

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.15.57.012

## Теоретико-методологический аспект исследования феномена китайской литературной живописи

**Багрова Наталья Викторовна**

Доктор культурологии,  
профессор кафедры архитектуры,  
Новосибирский государственный университет  
архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова;  
690099, Российская Федерация, Новосибирск, Красный проспект, 38;  
e-mail: nvbagrova@nsuada.ru

**Ли Сяопэй**

Аспирант,  
Новосибирский государственный университет  
архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова;  
690099, Российская Федерация, Новосибирск, Красный проспект, 38;  
Доцент Института искусств и спорта  
Ухуский колледж,  
231556, КНР, провинция Аньхой, Уху, р-н Хаоцзян, ул. Сучжоу, 66;  
e-mail: 443235362@qq.com

### Аннотация

Проблема отношений методологии и культурной онтологии исследуется на примере наследия китайской литературной живописи. Археологические факты и теоретическая рационализация доказывают актуальность методологической реконструкции произведения искусства в качестве культурной практики, в которой трехмерная модель развития философской доктрины, материальных технологий и визуальных традиций, преодолевает рамки бинарного противостояния категорий «формы» и «содержания». Теоретическая модель концептуализации культурной практики помогает в интерпретации принципа «единства техники и Дао», противостоящей западноевропейской прогрессистской позиции в оценке художественного наследия Китая.

### Для цитирования в научных исследованиях

Багрова Н.В., Ли Сяопэй. Теоретико-методологический аспект исследования феномена китайской литературной живописи // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 99-113. DOI: 10.34670/AR.2025.15.57.012

### Ключевые слова

Культурное наследие Китая, китайская литературная живопись, теоретико-методологический аспект концептуализации культурной практики.

## Введение

Широкое распространение современной экранной культуры вызвало интерес к актуализации мирового культурного наследия. Феномен китайской литературной живописи не стал исключением. Интерпретации функциональных особенностей этого уникального явления культуры в исследованиях середины XX века оказались востребованными в прикладных аспектах, связанных с началом развития креативных индустрий. Возникающие на этом пути затруднения выявили тенденциозность в более поздней интерпретации роли и ценности литературной живописи Китая как преимущественно «декоративного вида искусства», что вызвало риски последующей девальвации его культурной ценности и прикладного значения в контексте мировой культуры [Sullivan, 2008, с. 11].

В чем видится причина нарастания дефицитов в интерпретации и методологии наследования в процессе массовизации «потребления культуры»?

Эволюционистский подход в истории искусства, характерный для западноевропейской традиции искусствознания [Сунь Цайся, 2014], коренится в прогрессистской парадигме, которая преобладает в научном дискурсе последних лет. Такой подход не позволяет избежать оценочности суждений в отношении объектов художественного наследия с позиции эволюционизма.

## Основная часть

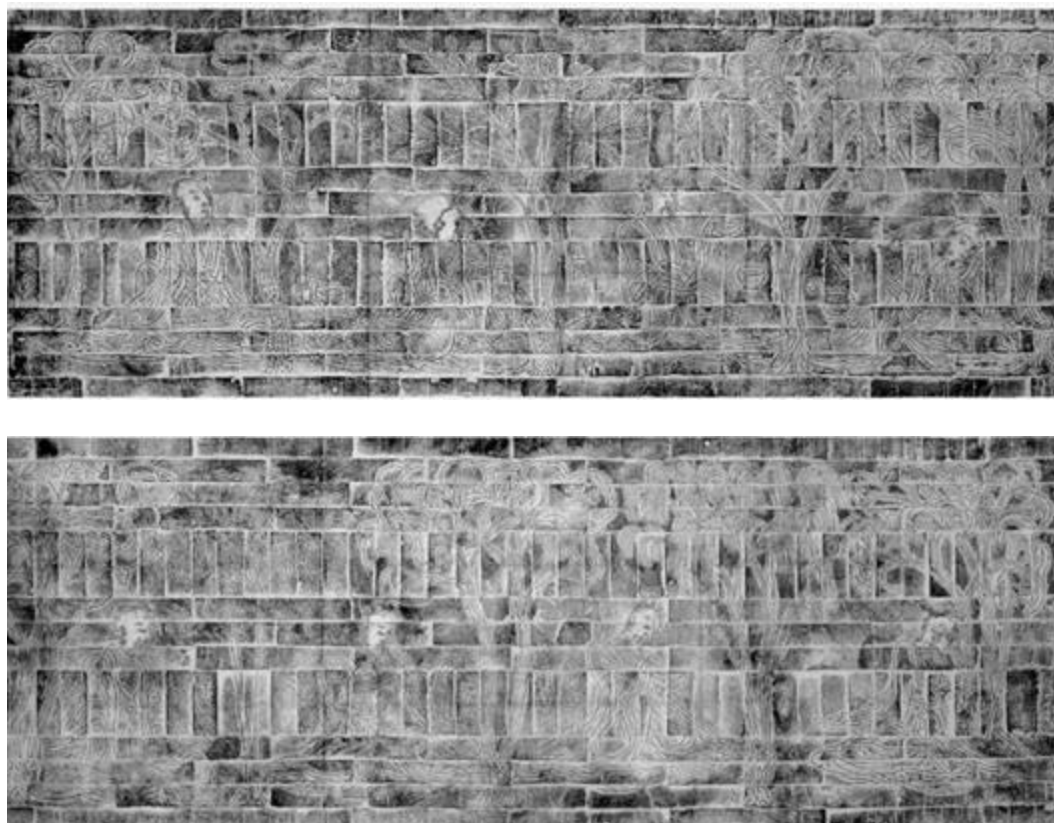
Одним из примеров такого подхода может служить концепция «исторического взгляда на технологическую эволюцию» Шермана Ли. Основываясь на формальных критериях, автор определил «любительскую манеру» литературной живописи династии Юань как «признак деградации ее технического совершенства» [Giuffrida, 2018, с.78]. Это суждение, с позиции западных стандартов оценки произведений живописи (в первую очередь, живописи маслом) с приоритетом реалистичности изображения и точности построения перспективы, не приняло во внимание авторское «стремление к идеалу» не как к ставшему, реализованному, но как к процессу становления зрителя, соединившегося с автором в поисках истины. Именно в таком контексте китайская литературная живопись периода правления династии Юань, была объявлена «деградацией» ее искусства.

