

УДК: 75.03

Ли Сяопэй

Институт Ван Цзян Аньхойского педагогического университета,

Пекинская восточная дорога, 1, г. Уху,

Китайская Народная Республика, 241000

Новосибирский государственный университет

архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова

Красный проспект, 38, г. Новосибирск, Россия, 630099

lxpyjy@qq.com

ORCID: <http://orcid.org/0009-0004-8636-5445>

Научный руководитель доктор культурологии, профессор Н.В. Багрова

**Пейзажная живопись китайских литераторов в
кросс-культурной перспективе:
художественные особенности и философский смысл**

Аннотация

Статья посвящена исследованию перспективы нового кросс-культурного понимания художественных особенностей и философского смысла живописи китайских литераторов в целях сохранения и популяризации культурной ценности ее наследия. Результаты анализа средств выразительности китайской пейзажной живописи интерпретируются в философском контексте, посредством введения в научный оборот дихотомии «реального и воображаемого» как важнейших спецификаторов творческого метода этого уникального феномена мировой художественной культуры. В завершение излагается авторская гипотеза четырехмерной коммуникации в качестве теоретической модели кросс-культурного восприятия визуальной образности и постижения философской концепции даосизма в живописи китайских литераторов.

Ключевые слова: живопись китайских литераторов, философия Дао, рукотворный свиток.

Li Xiaopei

Anhui Pedagogical University Wang Jiang Institute,

Beijing East Road, 1, Wuhu, People's Republic of China, 241000

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts,

Red Avenue, 38, Novosibirsk, Russia, 630099,

lxpyjy@qq.com

ORCID: <http://orcid.org/0009-0004-8636-5445>

Research supervisor Doctor of Culturology, Professor N.V. Bagrova

**Landscape painting by Chinese writers in a cross-cultural perspective:
artistic features and philosophical meaning**

Abstract

The article is devoted to the study of the prospects for a new cross-cultural understanding of the artistic features and philosophical meaning of the painting of Chinese writers in order to preserve and popularize the cultural value of its heritage. The results of the analysis of the means of expressiveness of Chinese landscape painting are interpreted in a philosophical context, through the introduction into scientific circulation of the dichotomy of "real and imaginary" as the most important specifiers of the creative method of this unique phenomenon of world artistic culture. In conclusion, the author's hypothesis of four-dimensional communication is presented as a theoretical model of cross-cultural perception of visual imagery and comprehension of the philosophical concept of Taoism in the painting of Chinese writers.

Key words: painting by Chinese writers, the philosophy of Tao, a man-made scroll.

I. Теоретико-методологические основания исследования.

Классическая эволюционистская научная парадигма в понимании генезиса идей мировой художественной культуры в настоящее время претерпевает кризис в объяснении глубинных истоков и непреходящего характера восприятия новыми поколениями ценителей шедевров мирового искусства.

Действительно, с позиций эволюционизма, объяснить динамический характер воздействия художественных произведений уникального феномена, каким является наследие живописи китайских литераторов, в процессе изменения со временем форм искусства и трансформации социальной среды не представляется возможным. Опора исключительно на внешние исторические факторы, якобы предопределяющие развитие идей, препятствует раскрытию фундаментального характера китайского искусства и особенностей его исторического значения.

Изменение взгляда на наследие китайского искусства выводит современное искусствоведение к новой методологии.

Для приближения к новому пониманию содержания, смысла и значения живописи китайских литераторов, в качестве исходной посылки, целесообразно оттолкнуться от концепции «пространственного искусства» Дэвида Саммера¹.

Характерное для европейского искусствознания структурирование видов искусства в формальном и иконографическом аспектах автор дополняет гипотезой существования двух «пространств» в искусстве: «реального», которое «мы разделяем со всеми людьми» и «виртуального», которое «видим лишь мы сами». Д. Саммерс приходит к этому выводу в отношении изобразительных видов искусства.

¹ Саммерс Д. Реальные пространства: мир художественной истории и подъем западного модернизма. – Лондон: Изд-во Файдон Пресс, 2003; Ву Хун. Древнекитайское искусство в глобальной ландшафтной жизни. – Пекин: Изд-во «Торговый дом «Синьчжи Саньянь», 2017.

Вместе с тем, в отношении наследия китайской литературной живописи этого взгляда оказывается недостаточно. Проблематизация позиции Саммерса, изложенная в настоящей статье, вызвана необходимостью актуализации глубокого сакрального смысла творений китайских живописцев-философов.

