



Научная статья

УДК 7.03(510)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.017

## Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1)



Лю Тяньцюань

*Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика  
andrelyu@icloud.com, SPIN-код (Science Index): 1578-4002*

**Аннотация.** Настоящее исследование сосредоточено на анализе традиционной китайской живописи с опорой на философию государства и права. Методология включает междисциплинарный подход, сочетающий философию и теорию искусства, методы формально-стилистического искусствоведческого описания живописных произведений. Предметом исследования стали три ключевые концепции китайской философии: традиция Пути, традиция институциональной рациональности (законодательная традиция) и философия Веры. Исследовательская задача конкретизируется с опорой на теорию китайского философа Бао Ганшэна, которая позволяет раскрыть ряд важных семантических аспектов и особенности системы средств художественной выразительности традиционной китайской живописи. Во второй части исследования концептуальная основа обогащается сравнительным анализом с теорией художественного поля Пьера Бурдьё, что позволяет выделить два визуальных режима в китайском искусстве, юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа, как институционально противопоставленные, но функционально взаимодополняющие формы репрезентации власти, права и морали через искусство. Их сравнительный анализ раскрывает сущностные черты философии государства и права, а также эксплицирует специфические черты ритуальной, правовой, духовной и эстетико-нравственной сторон искусства, которые в том числе раскрывают символическую структуру китайской цивилизации. Особое внимание уделено понятиям иконического учения, эстетике творческого поиска и культуре визуальной достоверности. Через анализ философских оснований конфуцианства, легизма и даосизма, живописной практики в системе «се-и», а также концептов «правления без правления» и «молчаливой визуальной критики» раскрывается стратегия согласованной автономии китайской живописи. Живопись предстает не только как сфера эстетических идеалов, но и как визуальное воплощение философии государства и права, одновременно воплощающая идеалы социального развития, и, кроме того, она принадлежит к областям, способствующим медитативным и аллюзивным поискам.

**Ключевые слова:** традиционная китайская живопись, китайская политическая философия, традиция институциональной рациональности, традиция Пути, философия Веры, Бао Ганшэн, Пьер Бурдьё, художественное направление, вэньжэнь-хуа, юаньти-хуа, ритуальное представление, символическое управление, визуальная этика, стиль се-и

**Для цитирования:** Лю Тяньцюань. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 288–303. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.017>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1200>.

Original article

## Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 1)

Liu Tianquan

Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China  
 andrelyu@icloud.com, SPIN-code (Science Index): 1578-4002

**Abstract.** This article examines traditional Chinese painting through the conceptual frameworks of Chinese political philosophy and legal theory. Drawing on an interdisciplinary methodology that combines philosophical analysis with art historical formalism, the study explores three foundational constructs in classical Chinese thought: the Dao tradition (道统) as the axis of moral legitimacy, the legislative tradition (法统) as the institutional rationality of rule, and the faith tradition (信统) as the sacral cosmological grounding of authority. Central to the inquiry is the theoretical model of Bao Gansheng, whose triadic system allows for a nuanced interpretation of the symbolic logic and expressive syntax embedded in Chinese pictorial culture. The second part of the study brings this framework into dialogue with Pierre Bourdieu's theory of the artistic field. This comparative lens enables the identification of two historically embedded visual paradigms — yuanti-hua (院体画) and wenren-hua (文人画) — not as stylistic genres alone, but as institutionally differentiated yet functionally complementary modes of visualizing law, governance, and ethical order. Their juxtaposition reveals the embeddedness of Chinese art in ritual, legal, and moral systems of representation, and discloses how painting operates as a medium of symbolic governance. Special emphasis is placed on the notions of iconic pedagogy, the aesthetics of creative intentionality, and the visual epistemology of authenticity. By tracing conceptual threads through Confucianism, Legalism, and Daoism, and by investigating the pictorial praxis of xieyi (写意), as well as the implicit political messages encoded in the ideas of “government without governance” and “silent visual critique,” the study articulates a model of coordinated autonomy in Chinese painting. In this perspective, painting emerges not merely as a vehicle for aesthetic ideals but as a performative enactment of the philosophy of law and state, bridging moral cosmology and political pragmatics while sustaining a space for meditative and allusive vision.