Вместе с тем, характерным для китайской художественной традиции является ее отличие в понимании предназначения и целеполагания искусства: в противоположность задаче вызвать восхищение изощренностью технических средств, китайский автор стремится передать зрителю настрой на сотворчество, что, в целом, находит выражение в особом циклическом характере развития живописи китайских литераторов, вновь и вновь возвращающейся к архетипам для обновления пути своего развития.

Переходя к конкретным примерам, можно вспомнить исследования Нанкинского университета «кирпичной фрески» [Цзяо Бо, 2016], согласно которым пространственная грамматика пейзажных образов во фресковой живописи Южной династии (рис.1) созрела на три столетия раньше «независимой пейзажной живописи».

Установлена явная наследственная связь между композицией «Ляньюнь Диэчжан» во фресках и длительной традицией свитковой живописи более поздних поколений: эта связь была оценена только в последние годы [Чжэн Янь, 2019], когда было доказано, что функционально процесс изготовления фресок требует существенной схематизации и стилизации, что и легло в

основу грамматики визуального языка в передаче пейзажа. Позднее приоритет изображения над текстом в жанровом развитии китайской литературной живописи станет формальным условием развития ее визуальной составляющей вне зависимости от разворачивания текстовой традиции.



**Рисунок 1 - Технология «вытирания» фресок «кирпичной живописи» «Семь мудрецов бамбукового леса в период Жун Цици на мосту Сишаньцяо» в Нанкине / Цит. по: [Цзяо Бо, 2016]**

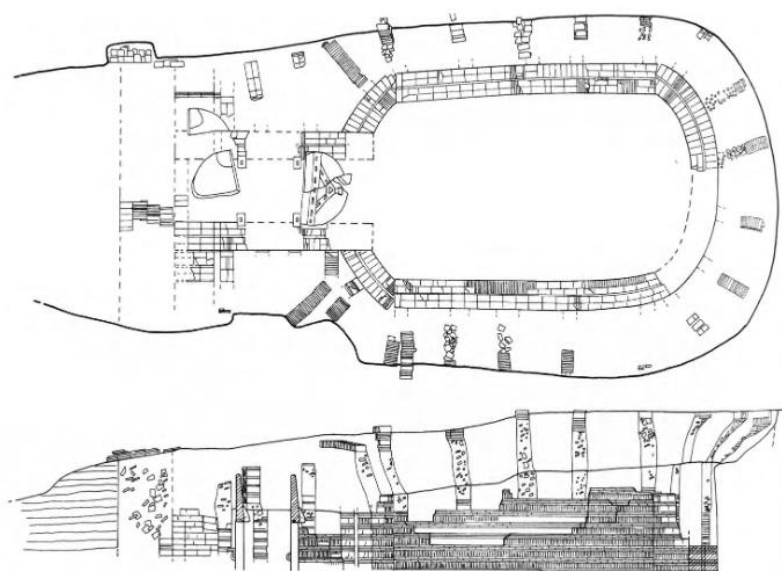
В качестве еще одного аргумента против «декоративизма» китайской литературной живописи, стоит отметить функциональную роль пейзажа в погребальном искусстве: в большей степени он стал не декоративным элементом, но символической системой создания идеального пространства «по ту сторону идеала».

В основе наследия фрескового искусства стоит прежде всего похоронный ритуал. Наглядно это можно представить на примере вариаций сюжетной линии «семи мудрецов бамбукового леса» периода Жун Цици.

Фреска, созданная по мотиву «Семь мудрецов бамбукового леса», обнаруженная в гробнице Львичуна [Чэнь Сяохань, 2022] в Нанкине (рис. 2), создает широкомасштабное повествование, раскрывая логику истории искусства, согласно которой идеал превалирует над совершенством техники исполнения. Функционально изображения направлены не столько на внешнее декорирование, сколько на создание идеального пространства интерьера гробницы.

Анализ композиции «одного бамбука и девяти деревьев» в гробнице Южной династии на мосту Сишань в Нанкине [Чэнь Сяохань, 2022], вместе с размышлением над сюжетом «семи мудрецов бамбукового леса», дает нам логические подсказки к вопросу о переходе системы погребальной символики к художественной системе раннего этапа выражения «идеального» в

ручном свитке. В частности, изображение широколиственного бамбука в произведении сознательно передано в виде соединения двух стволов, что является показательным преобладанием содержания над формой: художник сознательно искажает естественную природу бамбука, чтобы передать посредством символического объединения «ветвей» и «стволов» мысль о духовном единении «мудрецов». Форма ветвей, напоминающих «вытянутые руки и пальцы» [Чжэн Янь, 2019], описанная Чжэн Янь, уже имеет прообраз визуального руководства управления ручным свитком: ветви и листья гинкго билоба создают замкнутую, автономную конфигурацию (рис. 3 а), а центральное двухстволовое дерево соединяет соседние сцены взмахом ветвей, указывая на возможность просмотра путем «вращения вокруг оси» при разворачивании ручного свитка (рис. 3 б).



