

УДК 008

Культурный ландшафт Цзянси в «акварельном зеркале» китайского художника Лю Юнкана

Лю Шушэн

Аспирант,
Владивостокский государственный университет,
690014, Российская Федерация, Владивосток, ул. Гоголя, 41;
e-mail: 632026627@qq.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию культурного ландшафта провинции Цзянси (Китай) как многомерного диалога между природой, историей и поэтическим наследием, запечатлённого в работах китайских художников-акварелистов, где поставлен акцент на метафоре ландшафта как «текста», раскрывающего взаимодействие различных элементов через живопись. Через анализ живописных произведений, созданных художниками провинции Цзянси, автор раскрывает, как визуальные образы становятся носителями культурной памяти, транслируя философские концепции единства человека и природы, а также эстетические принципы традиционной китайской живописи. Особое внимание уделяется роли ландшафтов Цзянси – горных массивов, рек и озёр, как символов, соединяющих мифологическое прошлое, даосско-конфуцианские традиции с настоящим. Автор рассматривает феномен «акварельных зеркал», как отражения природных и культурных кодов в искусстве цзянсийского художника Лю Юнкана. Результаты данного исследования демонстрируют, как ландшафт становится медиумом диалога между прошлым и настоящим, а также ключевым элементом сохранения культурного наследия. Методология исследования включает искусствоведческий, культурологический и исторический анализ, что позволяет раскрыть взаимосвязь между китайской акварельной живописью, философией природы (даосизм, конфуцианство) и историческими нарративами. Акварельная живопись Лю Юнкана, отражающая культурные ландшафты провинции Цзянси, выступает не только эстетическим феноменом, но и инструментом конструирования региональной идентичности, сохраняя связь между материальным ландшафтом и духовным наследием Китая.

Для цитирования в научных исследованиях

Лю Шушэн. Культурный ландшафт Цзянси в «акварельном зеркале» китайского художника Лю Юнкана // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 2А. С. 12-23.

Ключевые слова

Культурный ландшафт; провинция Цзянси; китайская акварельная живопись; художник Лю Юнкан; культурная память; природа и история; семиотика искусства; гора Лушань; традиционная эстетика; региональная идентичность.

Введение

Актуальность темы нашего исследования обусловлена уникальностью провинции Цзянси: природное богатство, историческая роль, поэтическое наследие. повышенным интересом к региону Китая – провинции Цзянси, который представляет исторические памятники (например, эпох Тан ('唐') и Сун ('宋'), природные объекты и поэтическое наследие образуют единый палимпсест. Изучение работ акварелей современных китайских художников, таких как Ли Синь (李杏), Лю Юнкан (刘永康), Чжан Цзинь Ян (张劲扬), Ван Шоуцзянь (汪守剑) и многих других, требует применения методов семиотики, интертекстуального анализа и исторической реконструкции. Это соответствует идеям К. Зауэра, рассматривавшего ландшафт как «проекцию культур», а также феноменологическому подходу В.Л. Каганского, акцентирующему символическое освоение пространства. Культурный ландшафт провинции Цзянси выступает как объект междисциплинарных исследований, а акварельная живопись художников, как медиум культурной памяти. **Цель исследования:** выявить механизмы взаимодействия природного ландшафта, исторических нарративов в ревитализации культурного ландшафта Цзянси, формировании культурной памяти через призму «акварельных зеркал» - акварельных работ китайских художников. **Объект исследования:** визуальные репрезентации культурного ландшафта провинции Цзянси в акварелях китайских художников X – XXI вв. **Предмет:** специфика диалога природы, истории и поэзии как структурных элементов культурного ландшафта, воплощённого в художественных образах китайской акварели (на примере провинции Цзянси. В исследовании нами использованы методы: иконографический анализ (символы, композиция); семиотический анализ художественных образов; историко-культурная интерпретация; интервью с художниками и кураторами выставок; анализ отзывов туристов и критиков. **Научная новизна:** впервые комплексно исследуется роль Цзянси как «культурного палимпсеста», где наслоение природных, исторических и художественных кодов формирует уникальный региональный миф. **Практическая значимость:** материалы статьи могут быть использованы в исследованиях по визуальной антропологии, междисциплинарным исследованиям китайской культуры и разработке туристических программ, ориентированных на культурное наследие Китая. Для достижения цели необходимо решить следующие задачи исследования культурного ландшафта Цзянси:

- 1) Теоретические задачи: разработать методологическую модель анализа культурного ландшафта как синтеза природных, исторических и поэтических кодов; уточнить понятие «культурный палимпсест» применительно к провинции Цзянси, где наслоение смыслов формирует региональную идентичность.
- 2) Аналитические задачи: выявить ключевые природные объекты (гора Лушань (庐山), Ганьцзян (赣江) - самая длинная река в провинции Цзянси, впадающая в озеро Поянху (鄱阳湖), стекающее в Янцзы, главная транспортная артерия городского округа Наньчан, озеро Поянху (鄱阳湖)) и их символические функции в культурной памяти региона.

- 3) Искусствоведческие задачи: провести семиотический анализ акварельных работ художников X–XXI вв. для декодирования заложенных в них культурных кодов, выявив трансформацию визуального языка.

Основная часть

Природа Цзянси как «текст» - носитель философских смыслов, символы вечности и гармонии в даосской традиции. На фоне глобального культурного разнообразия культурные ландшафты, как уникальный тип культурного наследия, привлекают всё больше внимания в академических кругах. В 1992 году на 16-й сессии Комитета всемирного наследия была принята концепция «культурного ландшафта» и разработаны соответствующие критерии, благодаря чему культурные ландшафты официально стали отдельной категорией всемирного наследия. Эта концепция подчеркивает гармоничные отношения между человеком и природой, а также то, как люди взаимодействуют с окружающей средой через искусство, религию и философию.

В традиционной китайской культуре идея гармонии между природой и искусством обладает уникальными особенностями. С древних времён китайские литераторы видели в горных и водных пейзажах объект духовного вдохновения, выражая через искусство своё восприятие и понимание природы. Провинция Цзянси, как важный культурный центр на юго-востоке Китая, обладает богатыми природными ландшафтами и глубоким историко-культурным наследием, что делает её идеальным местом для изучения культурных ландшафтов. Однако по сравнению с другими более известными культурными регионами исследования культурных ландшафтов Цзянси остаются относительно малочисленными, что придаёт данному исследованию значительную академическую ценность. Концепция «культурного ландшафта» в Конвенции ЮНЕСКО об охране всемирного наследия определяется как «совместное творение человека и природы» [Ло и др., 2012].

Это определение подчеркивает взаимодействие между человеком и природой, а также то, как человеческая деятельность формирует и осмысляет окружающую среду. В случае провинции Цзянси - это горы Лушань (庐山), буддийские и даосские храмы, Академия Белого Оленя, органично вписаны в природный ландшафт, обладают исключительной эстетической ценностью и отражают идеи неоконфуцианства, Китайская пейзажная живопись (шань-шуйхуа, 山水画) занимает важное место в традиционном китайском искусстве, представляя собой изображение природы, полное философского высказывания. В своем трактате «Предисловие к живописи гор и вод» художник Цзун Бин (宗炳) выдвинул идею: «Святой, вмещающий в себя Дао, отражает вещи; мудрый, очистивший сердце, постигает образы» [Юй, 1957]. Эта концепция подчеркивает гармонию между человеком и природой, а также роль Дао в пейзажной живописи, оказавшую глубокое влияние на её развитие и превратившую её в важный носитель китайской культурной идентичности. Немецкий археолог и культуролог Ян Ассман (Jan Assmann) разработал теорию культурной памяти, которая служит ключевой основой для понимания связи между искусством и памятью. Согласно Ассману, культурная память — это коллективная память, сохраняемая и передаваемая через различные культурные формы (искусство, литературу, ритуалы и т. д.) Он отмечает, что для древних египтян центральными вопросами были: «Как сохранить память о себе в веках?» и «В какой форме

помнить предков?» [Ассман, 2005]. Теория культурной памяти подчеркивает роль искусства как медиатора памяти. Искусство не только отражает социально-культурный контекст своей эпохи, но и благодаря своей устойчивости и символичности становится мостом между прошлым и настоящим. В исследовании акварельного искусства Цзянси можно увидеть, как художники через свои работы сохраняют и передают локальную культурную память, а также как эти произведения становятся важным окном в понимание истории и культуры региона [Фэн, Эрлл, 2012].

