

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ




УДК 930.85

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-1081-1094>

Шифр научной специальности 5.10.1



Особенности интермедиальных взаимодействий в китайском романтизме

Хаосюань Лю  , Ирина Борисовна Пржиленская 
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
19991, Российская Федерация, г. Москва, ул. Малая Пироговская, 1, стр. 1
 kh_lu22@student.mpgu.edu

Аннотация

ВВЕДЕНИЕ. Исследование посвящено актуальной научной проблеме изучения интермедиальности как ключевого механизма культурного диалога в контексте формирования китайского романтизма XX века. Целью исследования является выявление специфики интермедиального взаимодействия литературы и традиционных искусств (живописи, музыки, театра) в процессе адаптации и трансформации европейских романтических традиций в китайской эстетике. **МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ.** Объектом исследования выступают произведения китайского искусства и литературы периода начала XX века, испытавшие влияние романтизма. Методология включает сравнительный анализ, интермедиальный анализ для выявления связей между различными видами искусства, а также историко-культурный подход для реконструкции контекста. **РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Установлено, что китайский романтизм сформировался как синтез западных влияний и национальной эстетической традиции. На примере анализа конкретных произведений доказывается, что интермедиальность проявляется в заимствовании образных систем, стилевых принципов и философско-эстетических установок, что привело к становлению уникальной композиторской и исполнительской школы. **ЗАКЛЮЧЕНИЕ.** Практическая значимость работы заключается в углублении понимания механизмов межкультурного взаимодействия в искусстве. Результаты исследования могут быть применены в дальнейших изысканиях по компаративистике, интермедиальным исследованиям и истории китайской культуры XX века. Перспективы связаны с расширением корпуса анализируемых произведений.

Ключевые слова: китайский романтизм, интермедиальность, культурный диалог, музыкальная эстетика, традиционное искусство, компаративистика, европейское влияние, китайская литература

Финансирование. Это исследование не получало внешнего финансирования.

Вклад авторов: Хаосюань Лю – разработка концепции исследования, сбор и анализ научной литературы, проведение исследования, написание черновика рукописи. И.Б. Пржиленская – разработка концепции исследования, анализ результатов эмпирического исследования, редактирование рукописи.

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Хаосюань, Пржиленская И.Б. Особенности интермедиальных взаимодействий в китайском романтизме // Неофилология. 2025. Т. 11. № 4. С. 1081-1094. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-1081-1094>

ORIGINAL ARTICLE

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-1081-1094>

OECD 5.09; ASJC 3316



Features of intermedial interactions in Chinese Romanticism

Haoxuan Liu  , Irina B. Przhilenskaya 

Moscow State Pedagogical University

1/1 Malaya Pirogovskaya St., Moscow, 119991, Russian Federation

kh_lu22@student.mpgu.edu

Abstract

INTRODUCTION. The research is dedicated to the current scientific problem of studying intermediality as a key mechanism of cultural dialog in the context of the formation of 20th-century Chinese Romanticism. The aim of the research is to identify the specifics of the intermedial interaction between literature and traditional arts (painting, music, theater) in the process of adapting and transforming European Romantic traditions in Chinese esthetics. **MATERIALS AND METHODS.** The objects of study are Chinese art and literature from the early 20th century that were influenced by Romanticism. The methodology includes comparative analysis, intermedial analysis to identify connections between different art forms, and a historical-cultural approach to reconstruct the context. **RESULTS AND DISCUSSION.** It has been established that Chinese Romanticism was formed as a synthesis of Western influences and the national esthetic tradition. Using the analysis of specific works as examples, it is demonstrated that intermediality manifests itself in the borrowing of imagery, stylistic principles, and philosophical-aesthetic attitudes, which led to the formation of a unique compositional and performance school. **CONCLUSION.** The practical significance of the work lies in deepening the understanding of the mechanisms of intercultural interaction in art. The research findings can be applied in further studies on comparative literature, intermedia studies, and the history of 20th-century Chinese culture. The prospects are linked to the expansion of the corpus of analyzed works.

Keywords: Chinese Romanticism, intermediality, cultural dialogue, musical aesthetics, traditional art, comparative studies, European influence, Chinese literature

Funding. This research received no external funding.

Authors' Contribution: Haoxuan Liu – research concept development, scientific literature collection and analysis, conducting research, writing – original draft preparation. I.B. Przhilenskaya – research concept development, empirical research results analysis, manuscript revision.

Conflict of Interests. The authors declare no conflict of interests.

For citation: Liu Haoxuan, & Przhilenskaya, I.B. Features of intermedial interactions in Chinese Romanticism. *Neofilologiya* = *Neophilology*, 2025;11(4):1081-1094. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-1081-1094>

ВВЕДЕНИЕ

Идея интермедийности как «синтеза искусств» впервые была теоретически разработана и практически реализована в рамках европейского романтизма, где взаимопроникновение и взаимодействие искусств воспринималось как базовая характеристика художественного произведения. Исследования показывают, что феномен «романтизма» бы-

тует в культуре на уровне стилевых черт и художественных приёмов вне зависимости от национальной принадлежности. Более того, в традиционной китайской культуре романтические мотивы всегда были одной из центральных тем художественного творчества. Китайский романтизм – одно из малоизученных явлений, однако он представляет научный интерес с позиции взаимодействия национального художественного своеобразия с

западным опытом, а в широком смысле – даёт ключ к пониманию многих аспектов китайской культуры. Как и европейский, китайский романтизм также демонстрирует интеграцию и синтез поэзии, драмы, театрального, музыкального и изобразительного искусства. Однако способы и интенсивность проявления интермедиальности в художественной культуре Китая имеют свои уникальные особенности, обусловленные историко-культурным контекстом её развития. Исследование сущности и основных характеристик взаимодействия искусств на основе понятия интермедиальности представляется актуальным для лучшего понимания содержания и структуры взаимодействия традиционных видов искусства в системе художественного целого китайского романтизма.