**Рисунок 2 - План и разрез гробницы Львичуна в Нанкине («Подлинные произведения Южной династии») / Цит. по: [Чэнь Сяохань, 2022]**



**Рисунок 3 - Замкнутая конфигурация деревьев**



**Рисунок 4 - Объединяющее дерево**

Опыт работы с непрерывным пространством-временем в конечной плоскости просто обеспечивает прототип схемы «шаг за шагом для движения сцен» для ручных рулонов. Природные символы в погребальных пейзажах не только подкрепляют духовные символы древних китайских литераторов, но и оттачивают визуальную грамматику, предназначенную для передачи на новых носителях, что, в конечном итоге, позволяет «идеальному пространству» «перейти» из каменной гробницы в «фукава литераторов», в которых они тайно носили живописные свитки.

Таким образом, ключи к разгадке тайны китайской литературной живописи целесообразно искать исключительно в ее шедеврах, но не во внешних критериях.

Наряду с «декоративизмом», другим примером редуцирующего подхода к анализу практики китайских литераторов-художников может служить подход, основанный на дихотомии категорий формы и содержания. В интерпретации шедевра мирового искусства «Жилища в горах Фучунь» Майкл Салливан интерпретирует бинарное противостояние формы и содержания в социально-историческом измерении [Sullivan, 2008, с. 39]. В категориях западной метафизики механическая схематизация упрощает духовный масштаб идеального пространства, создаваемого художественным произведением, до тривиального носительства схематизированного социального содержания, а именно: используемая автором множественность значений символов, относящихся к изображениям «рыбака», «дров», «занятий земледелием и чтением» редуцировано до «персонажей» и «обстоятельств» [Sullivan, 2008, с. 67].

Подобный схематизм «персонажа-обстоятельства» приводит к интерпретации жанра китайской литературной живописи как повествовательного, сводящего его к простой экспозиции сюжета. Это исключает многомерность литературной пейзажной живописи с ее ядерным концептом совместно творимого автором и зрителем «идеального пространства». В нем визуальный образ является не только проявлением даосского «воображаемого царства», но и визуальным построением литературной композиции, передающей идеалы китайской художественной онтологии, которую характеризуют как «пребывания в потоке жизни» [Чжэн Вэйкунь, 2020, с. 40].

Шедевр мирового искусства «Жилище в горах Фучунь» (создан между 1348 и 1350 годами) китайского мудреца, теоретика и художника Хуан Гунвана (1269-1354) дает нам пример глубокой гармонии между философским размышлением и его символическим воплощением, благодаря пространственно-временной континуальности повествования, созданной

«сверхдлинной продолжительностью» в 6,36 метров. Воображаемый опыт погружения автора «в пространство и время» сообщает зрителю «волю к жизни и к странствованию» [Чжэн Вэйкунь, 2020, с. 43].

Структура картины подчинена повествовательной логике «начала и перехода». Сюжет начинается с плоских песчаных отмелей, создающих «эфирную среду» [Чжао Тин, 2014, с. 215]. Следуя через годы, зритель приближается к кульминации композиции, где местность уезда Пинюань стремится к месту развития академического знания школ Шуюань, чтобы завершиться появлением модели вселенной, аналогичной «Чжоу И» – ядра философии Дао, объединяющей три начала: Небо, Землю и Человека с «Шестью временами» [Си Цы, 1966, с. 84]. Категории мышления «пространство» и «время» в «Чжоу И», по мнению Юй Инши [Юй Инши, 2021], воплощены в физических характеристиках «среды произведения»: так по мере разворачивания свитка, вертикальный угол взгляда зрителя меняется «в ритме неба и земли», что удерживает сознание зрителя, не давая «прорваться» из двухмерной плоскости полотна произведения в поток четырехмерного пространства-времени, – так автор вызывает обострение эмоций зрителя и передает напряжение воли по мере следования пути («Дао»).

Шедевры искусства китайских литераторов делают необходимым исследование ее артефактов в диалектическом единстве идеала и его материального воплощения посредством символического языка. Таким образом мы встречаемся с тремя измерениями вышеуказанного диалектического взаимодействия: философским, техническим и символическим. Это открытие бросает «тройной вызов» позициям прогрессистского эволюционизма и декоративизма в оценке китайского наследия.

Подводя промежуточный итог проблематизации, уместно сделать предположение о возможности «трехмерного» методологического подхода к анализу наследия китайской литературной живописи, включающего: во-первых, исследование возможностей символического языка в воплощении философской доктрины; во-вторых, исследование возможностей символизации в материальном воплощении; в-третьих, исследование возможностей концептуализации мышления, конвенции и мастерства в потоке культурной практики.

На примере концепта культурной практики «пассивного странствия автора в воображаемом пространстве» [Ян Тао, Цю Ян, 2013, с. 4] китайских литераторов-живописцев символизация пространственно-временной непрерывности воплощена в характерной для китайской художественной культуры традиции динамичного восприятия произведений искусства в рулонных свитках. Повествование предзадано в форме рулона ручной прокрутки. Процесс разворачивания ручного свитка имитирует опыт «пассивного странствия» в практике активного динамичного просмотра.

Значимой особенностью практики китайской живописи является последовательность символических сцен и «белого», не заполненного изображениями полотна произведения, которая погружает зрителя в авторское настроение и способствует сотворчеству автора и зрителя. Так произведение «Картина Аньчжай» Ни Чана (рис. 4) времен династии Юань является пример крайности даосского представления о том, как воображаемое пространство создает условно «белое». Доля условно «белого» в произведении достигает 63 %, но благодаря нюансным изменениям оттенка цвета светлой туши дальнего плана, и тона туши переднего плана, выполненной в технике «сухой кисти», построена многомерная пространственная иерархия «воздушной перспективы». Мерцание туши подразумевает периодическую концентрацию и рассеивание «воздушной субстанции»: облаков, тумана, эфира. Выбор средств

материального воплощения строится на использовании свойства проницаемости туши, нанесенной на рисовую бумагу и усилен свойством пластичности длинного рулона. Например, благодаря градиентному изменению оттенков туши, мастер Хуан Гунван добивается эффекта изменения временной последовательности утра и сумерек.



