского теневого театра. Китайские аниматоры переносили на экран изящные силуэты традиционных образов теневого театра, принципы озвучивания персонажей, условный характер движения с основой на жест, темпо-ритмическую структуру.

Анимации адаптирует опыт и традиционного кукольного театра. Анализируются исторические этапы развития национального кукольного театра, художественного языка и технологии, а так же примеры его влияния на другие виды искусства и культуру Китая. Развитие китайской кукольной анимации, ее технологической базы, образной эстетики было связано с освоением опыта кукольного театра. Это прослеживается в характере разработки внутрикадрового пространства, построенного на отдельных деталях, в символическом движении

персонажей с основой на знак-жест, в условности цветового решения. Стилистика представлений кукольного театра нашла отражение в таких лентах Китайской анимационной школы, как «Господин Дунго», «Дурак покупает туфли», «Волшебная кисть», «Гора огня». Традиции кукольного театра оказались актуальны и в условиях перехода на новые цифровые технологии. С учетом эстетики и стилизации кукольного театра появляются современные ленты, снятые в технологии 3-D («15 связок чохов», «Приключения рыцаря-зайчика»).

Важную роль в создании аудиального плана анимационных фильмов играет наследие китайской традиционной музыки. При анализе фильмов выявлено обращение к фольклорным музыкальным вещам, к религиозным песнопениям, к «песням ученых» и дворцовой музыке. Музыка вносит национальное звучание в фильмы и влияет на организацию темпоритмической структуры, композицию и характер монтажа. Она принимает важную роль в создании образно-поэтической атмосферы в фильмах, порой она замещает речевой план, ведет за собой развитие сюжетной линии. Звуковая атмосфера лент «Сказки об Эфенди», «Добрый Сяудун» предстает как пространство музыкального диалога, где переплетаются, образуя единый аудиальный орнамент мелодии национальных меньшинств, населяющих Китай. Анимация дает возможность сохранения и распространения музыкального наследия народов, населяющих Китай.

В параграфе 2.3 *«Народное творчество, культура и философия как источник специфики художественной образности китайской анимации»* внимание уделено анализу философски-эстетических основ китайской анимации. Анимация воспринимается как транслятор морально-ценностных, культурных, философских, идеологических и ментальных моделей. Они пронизывают ее образный ряд, определяют содержание лент, специфику художественного решения. В китайской анимации в сюжетах фильмов, в характере повествования, в типах персонажей находят воплощения пять основных идей конфуцианства («Золотой трубоч-моллюск», «Павлинья принцесса», «Нюйва латает небо», «Маме нужно отдыхать», «Дочь оленя», «Снежный ребёнок», «Сказки о Эфенди», «Дополнить билет»).

Философия Дао пронизывает образный ряд таких лент, как «Душа гор и вод» и «Стрельба без стрельбы». Ее трансляторами становятся персонажи анимации, предстающие в образах мудрецов, духовных наставников и учителей. Через них происходит знакомство с мировоззренческими установками и многовековой мудростью даосской философии. Образы и философские идеи буддизма нашли отражение в изобразительном и повествовательном плане таких лент как «Многоцветный олень» и «Горестный утопающий».

Таким образом, во 2 главе выявляются основные истоки, повлиявшие на формирование своеобразия образного и художественного стиля фильмов Китайской анимационной школы, на эстетическую специфику ее лент, на характер стилистических приемов и технологических приемов.

В 3 главе **«Особенности кинообраза в фильмах Китайской анимационной школы»** рассматривается своеобразие ее фильмов и творчество ее основных представителей.

В параграфе 3.1 *«Развитие монохроматической анимации и творчество Тэ Вэя»* анализируется вклад Тэ Вэя в развитие Китайской анимационной школы. Начав свою деятельность как художник маньхуа, он организовал Шанхайскую анимационную киностудию – первую китайскую анимационную студию. Он активно внедрял новаторские идеи в анимацию. Благодаря ему на студии сложилась творческая атмосфера, аниматоры могли общаться к самым разным темам и заниматься поисками. Это привело к появлению монохроматической анимации. Тэ Вэй активно работал в этом стиле. В 1986 году он снимает ленту «Душа гор и вод» - шедевр мировой анимации. Музыка, исполняемая на инструменте гуцинь, и изображение дополняют друг друга, создавая образно-поэтическую атмосферу фильма. Тэ Вэй старался совмещать поиски в анимации с освоением наследия национального искусства. Это позволило сформировать своеобразный художественный язык китайской живописной анимации.