**Keywords:** traditional Chinese painting, Chinese political philosophy, legislative tradition, Dao tradition, philosophy of faith, Bao Gansheng, Pierre Bourdieu, artistic field, wenren-hua, yuanti-hua, ritual representation, symbolic governance, visual ethics, xieyi style

**For citation:** Liu, Tianquan (2025) ‘Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 1)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 288–303. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.017.  
 Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1200>. (In Russ.)

### Введение

Китайская живопись как крупнейший раздел мирового искусства в настоящее время становится предметом пристального внимания со стороны китайских и зарубежных искусствоведов. Выделились несколько исследовательских линий,

наиболее крупные из которых — история и философия искусства Китая — привлекают всё большее число исследователей. Настоящая статья принадлежит второму научному направлению. Оно уже представлено трудами выдающихся мыслителей и исследователей, которые внесли особенно

заметный вклад. Среди российских ученых можно назвать работы Т.П. Григорьевой [1], Е.В. Завадской [2], В.В. Малявина [3] и других. Мнения китайских ученых будут приведены по мере разворачивания статьи.

Развитие китайской живописи на протяжении имперской эпохи происходило не в эстетическом вакууме, а в плотном переплетении с политико-ритуальными структурами и мировоззренческими системами. В условиях централизованной власти искусство в Китае выполняло функцию не только культурного выражения, но и визуального института-медиатора между моральным порядком, символическим управлением и социальной иерархией.

Внутри этой системы сложились два ключевых визуальных режима — **юаньти-хуа** (院体画) и **вэньжэнь-хуа** (文人画), которые репрезентируются с опорой на две культурные традиции, две модели культурной легитимации: первая — через ритуал, вторая — через добродетель, лежащую в основе свободного творческого поиска. Несмотря на стилистические, тематические и социальные различия, обе формы функционируют как иконические каналы власти, с различной степенью государственного управления, но с общей функцией поддержания символического порядка.

Данное исследование опирается на концептуальные основания триадной модели Бао Ганшэна ('конфуцианство — легизм — даосизм') в сопряжении с теорией художественного поля Пьера Бурдьё [4; 5] и предлагает интерпретацию китайской живописи как формы структурированной визуальной политики. В этой парадигме живопись предстает не столько видом искусства, сколько визуальным воплощением философии государства и права — пространством, где изображение становится риторикой, форма — этикой, а стиль — политическим жестом.

### **Философия Бао Ганшэна и особенности семантики и системы средств художественной выразительности китайской живописи**

Бао Ганшэн — ведущий китайский политолог, профессор кафедры политологии Школы международных отношений и общественных наук Фуданьского университета. Он окончил Пекинский университет, где получил степень бакалавра экономики, а затем магистра государственного управления и доктора политической экономии. В 2011–2012 годах проходил стажировку в Лондонской школе экономики и политических наук.

Кратко представим его книгу «Конфуцианство, легизм и даосизм: политическое воображение в раннем Китае» [6], которая вызвала большой резонанс в научной среде и стала для нашего исследования опорной.

В этом труде Бао Ганшэн предлагает триадную модель политической легитимации в древнем Китае, объединяя конфуцианство (культурно-нравственную легитимацию), легизм (институционально-правовую опору власти) и даосизм (сердечно-интуитивный источник легитимности). Он анализирует, как эти три традиции формировали политические концепции и легитимность в раннем Китае. Исследования Бао Ганшэна оказали значительное влияние на изучение истории китайской политической мысли и сравнительную политологию. Его триадная модель стала основанием разработки теоретического каркаса для понимания древнекитайской политической философии.

Бао Ганшэн также активно участвует в академических дискуссиях и публикует статьи в ведущих научных журналах, продолжая вносить вклад в развитие политической теории и практики. Опираясь на труды философа, можно эксплицировать его философскую концепцию, состоящую из трех линий. С опорой на конфуцианство может быть выделена традиция Пути (道统) — культурно-нравственное обоснование правового фундамента политической власти, который в свою очередь опирается на моральную традицию и ритуальную этику, преимущественно реализуемую через конфуцианскую парадигму. Второй линией стоит считать легизм, законодательную традицию (法统) — институционально-процедурную легитимизацию власти, основанную на формальных законах, бюрократических структурах и политической рационализации, возникающую в процессе исторической институционализации правления. Третья линия — даосизм, фактически философия религии (традиция Веры, 信统) — трансцендентальное обоснование государственной власти, опирающееся на представление о божественном происхождении императорского правления, раскрывающееся в сакральных ритуалах, небесном предопределении (天命) и мифологически-религиозных системах власти (например, даосской теократии, культе предков, мандате Неба).