Тайна живописи китайских литераторов состоит в опосредованном характере изображаемого. Парадокс изображений в китайских свитках заключается в том, что мы никогда не найдем изображенного пейзажа в реальном мире, сколько бы ни искали. Творческий метод живописи китайских литераторов состоит в отображении итога глубокой, зачастую многолетней медитации художника-философа по поводу увиденного за долгие годы странствий. Следование философской доктрине даосизма, уникальная литературная подача содержания личных глубоких размышлений предопределяют иллюстративный характер живописи, сопровождающей повествование и передающей сюжетный нарратив.

В этом смысле, китайскую литературную живопись следует интерпретировать, прежде всего, не как изобразительное графическое искусство, но как выразительное и пространственное искусство. Выразительность внешняя в изобразительном искусстве становится внутренней выразительностью у китайских живописцев-литераторов.

Таким образом, мы имеем дело с коммуникативной системой, объединяющей смыслами четыре составляющие: реальное пространство опыта путешественника, воображаемое пространство философа, реальность ручного свитка и воображаемое пространство впечатления зрителя. Интерпретация этой сложной системы в четырех измерениях возможна в контексте философской дихотомии «реального-воображаемого». Символическое пространство, возникающее между двумя полюсами обозначенной категориальной пары составляет «силовое поле» смыслов, создающее семантический потенциал и правила символической интерпретации для будущих поколений, вне зависимости от исторических условий социальной среды, моды или преобладающих течений в искусстве.

Такой взгляд в качестве теоретико-методологической новации дает нам новую глубокую перспективу для более полного понимания значения и вклада феномена живописи китайских литераторов в мировую сокровищницу. Сквозь призму нового подхода, который можно назвать четырехмерной интерпретацией, мы можем яснее понять неразгаданную тайну философии даосистской литературной живописи и объяснить ее непреходящую ценность для мировой художественной культуры.

1. Материальное воплощение живописи в рукотворных свитках и восприятие зрителя.

Описывая особенности художественного воплощения образов философского размышления китайского художника-литератора, необходимо констатировать следующее. Художник пользуется особыми выразительными средствами и приемами, связывая повествовательный

характер произведений с активным опытом зрительского восприятия. Достигается этот эффект посредством ручного перемещения изображений, скрученных в свиток. Раскрытие визуального повествования осуществляется медленным разворачиванием свитка двумя руками, и по мере того, как картина постепенно разворачивается, визуальные и психологические ощущения зрителя меняются, как будто он испытывает течение времени и пространства в личном путешествии.

Ритм повествования задается чередованием изобразительных сюжетов с незаполненными «паузами» тишины - своеобразными пространствами для мысли и чувства воспринимающего. Чжан Яньюан в «Записях о знаменитых картинах всех веков»² взял этот прием с «законом ограничения», который оказал глубокое влияние на творчество китайских художников-литераторов. Связь пространства и времени в ручной свитковой живописи придает ей уникальную художественную выразительность. Форма ручного свитка сама по себе является носителем повествования, и благодаря непрерывному разворачиванию картины она не только визуально представляет расширение пространства, но и ведет отсчет времени в восприятии зрителя. Такое сочетание придает свитку темпоральность в художественном выражении, которое не только передает статичную красоту природных пейзажей, но и улавливает ритмику времени.

Почти кинематографическая последовательная презентация сродни неторопливому рассказу о путешествии, в ходе которого зритель становится «путешественником» по образному пространству, созданному художником.

В качестве основных художественных средств можно выделить следующие. Во-первых, материальный носитель свитковой живописи имеет очевидные характеристики: фиксированную ширину, но неограниченную длину³. Горизонтально протяженная композиция манит зрителя своей непредсказуемостью, увлекает интригой. Длина ручного свитка может варьироваться от минимальных размеров, – менее одного метра в длину, до более чем двадцати метров, и эта переменная длина отражает не только разнообразие свитковой живописи, но и тщательную организацию и использование художником повествовательного пространства⁴.

Компоненты свитковой живописи: «голова» свитка, заставка, сердцевина, хвост и «водоразделы» между ними традиционно составляли структуру свитка со времен династий Мин и Цин. Этот формат не только обеспечивает композиционный строй картины, но и ориентирует зрителя. Сердцевина картины, как основная часть, несет в себе основное визуальное

² Чжан Яньюан. Записи о знаменитых картинах всех веков. – Пекин: Изд-во «Издательский дом средневековой литературы Жонгуа». – 2016.