Будучи не только практиком, но теоретиком, он много рассуждал о специфике анимации, необходимости обращения к культурному наследию для формирования

собственного пути китайской школы. Тэ Вэй был одним из первых, кто стал использовать термин Китайская анимационная школа для определения группы лент, не только созданных на основе образов национального искусства, но и в которых происходило его переосмысление.

Параграф 3.2 «*"Новая волна" в Китайской анимационной школе: творческие поиски А Да, Ван Шучэнь и других режиссёров*» посвящен анализу нового этапа ее развития. Это время связано с активизацией производства, ориентацией на интеллектуализм, поисками в области выразительных средств, развитию тенденций полистилийности и художественной вариативности. Этот период был определен как «Новая волна». На художественные поиски «Новой волны» серьезное влияние оказала политика открытых реформ, позволившая познакомиться с европейским искусством, и в первую очередь искусством европейского авангарда. В фильмах наблюдается отход от копирования образов национального искусства и развитие приемов интерпретации. Этот период характеризуется развитием авторских стилей, при этом режиссеры продолжают сохранять связи с национальной культурой, но переосмысляют ее образы в своем творчестве.

Одним из ярких представителей «Новой волны» был А Да. Его творческие поиски нашли воплощение в таких лентах, как «Три монаха», «Новый дверной звонок», «Супер-мыло», «36 китайских характеров», «Источник бабочки». Его творческом пути выделяются два этапа: период до культурной революции - время следования национальным традициям, и период 1980-х годов, года происходит формирование его собственного творческого почерка на основе переработки культурного наследия. А Да стремится к простоте и чистоте в разработке образов, к лаконичности композиции кадра. Простая форм, четкость линий и несложное цветовое решение создают выразительное художественное решение и становятся чертами его анимации, ориентированной на лапидарный язык. На формирование его стиля повлияло искусство маньхуа. Это проявилось и в характере изображения, и в четкости сюжетной конструкции, ограниченном числе персонажей, ориентации на

комическое начало. При этом юмор его лент носит философский оттенок, в нем нет гэговости и гротесковости. Одним из характерных режиссерских приемов А Да является повтор, но при этом он вносит каждый раз вариативность. Повтор используется организации сюжета, и в образах персонажей, и в характере действий. Благодаря этому картины обретают ритмическую и поэтическую структуру. В его лентах важную роль играет музыка. Звуки создают иногда весёлые эмоции, иногда удивление, недовольство, иногда грусть. Веселая, комичная атмосфера фильма привлекает зрителя, возбуждают интерес к проблеме, которая демонстрируется, а гиперболизация радости или грусти помогает донести до зрителя идею фильма. А Да умело соединяет китайские и европейские изобразительные приемы, что формирует уникальный стиль, который нашел воплощение в таких лентах как «36 китайских характеров», «Источник бабочки». Его фильмы стали своеобразным мостом между культурой Востока и Запада, а заложенные им теоретические идеи помогли китайской анимации интегрироваться в мировой систему в последующий период.

В период «Новой волны» работает Ван Шучэнь, снимая полнометражные картины. Его анимация, с одной стороны, продолжает развивать традиции, присущие первому периоду развития Китайской анимационной школы; с другой стороны, в ней намечаются новые черты за счет обновления художественного языка, развития принципов динамичного монтажа, разработки психологии персонажей, усложнения их графического решения. Вектор на обновление повествовательности был задан в ленте «Не-Жа побеждает царя драконов» и получил дальнейшее развитие в картине «Легенда о святой книге». Сюжетной основой обеих лент Ван Шучэнь становятся истории народной литературы, а изобразительное решение создается с ориентацией на образы классического китайского искусства. Ван Шучэнь свободно перерабатывает материал, следуя логике кинематографической образности. Изменение коснулось разработки героев. Они перестали быть знаками-масками, получив психологическое решение, их изображение сохраняло узнаваемые черты. Их конструкция, пластика была создана с ориентацией на анимационную условность. Это позволило наполнить фильмы динамизмом.

К поколению режиссеров «Новой волны» относятся Чжань Тон, Тан Чэн, Хэ Юймэнь. Чжань Тон в своих лентах обращается к темам повседневности. Он является представителем комического направления Китайской анимационной школы. Сюжеты его лент построены на приемах комизма, таких как парадокс и несоответствие, нарушение причинно-следственных связей, несовпадения того, что говорит герой, с тем, что изображается в кадре. Тенденции комической анимации получили развитие в работах Хэ Юймэня «Хороший кот Ми Ми», «Добрый Сяудун». Однако его творческий стиль ориентирован не на минимализм и лапидарность, в нем преобладает реалистичность и проработка образов.