Эти линии не сводятся исключительно к представлению фундаментальных философских традиций: каждая раскрывается в широком спектре теоретических аспектов, с разных точек зрения представляя онтологию власти, ее законодательное обоснование, а также формирование институциональных конфигураций и морально-психологических механизмов государственного управления. В концептуализации Бао конфуцианство (儒) артикулируется через систему ритуального порядка (礼), ритуально-этический канон (伦理), концепт гуманного правления (仁政) и фигуру благородного мужа (君子) как носителя высшего моральной гегемонии; легизм (法) определяется



1. **Гу Кайчжи**  
(приписывается).  
**Наставления**  
**придворным дамам**  
(女史箴图).

Династия Восточная  
Цзинь, 348–409.  
Копия эпохи Тан.  
Цветная живопись  
на шелке.  
24,8 × 348,2.  
Британский  
музей, Лондон,  
инв. № 1903,0408,0.1.  
Источник:  
chinaonlinemuseum.com

через принципы абсолютной монархической вертикали (强君), приоритета сельского труда и военных заслуг (农战), нормативной регламентации (法制) и системы наград и наказаний (赏罚) как инструментов дисциплинарной власти; даосизм (道), напротив, выстраивается в аспекте внеполитической и внесударственной метафизики, базируется на следовании Дао (循道), превознесении мягкости и уступчивости (柔弱), недеянии (无为) как способе воздействия и отказе от насильственного познания (弃智).

Таким образом, каждая из трех традиций — конфуцианство, легизм, даосизм — формирует не просто отдельные доктрины, но целостную схему власти, определяя и нормативно-этическую архитектуру, и символические коды, с помощью которых власть становится зримой и воспроизводимой в таких формах, как живопись, ритуал, письменность и архитектура.

Концепция **конфуцианства** изучалась многими исследователями. Как отмечает Фан Кэли (方克立), «современное неоконфуцианство исходит из принципа непреложности и целостности конфуцианской традиции Пути как основы культурного преемства» [7, р. 10]. В трактате «О подлинном Пути» (原道) впервые систематизирована генеалогия традиции Пути: от династии Яо к династии императора Шунь, далее — к династии императора Юй, далее к династиям Тан, Вэнь, У и Чжоу-гун, от них — к Конфуцию и Менцзы [8, р. 14]. Учитывая эти и другие труды, Бао Ганшэн и обозначает эту последовательность как «традицию Пути» (道统). Она раскрывается как система культурно-нравственной легитимации, в которой власть оправдывается не силой, а соответствием ритуально-этическому порядку. Политическая правомерность здесь не является следствием принуждения, а основывается на моральной последовательности (*moral consistency*<sup>1</sup>) субъекта и его включенности в символическую архитектуру ритуала (礼). В рамках этой парадигмы власть существует постольку, поскольку она оформлена как норма: ее функция — не просто управлять,

а поддерживать согласие между нравственным и социальным. Музыка, ритуал, письменность и живопись становятся в этом контексте не средствами выражения, а формами воспроизводства допустимого, каналами транслирования идеи Пути.

Конфуций четко связывает наличие или отсутствие политической легитимности с тем, кто имеет право инициировать ритуальные и военные действия. В тексте «Лунь юй» (论语·季氏) он утверждает: «Когда в Поднебесной господствует Дао, установление ритуалов, музыка и право на ведение войн исходят исключительно от Сына Неба; когда же в Поднебесной нет Дао, ритуалы, музыка и военные кампании исходят от удельных князей»<sup>2</sup> [9, р. 386].