³ Цит. по: Xue Yongnian: An Introduction to the History of Scroll Painting // New Art, 1993 (3).

⁴ Ли Яньфэн. Гектар повествования изображения в традиционной китайской живописи // Журнал Нанкинской академии изящных искусств. - № 4. – 2009.

содержание картины, в то время как в завершении есть пространство для надписей, которые, в силу их глубины, усиливают визуальный эффект от созерцания пейзажа.

Важной характеристикой материальных носителей свитковой живописи является возможность скрутки и горизонтального прочтения. Благодаря такой форме свитки можно сворачивать при просмотре, что делает их удобными для хранения и переноски. В то же время движение изображения обеспечивает непрерывность визуального нарратива, позволяя зрителю ощутить асинхронность времени и пространства, а также вызывает подвижность фокуса внимания в процессе разворачивания ручного свитка. Используя композицию, цвет и тушь, художник направляет взгляд зрителя по заданному пути, стимулируя определенный эмоциональный отклик.

Движение свитка реализует тонкую художественную стратегию. Способ просмотра свитковой живописи интерактивен и вариативен. Зритель может повторить просмотр, сосредоточиться на деталях или повернуть его вспять. Такой способ просмотра дает возможность неторопливого созерцания и многократного повторения и возврата для глубокого осмысления. Значение, которое китайские художники-литераторы придавали передаче смысла, подчеркивал Су Ши.

Таким образом, художественные средства материального воплощения ручной свитковой живописи в сочетании с предвосхищением сценария последовательного созерцания сменяющих друг друга планов и картин рождают уникальную художественную образность выразительно-пространственного искусства живописи китайских литераторов. Эти особенности требуют глубокого анализа для понимания и оценки китайской литературной пейзажной свитковой живописи. Глубокое исследование четырехмерного динамического пространства китайского живописного свитка поможет нам лучше понять значение этого бесценного явления в мировой истории художественной культуры.

2. Сочетание уединения и интерактивности.

Ручная свитковая живопись является не только видом художественного творчества, но и средством воплощения философского мышления даосов в литературе и в живописи.

Как уже было отмечено выше, оригинальное устройство ручной свитковой живописи не только воплощает статичную красоту природных пейзажей, но и передает динамичные ритмы изменения времени, реализуя таким образом своеобразную художественную экспрессию во времени и пространстве, преодолевая их разномерность. Эта особенность ручного свитка делает его видом искусства, способным вызвать самые глубокие эмоции зрителя.

Кинематический характер созерцания ручной свитковой живописи, определяют: горизонтальная композиция, произвольность соотношения высоты и ширины, форма свитка, последовательное повествование в изображениях и текстах. Эти средства уникального синтетического

художественного языка не только отражают материальные атрибуты ручного свитка как творческого метода, но и выводят нас к исследованию многих аспектов создания, правил созерцания и способов интерпретации изображений и текста.

Процесс созерцания свитковой живописи предполагает личное восприятие в неторопливой манере в уединенном месте и представляет собой медитацию на пути к самосовершенствованию на основе эмоциональной связи и духовного общения между зрителем и произведением⁵.

Процесс просмотра пейзажной живописи китайских литераторов представляет собой эстетическое путешествие. В качестве примера можно привести картину художника Ван Вэя «Река Рим». Свиток ведет зрителя в духовное путешествие в «Персиковый сад», которое призвано вызвать не только визуальное удовольствие, но и исцеление души.

3. «Путешествие» как трансценденция реального и виртуального пространства.

Концепт «Путешествия» передает глубокую связь искусства живописи китайских литераторов с философией Дао. Взаимопроникновение даосистской доктрины и художественной образности достигается трансценденцией «реального» и «виртуального» пространств в эстетическом опыте зрителя. Ручные свитки не просто стремятся передать красоту природных ландшафтов, но и посредством созерцания разворачивающейся во времени последовательности локаций, преодолевают их дихотомию во внутреннем переживании духовного «Путешествия».

Концепт «Путешествия» реализуется в двух формах: «духовные путешествия» и «реальные путешествия».

При изучении китайской литературной пейзажной свитковой живописи выбор и знакомство с наиболее репрезентативными работами является ключом к их интерпретации.