Концепт «акварельные зеркала» провинции Цзянси – поэзия культурной памяти. Гора Лушань находится в горном комплексе национального парка Китая в провинции Цзянси рядом с озером Поянху. Склоны горы, окутанные туманом, водопады, скрытые в ущельях, и древние храмы создают атмосферу таинственности и покоя, привлекающую путешественников со всего мира, но особенно из самого Китая. Но это не просто живописное место, а настоящая жемчужина, воспетая в стихах и легендах – важный центр китайского буддизма и даосизма. В этой местности находится «Академия Белого Оленя» (白鹿洞书院) – известное конфуцианское учебное заведение. Слияние этих исторических памятников с природными пейзажами делает Лушань одним из наиболее характерных культурных ландшафтов провинции. Уезд Цзиньань (靖安县) на северо-западе Цзянси (江西) сохранил многочисленные исторические памятники и природные ландшафты, отражающие традиционную живопись «гор и вод». Исторические центры нашли отражение в пейзажной живописи Цзянси. Художники Ван Шоуцзянь (汪守剑) («Пик богини горы Саньцин») и Чжан Цзинь Ян (张劲扬) («Пейзаж горы Саньцин») в своих акварелях прославляют национальный парк, где органично соединяют природные и культурные ландшафты в своих работах, создавая уникальные художественные образы, обладают глубокой символикой, воплощая концепцию "единства неба и человека", олицетворяют стабильность, прочность и вечность, тогда как вода символизирует изменчивость, текучесть и адаптивность и тесно связаны с традиционной китайской философией. Даосская концепция "Дао следует естественности" (道法自然) утверждает необходимость гармонии с природными законами. В акварельной живописи величие гор и динамика водных потоков рассматриваются как воплощение Дао, позволяя художникам выражать понимание и уважение к природному порядку. Конфуций отмечал: "Мудрый радуется воде, человечный радуется горам" (智者乐水, 仁者乐山), связывая воду с мудростью, а горы – с добродетелью [Фэн, Эрлл, 2012].

Таким образом, изображение гор и вод становится не просто воспроизведением природы, но и важной чертой традиционной китайской эстетики, выражением этических идеалов, символизирующих взаимодействие инь и ян (阴、阳) – противоположных, но взаимодополняющих начал. Горы (ян) воплощают активную, сильную энергию, вода (инь) – мягкую, восприимчивую, их сочетание в пейзажах отражает идеал гармонии инь – ян. Эта символика ярко проявляется в акварельных пейзажах – философских высказываниях китайских художников провинции Цзянси. Через эти образы мастера соединяют природные ландшафты с духовными ценностями, формируя уникальный художественный стиль региона.

В Цзянси деятельность главы Наньканской управы Чжу Си (朱熹) оказала глубокое влияние на местную культуру, способствуя распространению неоконфуцианства. В 1178 год