Цель исследования: выявить и системно охарактеризовать специфические черты интермедиальных взаимодействий (взаимопроникновения и синтеза искусств) в рамках китайского романтизма, определяемые уникальным историко-культурным контекстом его генезиса.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Методы исследования: сравнительно-исторический анализ для сопоставления генезиса и манифестаций интермедиальности в европейском и китайском культурных контекстах; интермедиальный анализ для непосредственного выявления и изучения связей между различными видами искусств (текст, изображение, звук) в конкретных произведениях; культурно-исторический метод для выявления специфики социокультурного фона Китая периода формирования романтизма.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Существование современного искусства немыслимо без активных действий по его рецепции и пониманию, что создаёт особое коммуникативное напряжение. Современная наука предлагает различные подходы к анализу гетерогенных произведений, среди которых и глобальные искусствоведческие, связанные с исследованиями целых художе-

ственных стилей, в том числе романтизм, символизм, постмодернизм, и более частные, применяемые для конкретных феноменов культуры, в целях выявления исключительно визуального кода поэзии [1, с. 101]. С одной стороны, современный китайский романтизм существует в самых разных жанрах и техниках, а с другой – как самостоятельное эстетическое поле. Одной из особенностей китайского романтизма является его интермедиальность как результат взаимопроникновения и симбиоза различных художественных средств выражения романтического содержания в произведениях культуры, относящихся к искусству, таких как поэзия, живопись, музыка, театр и прочие. Подобная интермедийная практика не только нарушает границы традиционных художественных жанров, но и создаёт определённое напряжение в ситуации взаимодействия с новыми медиа в процессе появления новых форм контента (блоги, подкасты, пользовательские сервисы и др.) и каналов дистрибуции (стриминговые сервисы и др.), реконфигурируя технологические носители романтических эмоций. Таким образом, цель исследования – обосновать некоторые подходы к кросс-медийному анализу современного китайского романтизма.

Понятие интермедиальности в его самом широком значении относится к любым взаимодействиям между различными медиа [2, р. 3]. Интермедиальность – это особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого. В.В. Волков считает, что «...интермедиальность в аспекте психологии творчества и психологии эстетического восприятия – это свойство и одновременно функция художественного текста, суть которой – перекодирование информации на основе её перевода из одной сенсорной модальности в другую» [3, с. 138]. Н.А. Кузьмина называет интермедиальностью «...взаимодействие знаковых систем (языков) разных искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения» [4, с. 21]. Все эти интерпретации указывают на интермедиальность как на

взаимодействие, проникновение и симбиоз различных художественных медиа в конкретных культурных контекстах, подчёркивая новые эстетические смыслы, культурные логики и рецептивный опыт, возникающие при разрушении медиаграниц. Интермедиальность в искусстве основывается на взаимодействии литературы и других искусств, а также отдельных форм взаимодействия искусств, в которых словесное начало не доминирует – изобразительные искусства, музыка, танец, исполнительское искусство, перформанс, театр, кинематограф, архитектура и другие [5, с. 59].

Процессы расширения информационного пространства, усиления межкультурных экономических и политических связей на фоне роста и развития медиакультуры, внедрения информационных технологий, компьютеризации охватили различные сферы жизнедеятельности человека и оказали значительное влияние на формирование современного культурного ландшафта [6, с. 252]. Эти изменения нашли положительное отражение и в трансформации китайского романтизма в XX и XXI веках, который может быть охарактеризован не как обособленное эстетическое течение, а, скорее всего, как интермедиальная практика, пронизывающая многие виды искусства, включая литературу, живопись, музыку и театр. Основываясь на этом, можно утверждать, что в отличие от западного романтизма, который делает акцент на индивидуальных эмоциях и культе природы, интермедиальности является уникальной отличительной чертой китайского романтизма.

Интермедиальность можно рассматривать как универсальный принцип творчества, который играет важную роль в анализе и интерпретации произведений искусства, позволяя нам исследовать средства и способы выражения, недоступные в оригинальном языке и культурных способах существования. Исходя из этих посылок, следует выделить некоторые, продуктивные в рамках нашего исследования функции интермедиальности.

1. Усложнение эстетического опыта. Интермедийное взаимодействие может мобилизовать многочисленные органы чувств зрителей для формирования трёхмерного эс-

тетического опыта. Например, в театре сочетаются текст, исполнение, музыка и сценография для создания более глубокого художественного эффекта.

2. Обогащение и преодоление художественного выражения. Разрушая ограничения одного средства, художественное выражение приобретает более богатые возможности. Например, поэзия усиливает свою выразительную силу за счёт визуального искусства, а музыка расширяет свою эмоциональную глубину за счёт литературного повествования (например, симфоническая поэзия).

3. Передача художественного подтекста. Например, музыкальные произведения, включённые в картины жизни героев, позволяют определить их личностную позицию, чувства и настроения людей определённой эпох [7, с. 86].

4. Выявление специфики художественного текста. Интермедиальная техника позволяет раскрывать особенности стиля того или иного автора или национальной литературы определённого периода, не теряя связи с общими закономерностями развития литературы и искусства в целом [8, с. 143].

Традиционная китайская музыка с самого начала своего развития была тесно связана с китайской философией и социальной структурой общества. Внутри китайской музыки сложилась самобытная теория и системы музыкального мышления, разнообразные музыкальные, музыкально-поэтические и драматические жанры. Музыка была частью традиционной государственной системы Китая. Хотя в ней и происходили исторические изменения, она сохранилась до настоящего времени как целостное эстетическое явление [9, с. 114]. Синтез конфуцианско-даосской мысли и музыкальной онтологии составляет философский фундамент традиционной китайской музыки. Музыка служит эмоциональным «гармонизатором», поддерживающим социально-этический порядок («ли»/礼), и воплощает эстетику «гармоничного равновесия» – «радость без распушенности, печаль без надрыва» [10]. Ритуальная придворная музыка (雅乐) – классическое воплощение: церемониальная музыка эпохи Сун, регламентированная Дашэнфу (大晟府), строго

следовала принципу «Восемь тембров в гармонии, не нарушая порядка» (八音克谐, 无相夺伦) [11, с. 131]. Её структура статично-величава за счёт преобладания пентатоники (五声音阶), симметричных фраз, упорядоченного медленного ритма, расположения инструментов, символизирующего иерархию. Её цель – не развлечение, а укрепление сакральности ритуала («ли») и стабильности правитель-подданных отношений через специфическую звуковую архитектуру («юэ» / 乐), демонстрируя философскую трактовку музыки как инструмента политической этики [12, с. 213].