Например, в произведении «Великое возвращение» Тан Инь, среда произведения объединяет состояние сна с процессом вращения свитка, неторопливо возвращая зрителя из виртуального пространства в реальность.

Другим примером может служить произведение «Первый снег на реке» Чжао Ганя, которое воплощает опыт реального путешествия по непрерывному ландшафту, сочетая кинетику и статику изображения с визуальными воспоминаниями, так что «путешествие» зрителя поддерживается текучим состоянием природного ландшафта.

Мировым шедевром стал пейзаж «Жилище в горах Фучунь». Его автор художник-философ Хуан Гунван сочетает бесконечную

⁵ Ли Яньфэн. Размышления о свитках и повествовательной природе китайской живописи // Qilu Yiyuan, - № 1, 2009.

горизонтальную композицию, эфемерный вид свитка и впечатления зрителя от путешествия, чтобы создать непревзойденную «движущуюся картину». В лучших традициях живописи китайских литераторов изображение не является непосредственно реалистичным, это – квинтэссенция визуального опыта художника, виртуальное пространство Дао, воплощенное автором в фантазийном пейзаже.

Картина Хуан Гунвана «Жилище в горах Фучунь» – прекрасный образец искусства рукотворного свитка, демонстрирующий богатство художественной формы и содержания, а также глубину философской концепции Дао. Визуальное повествование картины не только доставляет зрителю эстетическое наслаждение, но и проникает во внутренний мир с целью духовного очищения и последующей сублимации художественных впечатлений.

Повествование ручных свитков стремится передать бесконечность Дао через визуальный поток, превращая каждую инсталляцию в новое духовное путешествие. Этот вид искусства пересекает границы между материальным и духовным, обеспечивая уникальный эстетический и философский опыт, который ведет зрителя в царство искусства, выходящего за рамки реальности.

Таким образом, можно утверждать, что использование концепта «Путешествие» в ручных свитках не только изображает природный ландшафт, но и просветляет сознание зрителя. Как мост, соединяющий реальное и виртуальное, материальное и духовное, ручная свитковая живопись занимает важное место в истории китайского и мирового искусства, а ее уникальная ценность и художественные особенности достойны глубокого изучения, бережного сохранения и наследования.

4. Детальный анализ классических литературных пейзажных ручных свитков



Рисунок 1. Хуан Гунван (1269-1354), «Жилище в горах Фучунь», часть свитка «Остатки гор» (тушь и краски на бумаге). Размер 31,8 x 51,4 см. Хранится в Музее провинции Чжэцзян.



Рисунок 2. Хуан Гунван (1269-1354), «Жилище в горах Фучунь», часть «Свитка бесполезности» (тушь и краски на бумаге). Размер 33 x 636,9 см. Хранится в Национальном дворцовом музее, г. Тайбэй.



Рисунок 3. Хуан Гунван (1269-1354), «Жилище в горах Фучунь», часть «Свитка бесполезности» (тушь и краски на бумаге). Размер 33 x 636,9 см. Хранится в Национальном дворцовом музее, г. Тайбэй.

4.1. Художественные приемы изображения пространства в картине «Жилище в горах Фучунь» художника Хуан Гунвана.

Картина «Жилище в горах Фучунь» Хуан Гунвана демонстрирует глубину пейзажной живописи с ее уникальной системой «трех расстояний» – глубины, ширины и высоты. Используя эту систему, автор мастерски структурирует картину на передний, средний и дальний планы, чередуя их слой за слоем, чтобы создать ощущение глубокой панорамы. Сочетание эффекта глубины по вертикали и горизонтальной протяженности усиливает сложность композиционного построения за счет взаимосвязанных точек зрения, что в результате воплощает идеал фантазийного пейзажа китайских литераторов.

Хуан Гунван изображает лесистые склоны и скалы на близком расстоянии, используя технику панорамы, затем воду в средней сцене с помощью техники белого пространства, и, наконец, открытую и туманную поверхность реки в дальней сцене. По мере разворачивания свитка взгляд зрителя направляется на средний план, где наиболее детально

прорисованы объекты и где использовано сочетание фронтальных и глубинных приемов: деревья, холмы и скалы расположены непрерывной линией, а холмы отличаются разнообразием и простираются вдаль. Далее в картине используется сочетание широких расстояний и значительных высот: на переднем плане доминируют сосны на ближнем покатом берегу, вдали величественно течет река, а горы слоями отступают, создавая иллюзию удаления. В конце картины снова используются приемы фронтальной и панорамной перспективы: горные вершины в центре и широкая водная гладь напротив длинного континента создают впечатление отдаленности.