**Рисунок 4. Ни Чан «Картина Аньчжай» (25,5х71,7 см). Тушь, бумага. Хранится в Тайбэйском дворцовом музее**

Таким образом символический язык китайской живописи литераторов передает не только пространственное, но и темпоральное измерение даосского циклического «дыхания времени».

Анализ визуального языка «воздушной перспективы» выводит исследователей [Ши Шоуцян, 2020, с. 23] за рамки дихотомии «форма-содержание». Ученые обратили внимание на семантический потенциал символической системы литераторов-художников в живописных приемах, подразумевающих «черное» в «белом», который проводит от философии к практике целую цепочку смыслов. Мастерски переданные оптические эффекты воображаемого пространства создают у зрителя иллюзию пейзажа фактически существующего ландшафта. При этом изоморфизм художественной практики и духовной практики философа Лао Цзы проявляет себя в «принятии воображаемого как реального» в стремлении воображаемого к идеальному с сохранением тишины, в которой «пустота – это не пустота, а непроявленное состояние Дао».

Горизонтальное разворачивание ручного свитка побуждает зрителя к активному ритмичному созерцанию смены сцен «шаг за шагом». Эстетика ритуала согласуется с даосской познавательной концепцией «активного знания», когда физическое воздействие ручного свитка становится необходимым условием восприятия. Прокрутка рулона руками превращает опыт пассивного созерцания в культурную практику физического участия и сотворчества [Ма Лин, 2022, с. 109]. Пальцы зрителя контролируют темп и ритм раскручивания и сворачивания двух свитков, следуя траектории [Там же, с. 110] визуального повествования и текста картины. Таким образом между произведением и зрителем устанавливаются тактильно-визуальные отношения, поддерживающие погружение в смыслы произведения. Познавательный интерес зрителя поддерживается состоянием незавершенности: пауза в повествовании, предвосхищающая содержание еще нераскрытого свитка побуждает зрителя к поиску Дао в воображаемом. Активный процесс сотворчества художника и зрителя в поиске истины заключается не в исчерпывающе полном представлении объекта художником, а в практике декодирования с участием зрителя.

Темпоритм «пера/кисти» и «свободного течения туши» представляют собой «след» движения тела («жеста») и поток дыхания художника в акте творчества. Например, ритм

живописи Хуан Гунвана «один камень за пять дней и одна вода за десять дней» материализует в произведении «Энергию времени». Зритель высвобождает эту энергию в концентрированном виде с помощью движения свитка и завершает диалог с автором во времени и в пространстве.

Когда темп перекручивания свитков и частота дыхания зрителя приближаются к синхронизации, энергия восприятия реализуется в экстернализации ритма движений рук и тела зрителя. «Единство знаний и действий» – в этом императиве воспроизводится «практика действенного знания» Чжуанцзы в стиле «Дин Дин Цзе Ниу». Зритель воспринимает содержание авторского посыла с помощью непрерывных телесных движений раскручивания и сворачивания рулонов. Как говорится в «Небесном пути» в трактате «Чжуанцзы» (около 300 г. до н.э.): «Полученное руками будет и в сердце» [Мандарин Бао, 2009, с. 112] в историях, рассказанных учениками мудреца и записанных после его смерти.

Такое позиционирование автора и зрителя выходят за пределы эпистемологических рамок западноевропейского искусствознания, разделяющего в искусстве «субъект» и «объект».

Произведения китайской литературной живописи создают для зрителя особую среду действия, переживания и размышления в качестве инструмента погружения в даосскую философию: в этом видится онтологическая ценность этой уникальной культурной практики.