«Ли цзи. Юэ цзи» (《礼记·乐记》) систематизировал концепции: «Путь звуков общается с управлением» (声音之道与政通) [13, с. 1527]; «Музыка есть гармония Неба и Земли» (乐者, 天地之和也) [13, с. 1534]; заложив основы конфуцианской музыкальной философии. Даосизм почитает естественную спонтанность (自然天成), стремясь к «Великому Звуку, лишённому тембра» (大音希声) [14, с. 168], подчёркивая соответствие музыки ритмам космической жизни. Искусство циня (古琴) – вершина этой философии. Его «цзяньцзыпу» (减字谱) не фиксирует точную длительность нот, давая исполнителю свободу для постижения «звуков за пределами струн» (弦外之音). Пьеса «Сяо сян шуй юнь» (《潇湘水云》) не просто изображает пейзаж, но техниками «инь-нао-чо-чжу» (吟猱绰注) [15, с. 181] имитирует движение природных стихий (ветер, вода).

Посредством динамики тембров (напр., обильные флажолёты как символ «чистоты, тонкости, бесстрастности, отстранённости» / 清微淡远), пауз и пианиссимо (留白) оно направляет слушателя за пределы конкретного звука к постижению космической «пустотности» и пульса жизни, реализуя даосские принципы «Дао следует естественности» (道法自然) [16, с. 152] и духовной свободы.

Классификация звуков в «Чжуан-цзы» на «Небесные лады» (天籁), «Земные лады» (地籁), «Человеческие лады» (人籁) [17, с. 45] и описание «Слух не различает его звуков; взор не различает его форм; оно на-

полняет Небо и Землю, объемлет всё сущее» (听之不闻其声, 视之不见其形, 充满天地, 苞裹六极) [17, с. 489] глубоко повлияли на китайскую эстетику художественного пространства (意境).

Эстетика циня, система традиционного театра и музыкально-структурное мышление продолжают влиять на современное творчество и восприятие. Хотя китайская традиционная музыка и пережила радикальные социальные потрясения, её развитие не прервалось полностью. Глубинные философские концепции, заложенные в её основе (гармония, естественность, художественный образ), уникальное звуковое мышление (внимание к тому, как акустика резонирует с природными или жизненными ритмами), а также её функциональная тесная связь с социокультурным контекстом формируют ключевые особенности китайской традиционной музыки, отличающие её от западной академической музыкальной традиции, и являются основой её существования по сей день как целостного эстетического феномена.

Традиция «поэзии и живописи как единого целого» в классическом китайском искусстве также служит эстетической основой для взаимодействия медиа в романтизме. Слияние поэзии, каллиграфии и живописи в литературоведении – это не простое наложение форм, а распространение смыслов между медиа через создание «настроения». Например, картины из бамбука и камня каллиграфа династии Цин Чжэн Баньцяо сопровождалась стихами, написанными «яростной скорописью», так что визуальный образ и ритм слов совместно создавали романтическую личность одиночества и высокомерия. Этот медиа-симбиоз продолжился и в XX веке: например, в серии работ современного китайского художника Сюй Бэйхуна «Скачущие лошади» свободная живопись сочетается с надписями (написанными на лицевой стороне книг, картин и надписей, на обратной стороне планшетов, плакатов и т. д.), что выводит традиционный дух литераторов на новый уровень в современном искусстве. Дух традиционной литературы обретает новое романтическое качество в современном искусстве.

Важным представляется обращение исследовательского интереса на «Движение за новую культуру», которое представляет собой эпохальный процесс интеллектуально-культурного обновления в новейшей истории Китая, чьё ядро составляет борьба с феодальными традициями и утверждение демократии и науки. Оно ознаменовало всеобъемлющую рефлексию китайской интеллигенции над традиционной культурной системой, заложив фундамент для идейного просвещения и социальных преобразований современного Китая.

Ключевое содержание и влияние «Движения за новую культуру» проявилось в резкой критике конфуцианской этической системы, включая «три устоя и пять постоянств» (三纲五常). В опубликованном эссе Ху Ши «Предварительные предложения по реформе литературы» (《文学改良刍议》, 1917) содержался призыв заменить классический вэньянь (文言文) разговорным байхуа (白话文), что дало основание ведущим деятелям культуры Лу Синь и Чэнь Дусю продвигать новую литературу через творчество на байхуа, включая основание журнала «Новая молодёжь» (《新青年》). Также был запущен процесс внедрения западных идей и распространение концепций «Демократия» (德先生, Дэ) и «Сайенс» (赛先生, Сай). Критика традиционной музыки: пекинская опера и искусство циня (古琴) рассматривались как «символы старой культуры», пропагандировалось изучение западной музыкальной системы. Объективно, движение стимулировало поиск путей модернизации традиционной китайской музыки в последующий период.

В период «Движения за новую культуру» (新文化运动) романтическая литература и зарождающиеся медиатехнологии сошлись в одной точке, создав прецедент качественно новых интермедийных взаимодействий, больше соответствующих символической коллаборации. Слияние в одном художественном проекте мотивов, образов и символов из различных эпох и культур позволило создать сложный, многоуровневый и многогранный смысловой контент. С одной сторо-

ны, «Богиня» Го Моруо имитирует ритм музыки через форму свободного стиха, формируя романтическое выражение «поэзия и музыка в одном». С другой стороны, практика ксилографии писателя Лу Сюня вливает дух литературной критики в визуальное искусство, делая ксилографию носителем «романтизма железной кисти». Кроме того, в ходе подобной коллаборации поэты «Новой луны» (например, Вэнь Идуо и Сюй Чжимо) пытались объединить поэзию с декоративным искусством и усиливали визуальное воздействие текста с помощью дизайна книжных переплётов, усиливая символически-смысловой эффект межмедийного взаимодействия литературы и дизайнерского искусства.

В том же ключе, стоит отметить, что совершенствование театра в республиканский период (например, реформа драмы Оуяна Юйцяня) и раннее китайское кино (например, «Весна в маленьком городе») также демонстрируют «романтическую интермедийность». Драма трансформировала западную романтическую трагедию в китайский «поэтический реализм» через слияние линий, тела и сценического искусства; в то время как кино трансформировало настроение классической поэзии в визуальное повествование через монтаж и язык камеры. В качестве примера можно привести использование китайским режиссёром Фэй Му пустых и длинных кадров для создания декадентской и эстетической романтической атмосферы в фильме «Весна в маленьком городе».