Духовность, к которой устремлен Хуан Гунван в своем творении «Жилище в горах Фучунь», воплощается через глубину пространства картины. Образ «удаленности» символизирует стремление к выходу за пределы реальности к пространству духовного. Трансформация перспективы в изображении приводит разум и чувства к даосскому переживанию чего-то неведомого, глубокого и далеко простирающегося.

Хуан Гунван пришел к осознанию Дао через свой внутренний глубокий интерес и смог выразить высокую степень единства между небытием и реальностью. Он распростер природный пейзаж, чтобы выразить свободу души через разрушение формы и текстуры. Вглядываясь в бесконечность, автор смог выразить трансцендентность духовного.

Картины Хуан Гунвана, особенно «Жилище в горах Фучунь», не только воплотили духовное стремление даосизма к уединенности, но и продвинули искусство китайской живописи в всей ее простоте и выразительности. Художественная образность «дали» в работе Хуан Гунвана соединила даосский дух с его живописным материальным воплощением. Благодаря глубинной композиции, образ «дали» стал художественным принципом в его творчестве. Картина «Жилище в горах Фучунь» - это не только пейзаж, но и глубокое выражение понимания Хуан Гунваном даосизма и жизненного мира, а благодаря глубокому смыслу и уникальной художественной форме его произведение стало образцом китайского литературного пейзажного ручного свитка.

4.2. Художественная стратегия и философский подтекст композиции «Воспоминания» художника Цао Чжи, а также в других произведениях.

Профессор У Хун в своем анализе «Дамы-историка» отметил, что образ «Дамы-историка» в конце свитка задает общую рамку всему произведению, и что этот композиционный прием имитирует стиль древних книг, повествующих об истории. Эта художественная стратегия получает дальнейшее развитие в «Луошэнь фу», где Богиня богов покидает земной мир на облачной колеснице, символизируя окончание сна, а обращение Цао Чжи в заключительной части свитка - это воспоминание о растаявшем сне и об исторических образах. Такой прием позволяет созерцать свиток в обратном порядке, время от времени делая тихую паузу для эстетического наслаждения.

Кроме того, изображение Хань Сизая в «Ночном банкете Хань Сизая» и «оглядывающегося назад» Су Ши в произведении «Фугу после Красного утеса» несут в себе схожий взгляд, заставляя зрителя взглянуть в свиток. Композиция этих работ усиливает глубину повествования и эмоциональную экспрессию ручных свитков за счет «ретроспективной» композиции, вызывая ощущение визуального путешествия во времени.

Хотя предметом анализа является фигуративная живопись, она основана на особом художественном приеме ручного свитка, где ретроспективная композиция обретает статус художественной стратегии с глубоким философским подтекстом. Фигуративная живопись добавляет детали к визуальному повествованию и расширяет опыт зрителя, устанавливая ретроспективное действие в линии взгляда в конце свитка. Согласно результатам анализа профессора У Хуна⁶, изучавшего самый ранний период использования фигур в свитках, прокручивание свитков – не просто монотонное действие, а осмысленная интерактивная деятельность, предполагающая обратную связь.

Таким образом, можно предположить, что символические пейзажи создавались художниками-литераторами, хорошо знающими китайскую культуру, обладающими богатым жизненным и эстетическим опытом. Логично предположить, что окончание свитка с символическим пейзажем для придания более глубокого значения высказанному в художественных образах и текстах, возвращает зрителя в реальное пространство после визуального и духовного путешествия по фантазийным пейзажам.

Согласно этой стратегии, зритель, проникшийся философской идеей, получает еще один шанс пересмотреть виртуальное пространство картины в процессе перемотки в обратном порядке. При таком обратном повторе образ возвращения в реальное пространство начинается с изображения в конце картины, которое обычно представляет собой большое количество белого пространства, и медленно возникает, возвращая изображение в реальное пространство, пока свиток не будет полностью перемотан и завершен. Такая последовательность просмотра справа налево и слева направо дает зрителю возможность вернуться к изображению, добиваясь эффекта двусторонней визуальной активности. Это можно назвать философско-художественной «реминисценцией».