основал Академию Белого Оленя (白鹿洞书院) и воспитал множество последователей нового учения, повлияв на местное культурное развитие, и значительно изменило концептуальные основы традиционной китайской пейзажной живописи жанра "гор и вод", побудив художников к внимательному наблюдению и детализированному изображению природы, сформировав уникальную традицию реализма, что привело к созданию уникальных художественных приемов и стилей, проявляющихся не только в построении пространства картины, но и в использовании цвета, технике мазка, формируя отличительные эстетические характеристики, играющие роль «духовных якорей» для местных сообществ, что особенно важно в контексте глобализации, стирающей региональные различия [Фань, 2020]. Семиотический анализ акварельной живописи художников Цзянси показывает, что она выступает медиумом, фиксирующим взаимодействие природы и культуры. «Духовный якорь» - гора Лушань упоминается в древних легендах как обитель духов и бессмертных, что отражается в традиционной живописи через туманы — символ связи между земным и потусторонним, где горы описываются как «врата в вечность» и согласно религиозной символике - соединяют Землю и Небо. Храмы и пагоды, часто изображаемые на фоне горы Лушань, подчёркивают роль как места медитации и паломничества - символизируют единство человека и природы. Акварельная техника, с её прозрачностью и мягкими переходами, идеально передаёт изменчивость горных ландшафтов. Зимние пейзажи с заснеженными елями и замёрзшими водопадами выполнены в холодных голубовато-серых тонах, создающих эффект ледяной статики. Контрастно весенние и осенние работы взрываются «безумством красок» — от алых клёнов до золотистых облаков, что отражает даосскую идею единства противоположностей (инь и ян) [Фан, Ли, 2017]. Художники используют асимметричные построения, характерные для традиционной китайской живописи («гохуа»), где пустота (незаполненные участки композиции) символизирует бесконечность природы [Кун, 2025]. Например, туманные пропасти на перевалах визуальнo «растворяют» границы между землёй и небом. Туман это не просто атмосферное явление, а метафора тайны и духовных поисков. В зимних работах туман сгущается, превращая горы в призрачные силуэты, что отсылает к буддийской концепции иллюзорности материального мира. Горные водопады, летом — символ жизненной силы, зимой, закованные в лёд, — напоминание о цикличности времени. Замёрзшие потоки часто изображаются рядом с вечнозелёными елями, подчёркивая противостояние движения и покоя. Сезонные метаморфозы, весна и осень с их яркими красками часто отражаемые художниками в акварельных листах олицетворяют идею увядания и обновления, ключевую для китайской философии. Алые листья клёнов могут трактоваться как метафора быстротечности человеческой жизни. Акварельные листы видов Лушань продолжают традиции художников эпохи Сун, которые видели в горах воплощение «великого предела» (тайцзи). Однако современные авторы добавляют динамику — например, изображая туристов на фоне древних троп, что символизирует встречу эпох. Изображение нетронутых ландшафтов косвенно критикует урбанизацию. Заснеженные перевалы и чистые реки становятся визуальным манифестом в защиту природы. Акварельные пейзажи Лушань функционируют как «визуальные стихи», сохраняя коллективную память об этом уникальном регионе, для жителей — напоминание о корнях, особенно для тех, кто переехал в города. Зимние сюжеты с замёрзшими водопадами вызывают ностальгию по детству в горных деревнях. Для туристов из других провинций Китая и иностранных туристов акварели художников популяризируют Цзянси как культурный символ Китая, сочетающий мистицизм

и природную красоту. Туманные вершины Лушань становятся частью глобального образа «вечного Востока». Через сезонные метаморфозы, игру света и символику элементов художники раскрывают глубину китайской культуры, где гора становится одновременно божеством, учителем и зеркалом человеческой души. Таким образом, акварельные пейзажи Лушань — это не просто изображение красивой природы, а философский текст, написанный кистью и красками.