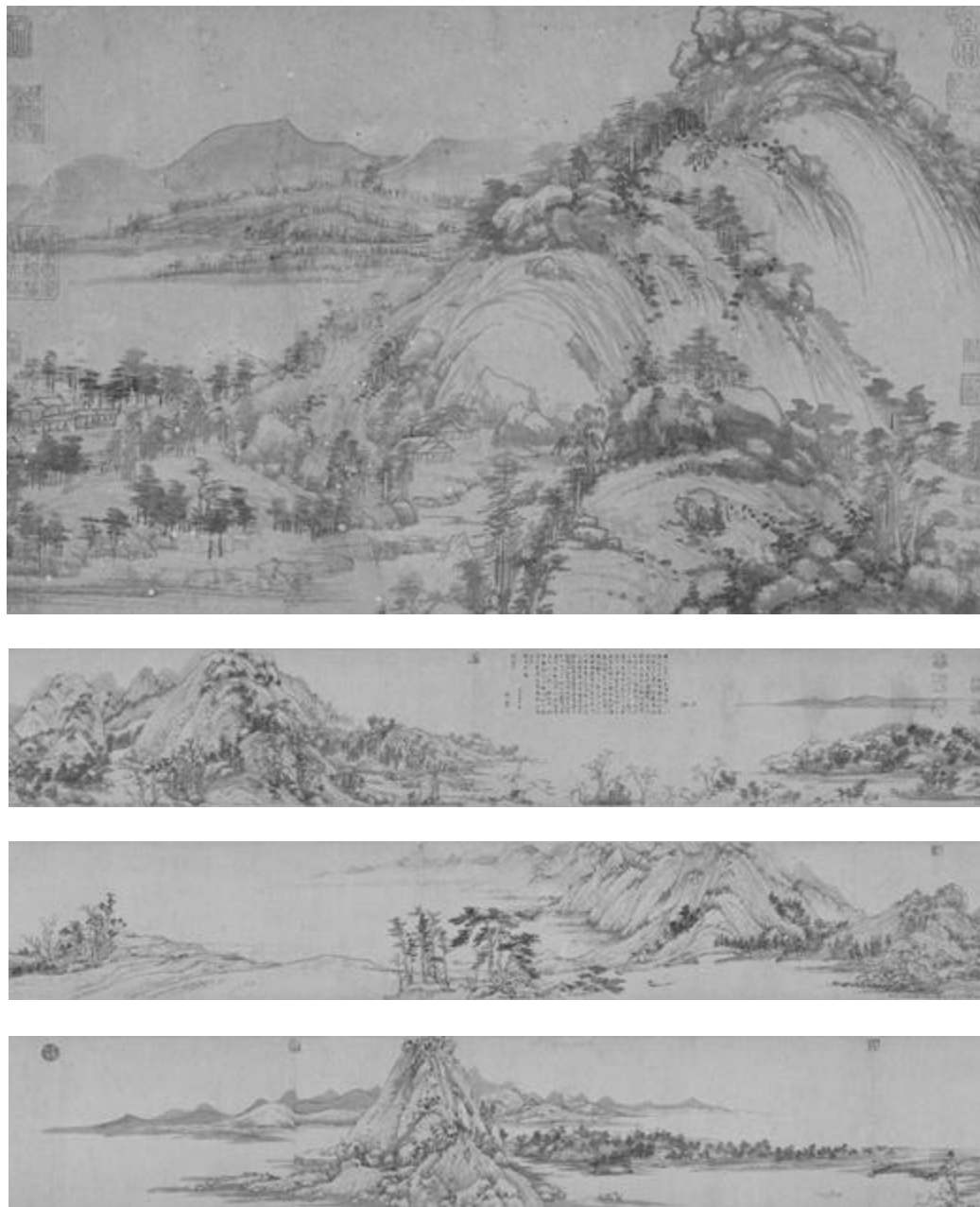
Подтверждением этому служит и «рассеянная перспектива» полотен китайских литераторов-живописцев [Чжэн Фан, 2006], в отличие от практики европейской перспективы, основанной на одной или двух «точках схода», «рассеянная перспектива» не фокусирует внимание зрителя в глубине изображаемого, но стимулирует динамику его познавательного интереса. Такой подход следует принципу полицентричности даосского храма, где каждый визуальный узел представляет собой своеобразный «срез Дао», непрерывное разворачивание свитка символизирует последовательность «рождения смыслов»: «Дао рождает один, один рождает два, два рождает три» [Там же].

В этой связи представляет особый интерес материализация интерпретаций концепта «загадочных порталов» в Тао Тэ Цзине, согласно которой свиток представляется в качестве космологической модели [Там же]. В свернутом состоянии свиток символизирует хаос «Дао». Процесс разворачивания соответствует «Тайцзи» – медитативной практики, сочетающей самовнушение, физические движения и дыхательные техники. «Тайцзи» рождает «раздвоение хаоса и порядка». В полностью развернутом состоянии полотно достигает одновременного двуполярного присутствия хаоса и порядка и «поле напряжения» воли к жизни на пути Дао.

«Закон трех далей» мудреца и художника Го Си (1020-1090), изложенный в трактате «Линьцюань Гао Чжи» («Записки о высокой сущности лесов и небес»), интерпретировал пейзаж в трех измерениях: «высокая даль», «глубокая даль» и «ровная даль». Трактат описал не только теоретическую модель закономерности пространственной структуры китайской пейзажной живописи, но и визуальную модель идеальной вселенной в представлении даосов. «Высокая даль» посредством визуальной связи подножия и вершины горы сообщает зрителю идеальное состояние единения человека с землей и небом Чжуанцзы, сформулированное как: «небо и земля рождены со мной». «Глубокая даль» уводит взгляд зрителя посредством визуализации пространства долины и текущей вглубь картины воды, символизируя идеальное состояние «пассивного странствия». «Ровная даль» в горизонтальном направлении движения взгляда создает темпоритм «путешествия» в диалектическом противопоставлении сущности и пустоты, сообщая зрителю настроение, названное «взаимное существование». Структура «ровная даль» выполняет функции пространственного прототипа «идеала пассивного странствия» литераторов своим визуальным представлением «состояния тела и пути» в даосской философии.



Концепция Го Си, отталкиваясь от принципа «Чжуанцзы Сяояо Ту», который можно сформулировать как: «благоприятствуя взаиморасположением неба и земли», трансформирует принцип до трехмерного пространственного переосмысления даосских положений о природе (рис. 5).



**Рисунок 5 - Хуан Гунван «Карта гор Фучунь» (33 см × 1036,9 см). Тушь, бумага.  
Хранится в Дворцовом музее Тайбэя, провинция Чжэцзян**

Культурологический подход в интерпретации традиционной практики использования свойств ручных свитков китайских литераторов позволяет рассматривать их в качестве носителя когнитивных паттернов и космологических представлений. Изоморфизм структуры культурной практики и онтологических представлений коренится в восточной когнитивной парадигме, утверждаемой постулатом «практика возделывания порождает медиума»:

посредством трения между пальцами и шелком или рисовой бумагой, посредством блуждания глаз в пейзажах «пассивного странствования» медиум творит связь инструмента и онтологии. Практика медитации, объединяющая физическую активность, материальную идентичность с космологическими представлениями открывает традицию в современных иммерсионных новациях [Чжэн Фан, 2006].