Художественная стратегия и философский подтекст композиционного строя в жанре реминисценции отражают глубокое понимание китайскими литераторами времени и пространства, а также их размышления о жизни. С помощью такого построения композиции художник не только визуально создает последовательное повествование, но и философски выражает глубокие размышления о переходе между жизнью, сном и реальностью. В процессе просмотра ручных свитков зритель переживает путешествие за

⁶ Древнекитайское искусство в глобальной пейзажной жизни. - Пекин: Изд-во Изд-во Книжный магазин «Жизнь-чтение-Синьчжи Саньянь», 2017. – Сс. 154-159.

пределы повседневной реальности, которое является не только художественно-образным, но и духовным.

Таким образом, композиция «воспоминания» в китайских литературных пейзажных ручных свитках - это не только художественный прием, но и философская позиция. Посредством визуального повествования, она направляет зрителя к глубоким размышлениям и переживаниям, превращая ручную свитковую живопись в уникальный синтез искусства и философии. Благодаря этой композиции художник и зритель участвуют в духовном исследовании времени, пространства и бытия.

4.3. Воплощение и влияние даосской философии в ручной свитковой живописи

Рукотворная свитковая живопись, как образец традиционного китайского изобразительного искусства, является не только носителем художественного замысла, но и формой выражения чувств и философских размышлений литераторов. Уникальный метод горизонтальной композиции подходит для непрерывного повествования и лиризма, позволяя художнику показать бесконечное количество настроений в ограниченном пространстве. Приватный, интимный характер ручного свитка определяется целью достижения состояния духа, к которой стремится литературная живопись, в результате чего созерцание переходит в личный эмоционально насыщенный опыт.

Художественная форма ручного свитка соответствует сути даосской философии. Высший принцип даосизма «Дао» невидим, но пронизывает все. Постепенное разворачивание свитков справа налево и движение глаз и мыслей зрителя повторяют динамику неуловимой и постоянно меняющейся природы «Дао». В процессе созерцания зритель не только воспринимает визуальные образы, но и проникается философским размышлением, в котором бесконечное «Дао» синтезируется из множества локальных изображений.

Контраст между пустым пространством и насыщенным изображениями пейзажем отражает единство «нечто» и «ничего» (присутствия и отсутствия) в даосской философии. Пустое пространство является не только частью картины, но и продолжением настроения, обеспечивая духовное пространство за пределами картины, позволяя воображению зрителя свободно импровизировать. «Животворность Ци», к которой стремится художник, является воплощением потока и жизненной силы «Ци» в даосской философии. В итоге картина выражает жизненную силу Вселенной.

Использование в ручных свитках ретроспекции отсылает к вышеуказанному философскому подтексту. Художественная стратегия становится средством философского выражения. Устремляя фокус взгляда к концу свитка, художник добивается реверсивного действия, побуждает зрителя пересмотреть картину в обратном порядке, попутно добавляя

дополнительное послышное содержание в визуальное повествование, обогащая зрительский опыт.

Подобный композиционный строй побуждает зрителя к двойной активности на пути духовного движения к виртуальному пространству и обратно в реальность.

Живопись китайских литераторов занимает значительное место в сокровищнице наследия китайского искусства. Начиная с произведения «Луошэнь фу» времен Северной и Южной династий и заканчивая «Жилищем в горах Фучунь» времен династии Юань можно проследить, как зарождалась, развивалась и совершенствовалась творческая методология литераторов-художников по пути постижения Дао.

5. Заключение. Сохранение и актуализация наследия живописи китайских литераторов как феномена мировой художественной культуры.

Музеи современного искусства сегодня стоят перед задачей экспозиции уникального наследия живописи китайских литераторов в публичных выставочных пространствах так, чтобы передать сакральный смысл и художественную образность рукотворных свитков.

Использование современных технологий компьютерного воспроизведения популяризирует наследие живописи китайских литераторов. Но исторические шедевры уже не могут быть представлены зрителям в первозданном восприятии путем вращения подлинного свитка их собственными руками. Практика «виртуального путешествия» зрителя под воздействием медитации повторяющихся движений рук с возможностью просмотра в обратном порядке сегодня невозможна.

То обстоятельство, что современная жизнь древних произведений больше не предполагает традиционной практики ручного прокручивания свитка, бесспорно вносит изменение в процедуру «виртуального путешествия» и отражается на ощущениях зрителей. Кроме того, персональный и коллективный опыт современных зрителей далек от опыта современников создания произведений искусства и этот разрыв с поколениями увеличивается.