Этот ключевой конфуцианский принцип указывает на то, что централизованный контроль и канонизация являются символическими действиями, особым образом оказывающими влияние на все стороны жизни государства, в том числе на художественные и музыкальные формы. Нарушение этого условия приводит к утрате Пути (无道). На этом фоне искусство занимает важное место как элемент символического порядка. Хотя живопись в раннем конфуцианстве не получила еще теоретического осмысления, и лишь начиная с эпохи Хань она становится частью «иконического учения»<sup>3</sup> [10, р. 24]. Примером служит знаменитый свиток «Наставления придворным дамам» (ил. 1), где изображены сцены, иллюстрирующие конфуцианские нормы женской добродетели — послушание, скромность, самоотверженность. Подобные произведения были не просто особого рода моральным кодексом, они превращаются в инструменты визуального управления (可视化治理), в которых художник становится посредником между моральной доктриной и культурно-нормативным порядком.

Как отмечает Лу Фушэн (卢辅圣) в «Истории китайской живописи вэньжэнь-хуа», конфуцианская картина — это не только изображение, но и нормативная модель: через «изображение» она передает «путь». Так формируется не просто

<sup>1</sup> Согласованность между моральными установками и поведением индивида.

<sup>2</sup> «天下有道, 则礼乐征伐自天子出; 天下无道, 则礼乐征伐自诸侯出» (Конфуций, «Лунь юй», глава 16. Цит. по: [9, р. 386]).

<sup>3</sup> В китайской традиции понятие «иконического учения» обозначает не просто использование изображения как инструмента дидактики, но существование кодифицированной визуальной системы, обеспечивающей транслирование морально-политических архетипов через формализованные образы. Изображение здесь выступает не как иллюстрация, а как структурный элемент ритуального космоса, где эстетическое неотделимо от этического, а видимое — от предписанного [10].

канон вкуса, а иерархия нравственных норм, где «изображенное» становится риторическим актом власти [11, р. 3].

Обратимся теперь ко второй линии — **легизму**, законодательной традиции, фактически философии государства в китайской традиции. Законодательная традиция (法统) как основа институционально-процедурного обоснования и утверждения государственной власти задает не только форму политического руководства, но и рамки и формы художественного творчества. В противоположность конфуцианской ориентации на ритуально-нравственную норму и даосской склонности к спонтанности, нормативный порядок правовой традиции (法统制约) утверждает приоритет централизованного регулирования, в рамках которого искусство обретает функцию особого рода дисциплинарного контроля. Изучая эту линию, Бао Гашен опирается, в свою очередь, на труды философов прежних эпох. В связи с нашей опорой на философию искусства, считаем целесообразным представить некоторые наиболее значимые результаты.

Философ Хань Фэй (韩非), изучая эту линию, пишет, что в ней акцент делается на дисциплине, страхе и полезности; искусство, если и упоминается, то исключительно как средство поддержки политического порядка. Лозунг «Наказание не щадит знатных, награда не обходит простых» (刑不避大夫, 赏不遗匹夫)<sup>4</sup> исключает спонтанность и свободу эстетического жеста: художественное становится продолжением предписанного управления, а не самовыражением.

Наиболее радикальное выражение идеи утилитарного значения искусства представлено в учении Мо-цзы (墨子), сформулированном в главе «Отрицание музыки» (非乐上) его классического трактата. В нем Мо-цзы подвергает резкой критике не только музыку, но и любую форму культурного производства, не приносящую прямой пользы обществу. Он утверждает: «Отрицание музыки влечет не отказ от музыки как таковой, а осуждение изнеженной, чувственной музыки, бесполезной для общественного блага. <...> Дело человека добродетели (жэнь-жэнь) — способствовать росту пользы во всей Поднебесной и устранять общее зло» [12].

Искусство, по его логике, допустимо лишь как средство государственной пользы. То, что отвлекает, развлекает, эстетически услаждает, — подлежит этической и политической критике. Живопись, как и музыка, становится объектом нормативного запроса: не «красива», а «полезна».

Эта позиция, во многом совпадающая с легистским канонам, формирует философскую предисторию того, что в поздней империи оформляется

как институционально-нормативная регламентация (法统制约) художественного поля. Она предполагала жесткую цензуру изображений и иерархию допустимых жанров и техник, канонизацию сюжетов, установление иерархии визуальной тематики, включала сцены, прославляющие конфуцианскую мораль, императорские заслуги и ритуально-иерархический порядок, что отражает функцию живописи как инструмента закрепления идеологической нормы и вытеснение «непригодного» как «вульгарного» или «бесполезного».