«Новая волна» стала переходным этапом на пути к анимации свободного рынка, заложив основы для современной анимации. В этот период не только увеличивается количество лент, но анимация выходит на новый качественный уровень, получают развитие различные стилистические направления.

Параграф 3.3 *«Китайская анимационная школа в период технологической революции»* посвящен рассмотрению процессов, происходящих в ней в результате освоения новых технологий и бурного развития телевидения в Китае. Это привело к тому, что на экранах появилось огромное количество зарубежной анимации, при этом китайская анимация вынуждена была приспособиться к новой ситуации и пересматривать прежнюю систему производства и приоритетность форматов. Она стала переориентироваться на выпуск сериальной телевизионной анимации. Разработанные в прежние годы художественные приемы, связанные с освоением образных систем традиционного искусства, получают новое развитие и влияют на формирование специфики телевизионной анимации. Она становится транслятором образов национальной культуры и истории, но в ней начинают активно развиваться жанры фантастики и фэнтези, позволяющие создавать художественный образ на основе компиляции. Обращение к современным цифровым технологиям и компьютерной графике становится мощным стимулом в развитии сериальной анимации для телевидения. Новым толчком к развитию анимации стало появление



Интернета, который начал развиваться в Китае с 1994 года. Это стимулировано развитие нет-анимации.

В связи с переходом на цифровые технологии происходило заимствование западной и японской эстетики, что проявлялось в дизайне персонажей, в разработке пространства, в характере анимации, в композиции кадров и в монтажной структуре. Это приводило к потере самобытности китайской анимации. Зачастую в фильмах технологическая составляющая подменяла собой и содержание, и образность. В условиях интеграции в глобальный медиарынок начал особенно остро стоять вопрос о сохранении собственной самобытности. Китайские аниматоры искали пути преодоления ситуации, сложившейся в начале 1990 годов. Одним из примеров, где решена проблема совмещения технологических инновации и художественной самобытности стал полнометражный фильм «Волшебный фонарь».

Новый этап в развитии китайской анимации был связан с преодолением технологического отставания, и обращения к национальной культуре, но уже с позиций её интеграции в западную эстетическую экранную модель. Этот подход определил построение художественного образа таких лент, как «Куйба» и «Король обезьян». Наследие национальной культуры воплощается в новых формах. Художественный образ представляет соединение европейской повествовательной традиции, монтажных приемов, ритмической структуры с китайской образностью на основе свободной стилизации. В разработке персонажей и характере изображения прослеживается влияние эстетики японской анимации. При этом в образную ткань фильма аниматоры постарались ввести элементы традиционных видов искусства, например, таких как теневой театр.

В ленте «Король обезьян» вернулись к традициям, но на новом технологическом уровне. При создании ленты особое внимание уделялось разработке драматургии, продумываю сюжетных ходов, дизайну персонажей и среды, цветовому и звуковому дизайну. Занимательный сюжет, основанный на историях традиционной китайской литературы, образно-выразительное решение, пропитанное китайским колоритом, восточной эстетикой и философией, стало

залогом зрительского успеха. Картина получила широкий международный прокат. Она продолжает поддерживать эстетические принципы и художественные приёмы, присущие лучшим фильмам Китайской анимационной школы.

Китайская анимация при бурном технологическом обновлении активно развивается. Современные китайские аниматоры пытаются осмыслить традиции Китайской анимационной школы, опираясь их на теоретические и художественные установки. В современной китайской анимации можно наблюдать два вектора в развитии, один связан с развитием авторских стилей, второй с попыткой создать новую национальную эстетику в условиях движения в сторону художественно-технической глобализации. Поэтому данный период можно было бы назвать периодом «новой классики».

В **Заключении** представлены результаты исследования, основные выводы и намечены пути дальнейшего развития темы.

#### **Публикации в журналах, входящих в перечень ВАК:**

1. Гу Цицзюнь. «Душа гор и вод» как шедевр китайской монохроматической живописной анимации // ДОМ БУРГАНОВА. ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ. - 2017. - № 1. - С. 189 - 204.
2. Гу Цицзюнь. Китайская анимация в творчестве братьев Вань // Вестник ВГИК. - 2017. - № 3 (33). - С. 120 - 131.
3. Гу Цицзюнь. Тэ Вэй и Китайская анимационная школа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. РУТИ - ГИТИС. - 2017. № 2 . - С.169 -186 .