Как сохранить целостность и аутентичность восприятия наследия живописи, литературы и философской мысли китайских художников для будущих поколений зрителей? Размышления в поисках таких инновационных средств демонстрации шедевров фантазийного пейзажа, чтобы эти великие художественные творения могли быть представлены публике в их истинном и наиболее полном виде, привели к гипотезе о возможности интерпретации и актуализации уникального феномена художественной культуры в теоретической модели четырехсторонней коммуникативной системы, объединяющей смыслами реальное пространство опыта древнего путешественника, воображаемое пространство философа, реальность вращаемого свитка и воображаемое пространство впечатления зрителя. На основе этой гипотезы будут разработаны рекомендации к использованию средств современных медиа и

возможностей искусственного интеллекта в консолидации опыта исторического, эстетического, философского, искусствоведческого аспектах наследия.

Подводя итог, необходимо отметить, что рукотворная пейзажная живопись китайских литераторов, как яркий пример традиционного китайского искусства, представляет собой уникальный феномен мировой художественной культуры. Ее лучшие образцы демонстрируют не только эстетическое очарование визуальной образности фантазийного природного ландшафта, но и воплощают суть фундаментальной основы философской концепции Дао – «Путь Постижения». Свитковую живопись по праву можно считать «духовным мостом», соединяющим мысль и действие, человека и природу, тлен и вечность. Благодаря искусному синтезу живописных и литературных средств, глубокое философское содержание находит выражение в тонкой художественной форме, полагаясь на возможность духовного совершенствования человека под воздействием визуального опыта, побуждая к его размышлениям и внутреннему преображению в результате обретения новой духовной сущности, выходящей за рамки рутины повседневности, за пределы реального с тем, чтобы эта уникальная глава в истории мирового искусства могла быть передана, воспринята, оценена по достоинству и продолжена.

Список литературы

1. Саммерс Д. Реальные пространства: мир художественной истории и подъем западного модернизма. – Лондон: Изд-во Файдон Пресс, 2003.
2. Ву Хун. Древнекитайское искусство в глобальной ландшафтной жизни. – Пекин: Изд-во «Торговый дом «Синьчжи Саньянь», 2017.
3. Чжан Янюан. Записи о знаменитых картинах всех веков. – Пекин: Изд-во «Издательский дом средневековой литературы Жонгуа». – 2016.
4. Ху Янгуань. Введение в историю свитковой живописи //Новое искусство, 1993. – № 3.
5. Ли Яньфэн. Гектар повествования изображения в традиционной китайской живописи // Журнал Нанкинской академии изящных искусств.. – 2009. – № 4.
6. Ли Яньфэн. Размышления о свитках и повествовательной природе китайской живописи // Журнал Сычуаньского колледжа искусств и наук. – 2009. – № 1.
7. Древнекитайское искусство в глобальной пейзажной жизни. – Пекин: Изд-во «Торговый дом «Жизнь-чтение-Синьчжи Саньянь», 2017. – С. 154-159.

References

1. Sammers D. Realnye prostranstva mir xudozhestvennoj istorii i podem zapadnogo modernizma. – London Izd-vo Fajdon Press 2003.

2. Vu Xun. Drevnekitajskoe iskusstvo v globalnoj landshaftnoj zhizni. – Pekin Izd-vo «Torgovyj dom «Sinchzhi Sanlyan» 2017.
3. Chzhan Yanyuan. Zapisi o znamenityx kartinax vsekh vekov. –Pekin Izd-vo «Izdatelskij dom srednevekovoj literatury Zhongua». – 2016.
4. Xu Yanguan. Vvedenie v istoriyu svitkovoj zhivopisi Novoe iskusstvo 1993. №3.
5. Li Yanfen. Gektar povestvovaniya izobrazheniya v tradicionnoj kitajskoj zhivopisi Zhurnal Nankinskoj akademii izyashhnyx iskusstv. – 2009. №4.
6. Li Yanfen. Razmyshleniya o svitkax i povestvovatelnoj prirode kitajskoj zhivopisi Zhurnal Sychuanskogo kolledzha iskusstv i nauk. – 2009. №1.
7. Drevnekitajskoe iskusstvo v globalnoj pejzazhnoj zhizni. – Pekin Izd-vo «Torgovyj dom «Zhizn-chtenie-Sinchzhi Sanlyan» 2017. – S. 154-159.

Материал передан в редакцию 01 апреля 2024 г.