После 1949 г. революционный романтизм стимулировал динамику взаимодействия средств массовой информации в направлении коллективного самовыражения. Модельный театр объединил оперу, музыку и сценические технологии по принципу «трёх подчеркиваний» (положительные персонажи среди всех персонажей, героические персонажи среди положительных персонажей и главные героические персонажи среди героических персонажей), чтобы сформировать высоко запрограммированную политическую романтическую эстетику; в то же время пропагандистские плакаты объединили композиции советского стиля с традиционными китайскими новогодними картинами, чтобы

заставить «романтическую страсть» работать на решение задач идеологической коммуникации. Можно утверждать, что межмедийное взаимодействие в романтическом искусстве на этом этапе его развития имело как техническую, так и политическую платформу.

В современных исследованиях интермедialность часто рассматривается как способность представить определённое произведение, элемент или форму искусства в целом в другом виде искусства, а также как способность использовать приёмы и методы одного вида искусства для представления другого. Поэтому интерес к изучению межмедийного взаимодействия в китайском романтизме вполне закономерен. Совместная лирика Фонга и Джея Чоу, вдохновленная китайским языком – неплохой пример времени интермедialности в современной китайской музыке. Если взять в качестве примера песню «Ланьтинцзи сюй», то её художественное новаторство проявляется в том, что, с одной стороны, автор текста Фан Вэньшань переносит эстетику каллиграфии Ван Сичжи, известного каллиграфа династии Восточная Цзинь, в современную лирику, например, структура предложения «бегущие облака и текущая вода» имитирует расположение глав каллиграфической работы Ван Сичжи «Ланьтинцзи сюй» (蘭亭集序). Образы в тексте песни, такие как «висящая кисть», напрямую относятся к созданию каллиграфии. Терминология «голова шелкопряда и хвост ласточки» (когда каллиграфия начинается, штрихи ровные и мощные, вызывающие ощущение тяжести; когда штрихи заканчиваются, движения быстрые и лёгкие, из-за чего конец штрихов кажется лёгким и мощным) используется для создания картины культурной памяти. С другой стороны, в композициях Джей Чжоу «подъём, нажим и стаккато» кисти (вид мазка кистью) преобразуется в изменения времени звучания нот, например, короткие шестнадцатые ноты имитируют «боковое» начало мазка (кончик кисти смещён в сторону мазка, а не в середину мазка), а удлинённые шестнадцатые ноты – «боковое» начало мазка (кончик кисти смещён в сторону мазка, а не в середину мазка, в середине мазка кончик кисти повернут в

сторону, а не в середину мазка), удлинённая целая нота соответствует «центральному» мазку (кисть всегда остаётся в середине мазка и идёт вертикально вниз), а внезапный отдых воспроизводит эффект «летающей белизны» (благодаря особой технике работы кистью, она оставляет после себя намёк на росистую белизну, отчего линия кажется сухой и бесцветной за счёт особой техники работы кистью, оставляющей след белого цвета в мазках, отчего линии кажутся сухими). Обработка музыкальных переходов подразумевает ритм разреженности и плотности каллиграфии. Инновационная ценность данного художественного приёма заключается в продолжении конфуцианской концепции «музыкального образования» как воспитания характера и эстетических способностей людей через музыкальное образование и трансформации культурных кодов через современные музыкальные стили, такие как R&B, что даёт воспроизводимую творческую модель для современной трансформации классической эстетики.

Для современного выражения романтического контента в художественных произведениях наравне с традиционными средствами могут быть использованы современные IT-технологии, где одним из наиболее эффективных инструментов воздействия на аудиторию является разделение изображения на слои в 3D-формате. Этот технический приём позволил «разбить» дальние, средние и ближние виды картины «Тысяча миль рек и гор» художника Ван Си Мэна династии Сун на элементы, которые можно перемещать независимо друг от друга, такие как летящие птицы, реки и горы. Для создания имитации настроения «морозного неба», изображённого в поэме Мао Цзэдуна «Цинъюаньчунь – Снег» было реализовано параллельное использование анимации для покадрового восстановления эффекта письма кистью. По замыслу авторов этого проекта должен был возникнуть диалог поколений между пейзажами династии Сун и стихами Мао Цзэдуна, поскольку разворачивающиеся свитки символизируют исторический процесс, а бесконечные цифровые свитки – метафору непрерывности цивилизации. Зрителю предлагается

проводить пальцем по экрану, регулируя скорость разворачивания свитка, что соответствует ритму прочтения стихотворения, а нажатие на элементы картины вызывает всплывающее изображение текста стихотворения.

Премьера спектакля «Ду Фу» состоялась в Национальном театре Китая (Пекин) в октябре 2019 г. Режиссёром спектакля является режиссёр Фэн Били (руководитель Национального театра Китая, китайской версии шедевров «Линь Цзэсюй» и «Боевой конь»). В спектакле используется прозрачная кино-проекция с углом 45 градусов, чтобы добиться диалога между виртуальным образом танского поэта Ду Фу и живыми актёрами на той же сцене. Заглавное стихотворение возникает слово за словом благодаря технологии отслеживания мазков кисти, а цвет туши меняется в зависимости от настроения персонажей. Голос Ду Фу смещается в зависимости от положения виртуального изображения, создавая эффект смещения стереоизображений. Прозрачная текстура голограмм символизирует хрупкость передачи поэзии.

Описанное в приведённых выше примерах межмедийное взаимодействие представляет собой не только обращение к потенциалу современных компьютерных технологий, но и может рассматриваться как действенный инструмент перекодирования культурной памяти за счёт воспроизведения художественных образов, транслирующих смыслы, заложенные в них авторами. Эти медиапрактики, полные восточной мудрости, по сути, являются продолжением эстетического гена традиции литераторов – «поэзия и живопись из одного источника».

Если мы обратимся к проблеме формирования кросс-культурных контекстов в искусстве, то обнаружим, что западно-романтическое понимание отношений между различными медиа представляет собой совершенно иную логику. Так, французский художник Эжен Делакруа на создание картины «Смерть Сарданапала» был вдохновлён поэмой английского поэта-романтика Джорджа Гордона Байрона «Сарданапал», где скорее прослеживается стремление к оригинальности в подходе к созданию художественного образа, чем традиционная установка на ин-

термедийность в развитии темы в духе китайской романтической традиции.