В качестве примера можно привести свиток литератора-художника У Чжэня «Рисунок рыбака» (рис. 6), в котором автор воспроизводит пространство в форме ручного свитка, нарушая линейную логику повествования посредством техники рассеянной перспективы и вкрапления стихотворений. В картине пятнадцать автономных пейзажных блоков разделены туманными облаками. Изображение рыбака появляется всего четыре раза, присутствуя на площади менее 1/20 части полотна, что символизирует замещение значения персонажа-субъекта в привычной практике рыболовства символами движения воды, свидетельствуя о материализации философии Чжуанцзы, согласно которой потребности человека оказываются поглощены состоянием природы. Свиток разворачивается справа налево: первый участок протяженностью в 35 сантиметров заполнен гигантской скалой, нависающей над лодкой. Рыбацкая лодка скрыта в правой нижней складке рулона так, что нужно раскрутить дважды, чтобы обнаружить ее. Средняя часть в интервале от 36 до 298 сантиметров содержит четырнадцать групп похожих сюжетных циклов с изображением рыбака, волн и гор. При этом взор рефлекторно скользит между крайним левым флангом руки, разворачивающей свиток, и крайним правым флангом в моменты толчка и тяги свитка. Завершающий момент в интервале 299–333 сантиметров преобразует визуальное пространство в вербальное: на пустой поверхности воды написаны иероглифы стихотворения «Песнь рыбака».



**Рисунок 6 - У Чжэнь «Рисунок рыбака» (34,1x651,6 см). Тушь, бумага. Хранится в Музее Шанхая**

Весь путь созерцания произведения занимает в среднем около 20 минут. Ритм просмотра «фаскрытие–повторение–скручивание» заставляет зрителя пройти сквозь метаморфозу своего состояния от импульса поиска рыбака к поглощению волной и туманом. Автор использует эффекты прозрачности туши и поглощения ее бумагой: влажная тушь покрывает обширную поверхность воды, мелкие детали прописаны полусухой кистью. Нюансы материального воплощения и философские идеи образуют онтологический изоморфизм: спонтанное проникновение туши в рыхлую структуру бумаги похоже на необратимый процесс кристаллизации и воплощения смысла. Собирательный образ Рыбака воплощен в разных действиях: собственно, рыбалка, качание, сон, питье. Они символизируют пространственно-временные состояния одного и того же персонажа, чередующиеся с вкраплениями текста: после каждой пейзажной сцены зритель встречает слово рыбака, написанное разным шрифтом. Таким образом формируется циклический ритм картины: изображение – текст – пустое пространство.

Художник Хуан Гунван создал, пожалуй, самую показательную «духовную панораму» [Сюй Банда, 1984, с. 51] в истории китайского искусства, благодаря своей системе послесловий, охватывающей временной интервал в более, чем шестьсот лет, в 30 текстах династий Мин и Цин.

От рефлексии «Никчемного мастера Дзен» династии Юань [Цюй Сяоли, 2013, с. 20], Чжэн Янь «О долге живописи» до записи Шэнь Чжоу после потери подлинного произведения и печати Дун Цзичана «Мо Чаньсюань», размышления о пространстве и времени сформировали целую «познавательную полифонию» [Ван Чжаоюй, 2023] свитковой пейзажной живописи, подтверждая ее значение в качестве коммуникативной системы философского полилога (рис. 7).



| 收藏家                    | 题识 | 印章 |
|------------------------|----|----|
| 沈周 (1427—1509)         | 有  | 无  |
| 樊舜举 (生卒年不详)            | 无  | 无  |
| 安绍芳 (1548—1605, 无锡人)   | 无  | 有  |
| 谈志伊 (生卒年不详, 无锡人)       | 无  | 无  |
| 周台幕 (生卒年不详, 疑无锡人)      | 无  | 无  |
| 董其昌 (1555—1636)        | 有  | 无  |
| 吴正志 (1562—1617, 无锡宜兴人) | 无  | 有  |
| 吴洪裕 (1598—1651, 无锡宜兴人) | 无  | 无  |
| 吴其贞 (生卒年不详)            | 无  | 无  |
| 王廷宾 (生卒年不详)            | 无  | 无  |
| 陈式金 (生卒年不详, 无锡江阴人)     | 无  | 无  |
| 曹友庆 (生卒年不详)            | 无  | 无  |
| 吴湖帆 (1894—1968)        | 有  | 有  |
| 张范我 (生卒年不详)            | 无  | 无  |
| 季离庸 (生卒年不详)            | 无  | 有  |
| 王鸿绪 (1645—1723)        | 无  | 有  |
| 高士奇 (1645—1703)        | 无  | 有  |
| 安岐 (生卒年不详)             | 无  | 无  |
| 乾隆 (1711—1799)         | 有  | 有  |

Рисунок 7 - Перечень печатей и послесловий в «Карте гор Фучунь»

Эффект связи «пространства–времени» этого свитка проявляется в трехмерном измерении его материального воплощения: рисунок на подпаленной бумаге со следами разрывов, появившихся в период правления династии Мин, и реставрации в период династии Цин, свидетельствуя о «травматической материальной памяти» [Там же]. Послесловие Шэнь Чжоу о «божественном провидении» в знакомстве с Хуан Гунваном вследствие утрат картины, а также легендарное повествование о неудачной попытке У Вэньцина в борьбе с огнем делают свиток «контейнером для коллективного травматического опыта».

Картина «В горах Фучуньшань» Хуан Гунвана (рис. 8) воплощает глубокий механизм философского диалога посредством симбиотической структуры «онтология пейзажа с послесловиями» [Лю Пэн, 2018]. Смысл произведения заключается не в первоначальном творчестве Хуан Гунвана, а в диалоге интерпретаций сквозь времена и поколения. Подобная познавательная практика позволяет произведению искусства выйти за пределы материальных ограничений, став вечным и изменяющимся духовным источником.