Живописное искусство художника Лю Юнкана (刘永康), как носитель памяти отражённый в «акварельном зеркале». В искусстве китайских художников метафора «акварельного зеркала» часто воспринимается как инструмент, преодолевающий пространство и время, где художники исследуют течение и трансформацию времени и памяти, используя для выражения взаимоотношений между "я" и "другим" в художественных произведениях. Аби Варбург (Aby Warburg) считал, что изображения тесно связаны с памятью и обладают особой «энергией памяти» (*energia della memoria*). По его мнению, память сохраняет связь с прошлым через постоянное взаимодействие с бессмертными произведениями искусства, тем самым поддерживая их актуальность [Гомбрих, 2017]. Искусство являясь духовным отражением человеческой цивилизации, неизменно формирует двойную память - индивидуальную и эпохальную - через чувственные образы. Художники через свои работы выражают собственное понимание и восприятие этих пейзажей, выражение внутреннего мира художника, диалог между искусством и природой, прошлым и настоящим, индивидуальным и коллективным. Акварелисты Цзянси через свое творчество преобразуют природные и культурные ландшафты провинции в художественные произведения, которые, в свою очередь, становятся медиумом для познания и понимания природных пейзажей [Лю, 2019]. Эти взаимные отражения превращают произведения искусства в мост, соединяющий природу и человека, а также в важный носитель культурной памяти, передают следующим поколениям, становясь важной составляющей культурной памяти региона. Акварельные мотивы озера Поянху (鄱阳湖) становятся визуальным архивом локальной идентичности Цзянси — это синтез мифа, истории и экологии. Озеро Поянху как крупнейший пресноводный водоём Китая, окружено мифами о духах воды (например, легенды о драконах-покровителях или трагических историях, связанных с кораблекрушениями). Эти нарративы воплощают архетипический страх и благоговение перед стихией. Художники аллюзивно отражают эти легенды через туман (символ таинственности) или динамику водной поверхности. В работах прослеживается влияние традиционной китайской живописи («гохуа»): размытые контуры, асимметричная композиция, а акцент на пустоте, как символе бесконечности природы. Являясь культурным ландшафтом провинции Цзянси, озеро исторически служило источником жизни для местных общин. Через образы рыбаков, птиц и туманов цзянсийский акварелист Лю Юнкан, изображает озеро Поянху (鄱阳湖), в котором кодируется культурная память провинции Цзянси. Художник через свои работы, функционирующие как визуальные медитации, напоминает зрителю о хрупкости природного культурного наследия, приглашая зрителя к рефлексии о месте человека в вечном цикле природы. Акварель, с её прозрачностью и градациями, идеально передаёт атмосферу озера: туманы, отражения в воде, полёт птиц. Лю сочетает европейскую технику письма по сырому с элементами реалистичная проработка птиц или лодок, контрастирующих с абстрактным фоном неба или земли. Изображение рыбаков, закидывающих или тянущих сети в акварелях художника — архетип труженика,

противостоящего стихии, отсылает к уходящему укладу жизни, что актуально в контексте урбанизации и исчезновения ремёсел. Их миниатюрность на фоне бескрайних просторов озера подчёркивает величие природы, олицетворяя связь человека с природой, характерную для даосских идеалов гармонии («у-вэй») [Лю, 2019]. Метафора цикличности: ежедневный труд как отражение вечного круговорота жизни. Акварели художника создают целостную систему художественной памяти, основанную на локальной идентичности, становясь визуальными медиаторами культурной памяти и коллективной идентичности. Мотивы озера, сегодня страдающего от обмеления и загрязнения в акварелях Лю Юнкана, часто изображаются с зимующими птицами на болотистых угодьях - танцующими стерхами среди лотосов, словно рай для "птиц счастья" Сибири. Доминирование холодных тонов (серо-голубые туманы, приглушённая зелень болот) создаёт меланхоличное настроение. Яркие акценты на оперении птиц, одежде рыбаков символизируют надежду и жизненную силу. Художник использует природу для критики антропогенного воздействия, что может быть скрытым призывом к сохранению экосистемы. Перелетные птицы выступают символом сезонности, свободы, связи между небом и землёй, что в китайской культуре ассоциируются с долголетием и духовным восхождением. Их миграция может трактоваться как аллегория человеческих судеб или исторических переселений. Туманы над озером в акварельных этюдах Лю Юнкана, как метафора экологической неопределённости и как граница между реальным и мифическим - намёк на скрытые силы озера (духи, драконы). В листах проявляются символы непостоянства, характерные для буддийской философии и живлписи «шань-шуй» через современные экологические и культурные вызовы. Акварельные листы художника служат мостом между мифами прошлого и научным пониманием природы. Для местных жителей - ностальгия по утраченной гармонии, а для туристов - эстетизация «дикой» природы как часть «мягкой силы» культурного туризма Китая. В заключении можно сделать вывод, что изобразительное искусство становится инструментом сохранения не только эстетических, но и экологических ценностей, трансформируя локальные мифы в универсальное высказывание о гармонии и утрате. Например, в работе художника "Причал на Поянху" нарративная композиция воссоздает повседневную жизнь озера, в которой контраст между спокойной водной гладью и лодкой в композиционном центре работы создают динамику. Фигуры рыбаков, стилизованные под силуэты, символизируют непрерывность коллективной трудовой культуры. Теплая цветовая гамма и фактурная проработка скал визуализируют симбиоз традиции и природы — историческая память буквально "оседает" в геологических складках (как древний способ рыболовства с лодок). "Водно-болотные угодья Поянху развивает этот нарратив через "меридианную композицию": извилистые русла и вертикали редкой растительности воспроизводят традиционное китайское представление о циркуляции "ци", наделяя пейзаж дыханием культурной жизни. Градиент закатного неба и размытые отражения в воде, отсылая к технике "оставления пустоты" в китайской живописи, визуализируют процесс кристаллизации исторической памяти во временном измерении.