Одной из версий генезиса межмедийного характера китайского романтизма, в отличие от западного, является утверждение, что его идейные корни имеют тесные связи с концепцией даосизма «единства неба и человека», культурными основами дзэн-буддизма как «просветления», а также идеей «Бидэ» конфуцианства. В качестве примера отличных от западного романтизма эстетических формы взаимодействия медиа в рамках концепции «небо и человек, чувствующие» следует обратиться к анализу работы современного китайского художника Цай Гоцяна (蔡国强) «Небесная лестница» (《天梯》, 2015), где автор, используя взрыв пороха (мгновенность), лэнд-арт (пространственность), перформативный ритуал (временность) как медийные формы, визуализирует концепт «резонанса Неба и человека» (天人感应). 500-метровая огненная лестница возносится от побережья рыбацкой деревни Цюаньчжоу (родина художника) в провинции Фуцзянь к облакам.

Конструкция из тонких стальных тросов с закреплённым порохом воспламеняется в предрассветной тьме, создавая мимолётный сакральный «путь к Небу». Трансформация даосских сил природы: Порох – не просто материал, но «энергетический медиум диалога с природой». Случайность взрыва отражает «Дао следует естественности» (道法自然), а восходящее пламя символизирует слияние ци Неба и Земли (天地之气). Пространственно-временное сжатие чаньского просветления, где Лестница существует лишь 150 секунд, концентрируя экзистенциальное озарение «поиск–крушение–вечность» (художник потерпел 21 неудачу, 22-я попытка успешна). В своих творческих записях Цай Гоцян отмечал, что ««Небесная лестница» соединяет земной мир и космос. Это обещание моей бабушке и тоска всех простых людей по звёздам» [18, с. 90].

В контексте развития интермедийного характера китайского искусства следует упомянуть творчество художника Ма Юаня (1140–1225 гг.) из Южной Сун, работы кото-

рого относят зрителя к идее молчаливого взаимопонимания с белым пространством цзеце, одной из форм древнекитайской поэзии, за счёт намеренно ассиметричного композиционного построения картин. Нелинейное мышление художника и поэта династии Тан Ван Вэя (701–761 гг.), основоположника стиля «один угол», принесло ему не только славу выдающегося пейзажиста, но и выдающегося поэта, реализовавшего принцип «живопись в поэзии».

Ключевой эстетический принцип китайского искусства – «оставление пустоты» (留白) и «единство поэзии и живописи» (诗画一体) – представляет собой трансмедийную философию, суть которой заключается в совместной реализации даосской концепции «пустота рождает утончённое бытие» (虚空生妙有) и чань-буддийской идеи «пустотной безмятежности» (空寂) в визуальной и литературной сферах. Философская основа эстетики «оставления пустоты» коренится в даосском принципе «бытие и небытие взаимопорождают друг друга» (有无相生) [19, с. 8] и чань-буддийской формуле «пустота есть форма» (空即是色) [20, с. 848], утверждающих, что пустота (虚空) содержит безграничный потенциал. Художественные функции «оставления пустоты» проявляются как физическая незаполненность, где невысказанные части в изображении/тексте (например, пейзажи Ма Юаня, четверостишия Ван Вэя). Присутствие в работах художников психологического пространства, которое активирует зрительское воображение для творчества художественного пространства (意境共创) – «восполнение пустоты зрителем» (观者补白) [21, с. 74].

«Живописность в поэзии» (诗中有画) как проявление изначального единства поэзии и живописи (诗画同源) в полной мере воплощена в творчестве Ван Вэя. Его стихи разрушают линейную нарративность, конструируя пространственные образы (например, «В пустыне дымка вертикально струится, // Над длинной рекой – полное солнца светило» [22]), где словесная ткань уподобляется кисти, выстраивающей визуальный ритм.

Поэт Су Ши утверждал: «Вкушая стихи Моцзе (Ван Вэя) – обретаешь живопись в поэзии; взирая на картины Моцзе – находишь поэзию в живописи» [23, с. 2215], установив тем самым эстетический эталон взаимопроникновения искусств. «Одинокый рыбак на холодной реке» Ма Юаня (马远《寒江独钓图》) – виртуозное воплощение эстетики «оставления пустоты». Физическая пустота полотна проявляется в том, что изображены лишь челнок, старик с удочкой, несколько штрихов ряби. Остальное пространство – сознательная незаполненность [24, р. 118]. Семантика пустоты как космоса символизирует безбрежность речных вод и «ци» Неба и Земли (天地之气), воплощая даосский принцип «Великий Образ лишён формы» (大象无形) [19, с. 168]. Экзистенциальное одиночество проявляется в старике, сосредоточенно рыбающем в пустоте, что метафоризирует идеал учёного: «В одиночестве с духом Неба и Земли сообщаться» (独与天地精神往来) [25, с. 1098]. Что касается интертекстуальности с поэзией, то композиция созвучна стихотворению Лю Цзунъюаня (柳宗元) «Речной снег» (《江雪》): «Лодка-одиночка, старик в соломенной накидке – Одинокое рыбацество на холодной реке под снегом». Пустота визуализирует строки «На тысячах гор – птиц следов не видно, на десятках тысяч троп – людских следов нет» [26, с. 89].

Конфуцианская идея «сравнения добродетелей» – чрезвычайно важная эстетическая идея природы в конфуцианстве, суть которой заключается в наделении всех природных объектов благородными качествами человека, в оценке природы глазами благородной личности. Конфуцианская концепция «сопоставления добродетелей» (比德, bǐ dé) – важнейшая эстетическая концепция природы в конфуцианстве, суть которой заключается в наделении природных объектов свойствами благородной личности (君子, jūnzǐ) и рассмотрении природы через призму моральных качеств совершенного человека. В превращении природных образов в символический носитель идеалов личности, таких как цветок сливы, орхидея, бамбук и хризантема как

символы «благородной личности», обладающей благородными добродетелями. Идея западного романтизма исходит из совершенно иной традиции: возвышенная теория кантовской эстетики утверждает духовную трансценденцию в противостоянии человека и природы. В этом контексте натуралистическая теория воспитания Ж.-Ж. Руссо подчёркивала восстание личности против ига цивилизации, а трансцендентальные требования христианской культуры формировали вечную тоску по бесконечности.