**Рисунок 8 - Хуан Гунван «В горах Фучуньшань» (33х636,9 см). Тушь, бумага. Хранится в Дворцовом музее Тайбэя, провинция Чжэцзян**

В поздней, так называемой «неправильной» реконструкция Шэнь Чжоу послесловий династий Мин и Цин картины «Уединение в горах Фучуньшань» Хуан Гунвана, автор мысленно поворачивает пейзаж, визуализируя состояние «отрешенного забвения» Чжуанцзы [Ван Чжаоюй, 2023]. Шэнь Чжоу интерпретирует фактуру светлой туши в качестве наследия особого метода Юньшань Ми. Так возникает новый познавательный ракурс в копировании произведения искусства, смысл которого заключается в развитии плюрализма художественной интерпретации.

Таким образом, история свитка китайской литературной живописи сама по себе становится «динамической историей искусства»: каждая итерация его материального носителя сопровождается реконструкцией группового консенсуса мыслителей, начиная с тайны даосских друзей династии Юань и заканчивая сборником литераторов династии Мин.

Таким образом, в методологическом аспекте подход к анализу китайской художественной культуры с позиции «воплощения замысла» отличается от западно-европейского анализа в рамке «вдохновение–реализация» [Сунь Цайся, 2014].

В интерпретации наследия китайской литературной живописи в аспекте рисков межкультурной коммуникации следует выделить возможное появление двойников в жанре стилизаторства с индифферентностью жестов персонажей в сюжетной композиции, символической неточностью пейзажного фона, открытым китчем, фрагментацией объектов наследия, многократным повтором, дефицитом внутригрупповой коммуникации литераторов, девальвацией техники кисти и туши из традиционной практики «естествознания» до тривиальной «технологии», давлением просветительской методологии в оценке искусства с его идеалом линейного развития, что в корне противоречит циклической логике китайского искусства возвращения к древности как к источнику открытия нового.

## **Заключение**

Таким образом, философская доктрина, лежащая в основе наследия китайской литературной живописи, технология ее воплощения и традиция визуального восприятия представляют собой

трехмерную систему координат, в которой по «оси Х» идеалы даосского мировоззрения, через теоретические представления (например: в теории «трех далей») связаны с «осью Y» анализа жеста кисти, проникновения туши (например: в темпоральном ритме техники «неглубокого пейзажа») и с «осью Z» особенностей визуального впечатления и восприятия (например, в «изоморфизме сюжета повествования с экспозицией ручного свитка»). Трехмерный анализ обеспечит более бдительное отношение наследников к «единству техники и пути» в качестве ядра познавательной парадигмы качественного анализа феномена китайской литературной живописи, что не только противостоит западному центризму, но вовлекает ресурсы традиции в построение теории современного искусства на основе связующих мировоззренческих идеалов и ценностей.

В качестве вывода можно констатировать обоснованность предположения о том, что проблема отношений методологии и культурной онтологии феномена китайской литературной живописи в теоретико-методологическом аспекте наследования находит решение в трех-осевой системе анализа развития философской доктрины, материальных технологий и визуальных традиций. Такая концептуализация противостоит центризму западноевропейского искусствознания с его бинарной оппозицией категорий «формы и содержания», прогрессистской шкалой оценивания наследия и отвечает принципу «единства техники и Дао», лежащему в основе культурной онтологии китайской литературной живописи.

## Библиография

1. Lee, Sherman E. Chinese landscape painting / Suprascan Quartz A1. Full catalog record. MARXML, 1954.
2. Michael Sullivan, The Arts of China. – 5th ed. rev. and expanded. – University of California Press, 2008.
3. Сунь Цайся. Применение метода пространственного созерцания китайской свитковой живописи в творчестве Дэвида Хокни /Глобальный взгляд на изобразительное искусство, 2014.
4. Giuffrida N. Sherman E. Lee and Chinese Art Collection in Postwar America. – University of California Press, 2018.
5. Цзяо Бо. Исследование кирпичной фрески Южной династии. – Изд-во Нанкинского университета, 2016.
6. Чжэн Янь. О недавно открытых фресках семи мудрецов в бамбуковом лесу в гробницах Южной династии Шицзыган в Нанкине: опыт предшественников и образец для потомков //Ворота великого мастера. – Изд-во Центральной академии изящных искусств, 2019.
7. Чэнь Сяохань. Анализ произведения «Семь мудрецов бамбукового леса на мосту Сипаньцяо» в Нанкине в контексте фресковой живописи «Бамбук» в период Жун Цзи //Массовая археология, 2022. № 4.
8. Чжэн Вэйкунь. Исследование идей и концепций «Фучуньшань Цзюту» Хуана Гунвана. – Изд-во Китайской академии изящных искусств, 2020.
9. Чжао Тин. Интерпретация художественных особенностей пейзажной живописи Хуана Гунвана «Жилище в горах Фучунь» //Большая панорама, 2014.
10. Си Цы, Чжоу и Индэ. – Тайбэй, 1966.
11. Юй Инши. О времени неба и человека /Китайское старое исследование, 2021.
12. Ян Тао, Цю Ян. Путешествие по пейзажам и воде //Архитектура и культура, 2013.
13. Ши Шоуцянь. Шань Мин Гу Ин: История китайской пейзажной живописи и ее почитателей //Вкус искусства, 2020. № 10.
14. Ма Лин. Исследование эстетических мыслей тела в «Чжуанцзы». – Изд-во Гуйчжоуского университета, 2022.
15. Ли Ши, Ху Илин. Переосмысление «горячих» и «холодных» средств воздействия Маклухана в телесном аспекте //Молодой журналист, 2021.
16. Мандарин Бао. Рисунок как печать сердца: исследование творчества Хуана Гунвана в произведении «Жилище в горах Фучунь». – Изд-во Китайской академии изящных искусств, 2009.
17. Чжэн Фан. «Три дали» в Линь Цюань Гао Чжи и космический порядок китайской пейзажной живописи //Журнал педагогического университета Шанцю, 2006.
18. Сюй Банда. Хуан Гунван «Карта гор Фучунь» //Журнал музея Гугун, 1984. № 2.
19. Цюй Сяоли. Исследование художественных особенностей «Фучуньшань Цзюту» Хуана Гунвана в период династии Юань. – Изд-во Хунаньского педагогического университета, 2013.
20. Ван Чжаоюй. История распространения «Фучуньшань Цзюту» в Уси //Изобразительное искусство, 2023. № 10.
21. Лю Пэн «Карта горы Фучунь» в начале династии Цин // Журнал музея Гугун, 2018. № 2.