В акварельных листах "Сельском доме в Цзиньане" и «Деревня Люкэн» техника "многоплановой перспективы" реконструирует пространственно-временные координаты деревенской памяти. Контраст между детализированными деревьями на переднем плане и размытыми очертаниями построек создает напряжение между: материальностью природных форм, дематериализацией архитектуры (достигнутой акварельными разводами), этот прием метафоризирует судьбу традиционной деревенской культуры в условиях модернизации.

Узнаваемые элементы архитектуры Ганьнань (赣南) (скатные крыши, белые стены) превращаются в культурные архетипы, а художественный приём "обрамления деревьями" трансформирует сельский пейзаж в экспозицию культурных символов. Методы "частичного скрытия" и "символической концентрации" побуждают зрителя к ментальной реконструкции отсутствующих элементов коллективной жизни (хозяйственные дворы, праздничные обряды), превращая интерпретацию памяти в соучастие в художественном акте.

Лю Юнкан синтезирует традиционные акварельные техники с современной визуальной риторикой, создавая мост через разрывы культурной памяти. Хроматическая кодировка трансформирует физическое пространство в «эмоциональный контейнер» памяти. Акварельная практика Лю Юнкана, укорененная в эстетике традиционной китайской пейзажной живописи, обогащается западными приемами цветоцветовой выразительности, формируя уникальную "грамматику памяти". Междисциплинарный анализ этих работ выявляет «инженерный тип мышления» и подход художника к конструированию памяти: природные ландшафты становятся носителями культурного кода. Феномен «акварельного зеркала» не только воссоздает визуальный архив региональной культуры Цзянси, но и через механизм художественной синестезии преобразует разрозненные индивидуальные воспоминания в коллективную идентичность. Подобная практика предлагает инновационную модель актуализации культурного наследия в современном контексте, где искусство выполняет функции: реставратора утраченных смыслов, конденсатора коллективной памяти, генератора культурной преемственности.



Рисунок 1 - Лю Юнкан «Причал на Поянху»



Рисунок 2 - Лю Юнкан.«Водно-болотные угодья озера Поянху»



Рисунок 3 - Лю Юнкан. Сельский дом в Цзиньане



Рисунок 4 - Лю Юнкан. Деревня Люкэн

Заключение

В заключении можем сделать вывод, что цзянсийский художник Лю Юнкан создает не просто изображения ландшафтов, а работающие «машины памяти», где каждый художественный прием становится механизмом воссоздания и передачи культурного кода, где через "зеркальный" метод он преобразует природные ландшафты провинции в художественные произведения, одновременно интегрируя произведения искусства в природные пейзажи, создавая диалог между искусством и природой, прошлым и настоящим, индивидуальным и коллективным. Этот диалог не только обогащает культурные ландшафты Цзянси, но и предоставляет новые перспективы для более глубокого понимания сущности традиционной китайской культуры.

Библиография

1. Ло Фань Аоэрсы, Хань Фэн, Ван Си. Концепция исторического городского ландшафта и его связь с культурным ландшафтом [J]. Китайское садово-парковое искусство, 2012, 28(05): 16-18.
2. Юй Цзяньхуа. Классификация древнекитайской теории живописи [М]. Народное художественное издательство, 1957.
3. Ян Ассман. Культурная память [М]. Пекинский университет, 2005.
4. Фэн Ялинь, Астрид Эрл. Хрестоматия по теории культурной памяти [М]. Пекинский университет, 2012.
5. Хао Сяосуй, Ван Мэн. Гуманистический смысл и дух эпохи в китайской пейзажной живописи [J]. Исследования художественного образования, 2016(13).
6. Фань Хуа. Неоконфуцианство эпох Сун и Мин и формирование традиционной пейзажной живописи [J]. Красота и эпоха, 2020(06): 13-15.
7. Фан Лян, Ли Цюян. Исследование образных выражений и характеристик акварельной живописи [J]. Художественное образование, 2017(17): 152-153.
8. Кун Вэньчэн. Искусство пустоты в китайской живописи и его эстетическая ценность [J]. Мир каллиграфии живописи, 2025(01): 89-91.
9. Гомбрих Э.Х. Интеллектуальная биография Варбурга [М]. Перевод Ли Бенчжэна. Коммерческое издательство, 2017.