Сдерживаемые социальной эстетикой, традиционные стихи китайских литераторов используют природные объекты в качестве символических кодов для намёков и тонких выражений, а не для их прямого выражения. В стихотворении «Ода западному ветру» английский поэт П.Б. Шелли использовал фразу «бушующий западный ветер» для прямого обозначения силы революции, а фразу «увядшие листья гонит прочь» – как явную метафору крушения старого порядка. С точки зрения способа взаимодействия медиа, китайский романтизм проявляется в симбиозе взаимозависимости поэзии, текста и живописи, в то время как западный романтизм проявляется в однонаправленной трансформации литература–живопись–музыка.

Российский исследователь Н.В. Тишунина утверждает, что интермедийность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в произведениях искусства, основанный на взаимодействии художественных норм разных видов искусства, и различает узкий и широкий смысл интермедийности – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного культурного «метаязыка»)» [27, с. 44]. Под интермедийностью в рамках анализа текста понимается «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [27, с. 38].

Для уточнения понятия интермедийности в контексте рассуждений об особенностях её проявлений в китайском романтизме необходимо сделать упор на форме коммуникативного посредничества, где интерме-

диальность выступает в качестве «специфической формы диалога культур, осуществляемой посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [27, с. 39]. Визуальная инсталляция «Романтика руин» в пекинском Арт-районе 798, с одной стороны, может быть представлена как художественное заимствование «Эстетики руин» немецкого романтизма, навеянное сюжетом картины художника-романтика Каспара Давида Фридриха «Руины аббатства Эльдена». С другой стороны, создание этого произведения современного искусства обусловлено идеей дать новую жизнь предназначенным для сноса местам городского пространства. В результате разработки деталей художественного проекта «цифровые руины» представляют собой стальные и бетон конструкции, оформленные светодиодными элементами.

Работа Цай Гоцяна «День и ночь» отсылает к изображению бушующего моря в картинах британского художника Джозефа Малларда Уильяма Тернера. Автор цифровой инсталляции использует различные способы воздействия на аудиторию, в том числе и пороховые взрывы, чтобы представить море облаков на горе Хуаншань. Вдохновлённая «пророческими личными мифами» британского поэта-романтика Уильяма Блейка, инсталляция независимого художника Сюй Бинга «Книга Неба» построена из более чем 4000 самодельных псевдосимволов, напечатанных подвижным шрифтом и превращённых в альбом и свиток длиной в десятки метров в соответствии с книжной вёрсткой династии Сун. Художник Тан Дун и японская студия Исодзакис Син совместно разработали проект «Шуй Ле Тан» – музыкального здания из реконструированных особняков династий Мин и Цин, которое наследует концепцию «театральных симфоний» французского музыканта Гектора Луи Берлиоза, использует здание набережной Цзяннань династий Мин и Цин в качестве музыкальных инструментов, следуя даосской философии «единства неба и человека». Сцена построена на воде,

которая используется в качестве пола, по которому ступают музыканты, создавая рок-ритмы, лестница сделана в виде звонкой лестницы, музыканты ходят по ней в деревянных сабо, одновременно исполняются традиционные китайские буддийские мелодии.

Фильм «Легенда о Демоническом Коте» (кит. 《妖猫传》, англ. Legend of the Demon Cat) режиссёра Чэнь Кайгэ (陈凯歌) вышел в прокат в Китае 22 декабря 2017 г. Визуальное оформление фильма вобрало в себя цвета с наполненных восточной тематикой картин французского художника Эжена Делакруа, с использованием техники 3D-сканирования текстуры фресок династии Тан. Это позволило имитировать романтические картины, написанные маслом, наполненные динамичным светом и тенью, сохраняя при этом эстетику «белого пространства» древней китайской живописи, которая по мнению создателей фильма является лучшим способом для восприятия его символически-смыслового подтекста.

Приведённые выше примеры показывают, что в наши дни наблюдается перемещение фокуса исследования с изучения исключительно внутритекстовых взаимодействий традиционных медиа (музыки, литературы, живописи) на изучение особенностей взаимодействия новых медиа [28, р. 3], а также на проблемы взаимодействия медиа и социума. Западный романтизм оказал непосредственное влияние на трансформацию культурных кодов китайского кросс-медийного творчества, в том числе и на его техническую составляющую. Но при этом китайские художники успешно реализовали сохранение культурной субъективности через стратегию «вторичного кодирования», и этот вид творческой трансформации является идеальной парадигмой для кросс-культурного взаимопонимания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог вышеизложенному, следует сказать, что медиавзаимодействие в китайском романтизме может быть охарактери-

зовано такими чертами, как непрерывность эстетической логики, где от живописи, поэзии и литературы до современного кросс-медийного искусства «настроение» всегда было основным критерием для медиатрансформации; природные символы выступают как метафорическое выражение культурных кодов; технологические носители служат преемственности традиционной эстетики (новые технологии, такие как печать, фотография, кино и т. д.), постоянно реконструируют форму романтического выражения и фокусируются на культурной уместности в выборе медиа; изобразительность используется для передачи нарратива коллективной памяти, а не для подчёркивания лиризма отдельного человека; в произведениях в стиле романтизма заложен механизм «вчувствования и чтения» в рамках партисипативного взаимодействия.

Также необходимо отметить, что медиа-взаимодействие в китайском романтизме является одновременно и проявлением художественной автономии, и подчиняется двойным требованиям модернизации и национализации. Исследования китайского современного искусства, в том числе особенностей проявления и репрезентации романтического начала на основе концепции интермедийности, расширяют незападную перспективу теории интермедийности в искусстве и открывают новый путь для более глубокого понимания процессов развития китайского искусства в целом. Благодаря партисипативному «восприятию и чтению» ассоциированных китайских и европейских романтических образов и символическому шифрованию коллективной памяти на их основе в художественном пространстве китайской культуры создаётся своеобразный межмедийный язык. Можно утверждать, что интермедийное взаимодействие в цифровую эпоху в большей степени может охарактеризоваться как кросс-медийное, поскольку оно во многом активизирует жизнеспособность традиционной китайской культуры и разрешает современную дилемму культурного наследования.