---

## Theoretical and Methodological Aspect of Research on the Phenomenon of Chinese Literary Painting

**Natal'ya V. Bagrova**

Doctor of Cultural Studies,  
Professor of the Department of Architecture,  
Novosibirsk State University of Architecture,  
Design and Arts named after A.D. Kryachkov;  
690099, 38 Krasny ave., Novosibirsk, Russian Federation;  
e-mail: nvbagrova@nsuada.ru

**Li Xiaopei**

Graduate Student,  
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov;  
690099, 38 Krasny ave., Novosibirsk, Russian Federation;  
Associate Professor of the Institute of Arts and Sports,  
Wuhu College,  
231556, 66 Suzhou str., Haojiang District, Wuhu, Anhui Province, China;  
e-mail: 443235362@qq.com

### Abstract

The problem of the relationship between methodology and cultural ontology is explored using the example of the heritage of Chinese literary painting. Archaeological facts and theoretical rationalization prove the relevance of the methodological reconstruction of a work of art as a cultural practice, in which a three-dimensional model of the development of philosophical doctrine, material technologies, and visual traditions overcomes the framework of the binary opposition of the categories of "form" and "content." The theoretical model of the conceptualization of cultural practice helps in interpreting the principle of "the unity of technique and Dao," which opposes the Western European progressivist position in assessing the artistic heritage of China.

### For citation

Bagrova N.V., Li Xiaopei (2025) Teoretiko-metodologicheskii aspekt issledovaniya fenomena kitayskoy literaturnoy zhivopisi [Theoretical and Methodological Aspect of Research on the Phenomenon of Chinese Literary Painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 99-113. DOI: 10.34670/AR.2025.15.57.012

### Keywords

Cultural heritage of China, Chinese literary painting, theoretical and methodological aspect of conceptualization of cultural practice.

### References

1. Lee, Sherman E. Chinese landscape painting / Suprascan Quartz A1. Full catalog record. MARCXML, 1954.
2. Michael Sullivan, The Arts of China. – 5th ed. rev. and expanded. – University of California Press, 2008.

3. Sun Cai. The application of the method of spatial contemplation of Chinese scroll painting in the work of David Hockney / A Global View of Fine Art, 2014.
4. Giuffrida N. Sherman E. Lee and Chinese Art Collection in Postwar America. – University of California Press, 2018.
5. Jiao Bo. A study of the brick fresco of the Southern Dynasty. – Publishing House of Nanjing University, 2016.
6. Zheng Yan. About the recently discovered murals of the seven Sages in the bamboo forest in the tombs of the Southern Shizigan Dynasty in Nanjing: the experience of predecessors and a model for posterity //The gate of the great master. – Publishing House of the Central Academy of Fine Arts, 2019.
7. Chen Xiaohan. Analysis of the work "The Seven Wise Men of the Bamboo Forest on the Xishanqiao Bridge" in Nanjing in the context of the Bamboo fresco painting during the Rong Qiqi period //Mass Archeology, 2022. No. 4.
8. Zheng Weikun. A study of the ideas and concepts of "Fuchunshan Jiutu" by Huang Gongwang. – Publishing House of the Chinese Academy of Fine Arts, 2020.
9. Zhao Ting. Interpretation of the artistic features of Huang Gongwang's landscape painting "Dwelling in the Fuchun Mountains" //Big Panorama, 2014.
10. Xi Ci, Zhou and Inde. Taipei, 1966.
11. Yu Yingshi. About the time of Heaven and man /Chinese Old Research, 2021.12.
- Yang Tao, Qiu Yang. A journey through landscapes and water //Architecture and Culture, 2013.
13. Shi Shouqian. Shan Ming Gu Ying: The History of Chinese landscape painting and its admirers //Taste of Art, 2020. No. 10.
14. Ma Lin. A study of the aesthetic thoughts of the body in "Chuang Tzu". Guizhou University Publishing House, 2022.15.
- Li Shi, Hu Yilin. Rethinking the "hot" and "cold" means of influence of McLuhan in the physical aspect //Young journalist, 2021-16.
- Mandarin Bao. Drawing as a seal of the heart: a study of Huang Gongwang's work in the work "Dwelling in the Fuchun Mountains". – Publishing House of the Chinese Academy of Fine Arts, 2009.
17. Zheng Fan. "Three Dalis" in Lin Quan Gao Zhi and the cosmic order of Chinese landscape painting //Journal of Shangqiu Pedagogical University, 2006.
18. Xu Gang. Huang Gongwang "Map of Fuchun Mountains" //Gugong Museum Magazine, 1984. No. 2.
19. Qu Xiaoli. A study of the artistic features of Huang Gongwang's Fuchunshan Jiutu during the Yuan Dynasty. – Publishing House of Hunan Pedagogical University, 2013.
20. Wang Zhaoyu. The history of the spread of Fuchunshan Jiutu in Wuxi //Fine Arts, 2023. No. 10.
21. Liu Peng "Map of Fuchun Mountain at the beginning of the Qing Dynasty" // Journal of the Gugong Museum, 2018, No. 2.