10. Лю Синьби. Исследование языка китайской акварельной живописи в современном контексте [D]. Хунаньский педагогический университет, 2019.

The Cultural Landscape of Jiangxi in the "Watercolor Mirror" of Chinese Artist Liu Yongkang

Liu Shusheng

Postgraduate Student,
Vladivostok State University,
690014, 41 Gogolya str., Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: 632026627@qq.com

Abstract

This article explores the cultural landscape of Jiangxi Province (China) as a multidimensional dialogue between nature, history, and poetic heritage, captured in the works of Chinese watercolor artists. Emphasizing the landscape-as-text metaphor, the study reveals how visual imagery becomes a vehicle for cultural memory, conveying philosophical concepts of human-nature unity and aesthetic principles of traditional Chinese painting. Special attention is given to Jiangxi's landscapes—mountain ranges, rivers, and lakes—as symbols bridging mythological past and Daoist-Confucian traditions with the present. The author examines the phenomenon of "watercolor mirrors" as reflections of natural and cultural codes in the art of Jiangxi artist Liu Yongkang. The findings demonstrate how landscape serves as a medium for past-present dialogue and a crucial element in cultural heritage preservation. The research methodology combines art historical, cultural, and historical analysis to reveal interconnections between Chinese watercolor painting, nature philosophy (Daoism, Confucianism), and historical narratives. Liu Yongkang's watercolors depicting Jiangxi's cultural landscapes function not only as aesthetic phenomena but also as tools for constructing regional identity, maintaining the bond between China's physical landscapes and spiritual heritage.

For citation

Liu, Shusheng (2025). Kul'turnyy landshaft Tszyansi v «akvarel'nom zerkale» kitayskogo khudozhnika Liu Yonkana [The cultural landscape of Jiangxi in the "watercolor mirror" of Chinese artist Liu Yongkang]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (2A), pp. 12-23.

Keywords

Cultural landscape; Jiangxi Province; Chinese watercolor painting; artist Liu Yongkang; cultural memory; nature and history; art semiotics; Mount Lushan; traditional aesthetics; regional identity

References

1. Luo Fan'an (Van Oers), Han Feng, Wang Xi. The Concept of Urban Historic Landscape and Its Connection to Cultural Landscape [J]. *Chinese Landscape Architecture*, 2012, 28(05): 16-18.)
2. Yu Jianhua. Classification of Ancient Chinese Painting Theory [M]. People's Fine Arts Publishing House, 1957.
3. Jan Assmann. Cultural Memory [M]. Peking University Press, 2005.
4. Feng Yalin, Astrid Erll. Reader on Cultural Memory Theory [M]. Peking University Press, 2012.

-
5. Hao Xiaoxu, Wang Meng. Humanistic Connotation and Spirit of the Times in Chinese Landscape Painting [J]. Art Education Research, 2016 (13).
 6. Fan Hua. Song-Ming Neo-Confucianism and the Construction of Traditional Landscape Painting [J]. Beauty & Times, 2020(06): 13-15.
 7. Fang Liang, Li Qiuyang. Study on the Expressive Forms and Characteristics of Watercolor Painting [J]. Art Education, 2017(17): 152-153.
 8. Kong Wen Cheng. The Art of Blank Space in Chinese Painting and Its Aesthetic Value [J]. World of Calligraphy and Painting, 2025(01): 89-91.
 9. Gombrich E.H. Aby Warburg: An Intellectual Biography [M]. Trans. Li Benzhen. The Commercial Press, 2017.
 10. Liu Xinyi. Study on the Language of Chinese Watercolor Painting in Contemporary Context [D]. Hunan Normal University, 2019.