Список источников

1. Абросимова Е.А. Интермедиальное измерение современного поэтического дискурса: теоретический обзор // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 5. С. 100-104. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.4.21>, <https://elibrary.ru/qssavb>
2. Grishakova M., Ryan M.-L. Intermediality and Storytelling. Berlin; New York: DeGruyter, 2010. 345 p.
3. Волков В.В. Интермедиальность как атрибут художественности (лингвогерменевтика термина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 4. С. 135-142. <https://elibrary.ru/scepih>
4. Кузьмина Н.А. Интермедиальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? // Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты: сб. науч. статей / отв. ред. М.А. Аكوпова. Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического ун-та, 2011. С. 21-23.
5. Джумайло О.А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4 (15). С. 58-62. <https://doi.org/10.24411/2499-9679-2018-10197>, <https://elibrary.ru/yrptgh>
6. Прокофьева А.Н. Музыкальные практики в дискурсе современной городской культуры: аксиологический аспект // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2013. № 2 (145). С. 252-259. <https://elibrary.ru/rvsxbt>
7. Доманский В.А. Интермедиальность произведений русской классики (на материале творчества И.С. Тургенева) // Мир русского слова. 2020. № 2. С. 82-87. <https://doi.org/10.24411/1811-1629-2020-12078>, <https://elibrary.ru/hmlyrz>
8. Чуканцова В.О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 108. С. 140-145. <https://elibrary.ru/kkxqgt>
9. Шэнь Л.К. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 5 (108). С. 112-115. <https://doi.org/10.23670/IRJ.2021.108.31>, <https://elibrary.ru/erppch>
10. 《论语·八佾篇》//《十三经注疏》/阮元校注.北京:中华书局,1980.第2475页. («Лунь юй». Глава «Ба и» // «Шисань цзин чжушу» (Тринадцать канонов с комментариями) / крит. изд. Жуань Юаня. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1980. С. 2475).
11. 《尚书·舜典》//《十三经注疏》.北京:中华书局,1980. («Шан шу». Глава «Шунь дьянь» // «Шисань цзин чжушу» (Тринадцать канонов с комментариями). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1980).
12. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 第1卷. 北京: 人民音乐出版社, 2004. 第1093页. (Ян Инью. Очерки истории древнекитайской музыки. Т. 1. Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2004. 1093 с.)
13. 礼记·乐记 // 十三经注疏. 北京: 中华书局, 1980. // Chinese Text Project. («Книга обрядов и музыки» // «Шисань цзин чжушу» (Тринадцать канонов с комментариями). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1980 // Chinese Text Project.)
14. 老子. 道德经 // 老子校释 / 朱谦之 注. 北京: 中华书局, 1984. 第41章. (Лао-цзы. «Дао дэ цзин» // «Лао-цзы цзяоши» (комм. Чжу Цяньчжи). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1984. Гл. 41.)
15. 吴钊. 消逝的旋律——中国音乐史散论. 北京: 东方出版社, 1999. 204页. (У Чжао. Исчезнувшие мелодии: Очерки истории китайской музыки. Пекин: Дунфан чубаньшэ, 1999. 204 с.)
16. 蔡仲德. 中国音乐美学史(修订版). 北京: 人民音乐出版社, 2003. 第151–250页. (Цай Чжундэ. История эстетики китайской музыки (испр. изд.). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2003. С. 151-250.)
17. 庄子 // 庄子集释 / 郭庆藩 编. 北京: 中华书局, 1961. («Чжуан-цзы» // «Чжуан-цзы цзиши» (ред. Го Цинфань). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1961.)
18. 蔡国强. 天梯——蔡国强的艺术. 伦敦: Thames & Hudson, 2015. 第88–101页. (Цай Гоцянь. Небесная лестница: искусство Цай Гоцяня. Лондон: Thames & Hudson, 2015. С. 88-101.)
19. 老子. 道德经 // 老子校释 / 朱谦之 注. 北京: 中华书局, 1984. 第8–9页. (Лао-цзы. «Дао дэ цзин» // «Лао-цзы цзяоши» (комм. Чжу Цяньчжи). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1984. С. 8-9.)
20. 玄奘 译. 般若波罗蜜多心经 // 大正新修大藏经(第8卷). 东京: 大藏出版社, 1924. (Сюаньцзан, пер. Праджня-парамита хридая сутра // Тайсё синсю Дайдзокё (Т. 8). Токио: Дайдзо сюпанся, 1924.)
21. 宗白华. 美学散步. 上海: 上海人民出版社, 1981. 287页. (Цзун Байхуа. Прогулки в поисках красоты. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1981. 287 с.)

22. 王维. 使至塞上 // 王维集校注 / 陈铁民 编. 北京: 中华书局, 1997. 第126页. // Chinese Text Project. (Ван Вэй. «Посол достигает заставы» // Ван Вэй. Собрание сочинений с комментариями / ред. Чэнь Темьминь. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1997. С. 126. // Chinese Text Project.)
23. 苏轼. 题墨迹〈蓝田烟雨图〉 // 苏轼文集 / 孔凡礼 编. 北京: 中华书局, 1986. 第67卷. (Су Ши. Надпись на картине «Дождь и туман в Ланьтянь» работы Моцзе // Собрание сочинений Су Ши / ред. Кун Фаньли. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1986. Т. 67.)
24. Cahill J. 绘画史图说. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009. 402页. (Cahill J. Chinese Painting History in Illustrations. Beijing: SDX Joint Publishing, 2009. 402 p.)
25. 庄子·天下篇 // 庄子集释 / 郭庆藩 编. 北京: 中华书局, 1961. («Чжуан-цзы. Поднебесная» // «Чжуан-цзы цзиши» / ред. Го Цинфань. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1961.)
26. 袁行霈. 中国诗歌艺术研究. 北京: 北京大学出版社, 2009. 315页. (Юань Синпэй. Исследования искусства китайской поэзии. Пекин: Пекинский университет, 2009. 315 с.)
27. Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38-45. <https://elibrary.ru/thhfkl>
28. Martens G. Literature, Digital Humanities, and the Age of the Encyclopedia // Comparative Literature and Culture. 2013. Vol. 15. № 3. P. 1-10. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2241>

References

1. Abrosimova E.A. Intermedial dimension of the modern poetical discourse: theoretical survey. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki = Philology. Theory & Practice*, 2020, no. 5, pp. 100-104. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.4.21>, <https://elibrary.ru/qssavb>
2. Grishakova M., Ryan M.-L. *Intermediality and Storytelling*. Berlin; New York, DeGruyter, 2010, 345 p.
3. Volkov V.V. Intermediality as an attribute of artistry (lingvohermeneutics of the term). *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika = RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 2014, no. 4, pp. 135-142. (In Russ.) <https://elibrary.ru/scepjh>
4. Kuz'mina N.A. Intermediality of the Modern Lyrical Book: Regularity or Strategy? Polikodovaya kommunikatsiya: lingvokul'urnye i didakticheskie aspekty. *Sbornik nauchnykh statei = Collection of Scientific Articles "Polycoded Communication: Linguistic, Cultural, and Didactic Aspects"*. St. Petersburg, Polytechnic University Publ., 2011, pp. 21-23. (In Russ.)
5. Dzhumailo O.A. Concept of intermediality and its evolution in modern scientific knowledge. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik = Verkhnevolzhski Philological Bulletin*, 2018, no. 4 (15), pp. 58-62. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2499-9679-2018-10197>, <https://elibrary.ru/yrptgh>
6. Prokof'eva A.N. Musical practices in the discourse of modern urban culture: an axiological aspect. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo = Scientific Bulletin of Belgorod State University. Series: Philosophy. Sociology. Law*, 2013, no. 2 (145), pp. 252-259. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rvsxxt>
7. Domanskii V.A. Intermediality in Russian classical works (based on the works of Ivan Turgenev). *Mir russkogo slova = The World of the Russian Word*, 2020, no. 2, pp. 82-87. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/1811-1629-2020-12078>, <https://elibrary.ru/hmlyrz>
8. Chukantsova V.O. Intermediality in the system of approaches to the study of literary texts: advantages and disadvantages. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena = Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 2009, no. 108, pp. 140-145. (In Russ.) <https://elibrary.ru/kkxqgt>
9. Shen L.K. From the history of traditional Chinese vocal chamber music. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal = International Research Journal*, 2021, no. 5 (108), pp. 112-115. (In Russ.) <https://doi.org/10.23670/IRJ.2021.108.31>, <https://elibrary.ru/erppch>
10. Lun yu. Ba Yi. *Thirteen Classics with Commentaries (Shisan jing zhushu)*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1980, 2475 p. (In Chinese)
11. Shang shu. Shun Dian. *Thirteen Classics with Commentaries (Shisan jing zhushu)*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1980. (In Chinese)
12. Yang Yinliu. *Outlines of the History of Ancient Chinese Music*. Vol. 1. Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe, 2004, 1093 p. (In Chinese)

13. *Book of Rites and Music (Liji Yue ji)*. Thirteen Classics with Commentaries (Shisan jing zhushu). Beijing, Zhonghua Shuju, 1980. (In Chinese)
14. Laozi. *Dao de jing*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1984, ch. 41. (In Chinese)
15. Wu Zhao. *Vanished Melodies: Essays on the History of Chinese Music*. Beijing, Dongfang Chubanshe, 1999, 204 p. (In Chinese)
16. Cai Zhongde. *History of Aesthetics in Chinese Music* (rev. ed.). Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe, 2003, pp. 151-250. (In Chinese)
17. Zhuangzi. *Zhuangzi Jishi*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1961. (In Chinese)
18. Cai Guoqiang. *Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang*. London, Thames & Hudson, 2015, pp. 88-101. (In Chinese)
19. Laozi. *Dao de jing*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1984, pp. 8-9. (In Chinese)
20. Xuanzang (trans.). *Prajñā-pāramitā Hrdaya Sutra (Heart Sutra)*. *Taishō Shinshū Daizōkyō*, vol. 8. Tokyo, Daizō Shuppansha, 1924. (In Chinese)
21. Zong Baihua. *Walks in Search of Beauty*. Shanghai, Shanghai Renmin Chubanshe, 1981, 287 p. (In Chinese)
22. Wang Wei. *Envoy Reaches the Frontier (Shi zhi saishang)*. In: Chen Tiemin. *Collected Works with Commentary*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1997, 126 p. (In Chinese)
23. Su Shi. *Inscription on the Painting Rain and Mist in Lantian by Mo Jie*. In: Kong Fanli. *Collected Works of Su Shi*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1986, vol. 67. (In Chinese)
24. Cahill James. *Chinese Painting History in Illustrations*. Beijing, SDX Joint Publishing, 2009, 402 p. (In Chinese)
25. Zhuangzi. *Under Heaven (Tian Xia)*. *Zhuangzi Jishi*. Beijing, Zhonghua Shuju, 1961. (In Chinese)
26. Yuan Xingpei. *Studies on the Art of Chinese Poetry*. Beijing, Peking University Press, 2009, 315 p. (In Chinese)
27. Khaminova A.A., Zilberman N.N. The theory of intermediality in the context of modern humanities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Journal*, 2014, no. 389, pp. 38-45. (In Russ.) <https://elibrary.ru/thhfk1>
28. Martens G. Literature, Digital Humanities, and the Age of the Encyclopedia. *Comparative Literature and Culture*, 2013, vol. 15, no. 3, pp. 1-10. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2241>

Информация об авторах

ЛЮ Хаосюань, аспирант, кафедра культурологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Российская Федерация, SPIN-код: 1171-9228, РИНЦ AuthorID: 1270676, <https://orcid.org/0009-0008-9432-6402>, kh_lu22@student.mpgu.edu

ПРЖИЛЕНСКАЯ Ирина Борисовна, доктор социологических наук, доцент, заведующий кафедрой культурологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Российская Федерация, SPIN-код: 4087-3411, РИНЦ AuthorID: 414645, Scopus Author ID: 57210121363, <https://orcid.org/0009-0005-9636-4988>, prz-irina@mail.ru

Для контактов:

Лю Хаосюань
e-mail: kh_lu22@student.mpgu.edu

Поступила в редакцию 22.09.2025
Поступила после рецензирования 21.10.2025
Принята к публикации 19.11.2025

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи.

Information about the authors

Haoxuan Liu, Post-Graduate Student, Department of Cultural Studies, Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russian Federation, SPIN-code: 1171-9228, RSCI AuthorID: 1270676, <https://orcid.org/0009-0008-9432-6402>, kh_lu22@student.mpgu.edu

Irina B. Przhilenskaya, Dr. Sci. (Sociology), Associate Professor, Head of Cultural Studies Department, Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russian Federation, SPIN-code: 4087-3411, RSCI AuthorID: 414645, Scopus Author ID: 57210121363, <https://orcid.org/0009-0005-9636-4988>, prz-irina@mail.ru

Corresponding author:

Haoxuan Liu
e-mail: kh_lu22@student.mpgu.edu

Received 22.09.2025
Revised 21.10.2025
Accepted 19.11.2025

The authors have read and approved the final manuscript.