Несмотря на то что школа Мо-цзы утратила прямое влияние к эпохе Цинь-Хань и оказалась на периферии господствующих идей, ее антиэстетическая утилитарность проникла в легистскую логику. Законодательная традиция структурировала основания для нормативной визуальности, где изображение — не результат свободного выбора художника, а каноническое строгое правило. Поэтому требования, заложенные в трактате «Отрицание музыки», следует рассматривать не как маргинальную доктрину, а как архетип нормативной визуальной рациональности, положивший начало конфуцианско-легистской допустимости в искусстве. Эти идеи достаточно хорошо изучены и поддерживают концепцию Бао Гашена, где отказ от признания свободы художественного творчества стал концептуальным основанием легистского мировоззрения. Отметим в связи с этим труды некоторых исследователей: Сяо Гунцюань (萧公权) [13, р. 82], Лю Цзэхуа (刘泽华) [14, р. 412], Ху Ши (胡适) [15, р. 182], Цянь Му (钱穆) [16, р. 66], Гэ Чжаогуан (葛兆光) [17, р. 101].

В эпоху империи законодательная традиция проявлялся более всего не в теории, а в практике: цензура, регламентация тем, иерархия стилей и техник. Искусство превращалось в визуальное исполнение нормативного канона.

Рассмотрим теперь третье направление, выделяемое Бао Ганшэном, — **философию Веры**, которая опирается на даосскую традицию. Она понимается не в узком смысле — как религиозный опыт, а в широком смысле, и касается, в том числе, формы трансцендентальной легитимации власти, основанной на доверии к невидимому порядку, сакральной космологии и вере в спонтанную силу Дао. Эта «традиция Веры» — основание политической и художественной легитимности, которое опирается на категорию Небесного предназначения (天命), культ предков, природную необходимость и надеяние как форму мудрого невмешательства.

В противоположность конфуцианской ритуальной нормативности и легистской регламентирующей жесткости, даосская парадигма утверждает приоритет естественности, интуиции и «мягкой

<sup>4</sup> Трактат «Хань Фейцзы» (韩非子·有度, «Книга мастера Хань Фэя»), 3 в. до н. э.

настройки». В «Дао дэ цзин» Лао-цзы описывает мораль как производное от утраты Пути: «Утрата Великого Пути (大道) влечет за собой парадоксальное возникновение нормативных добродетелей: человечности (仁), праведности (义), сыновней почтительности (孝), преданности (忠). Эти категории, согласно Лао-цзы, суть не свидетельства нравственного процветания, а симптоматология нравственного распада. Чем дальше общество от спонтанного Дао, тем больше ему требуются внешне навязанные регуляторы поведения. В этом контексте добродетель становится компенсацией, а мораль — жестом отчаянного восстановления утраченной гармонии» [18, р. 19].

Трактат «Дао дэ цзин» [18] излагает поэтапную деградацию космо-этической вертикали: потеряв Дао, человек полагается на добродетель (德); потеряв добродетель — на гуманность (仁); затем — на праведность (义); и, наконец — на ритуал (礼). Но ритуал есть не апогей, а остаток, оболочка, в которой больше нет сути. Так начинается порядок без духа: искренность (信) и преданность становятся тенями, а ритуал — прелюдией к хаосу.

Таким образом, даосская критика конфуцианства не только деконструирует порядок «трансформации» от даосизма до легизма, но и указывает на то, что чрезмерная моральная регламентация провоцирует противоположный эффект — лицемерие, отчуждение и структурную нестабильность. Для даосизма истинное управление — это управление невмешательством, а истинное искусство — это не трансляция норм, а возвращение к до-нормативному.

То есть даосская модель предлагает не моральный кодекс, а космологическое единство: порядок мира существует без вмешательства, власть — без доминирования, а искусство — без диктата. Эта установка формирует особую визуальную онтологию, в которой образ — не инструмент передачи нормы, а проявление внутренней со-настройки с целым. Это и есть эстетика недеяния: художник не иллюстрирует систему, а растворяется в Дао.

В художественном измерении даосские идеи трансформировались в эстетику «передачи духа» (се-и, 写意), где важна не форма, а внутреннее ощущение, не техника, а откровение. Как писал Су Ши (苏轼), «образы — только поверхность, важен дух. <...> Поэтому, прежде чем изобразить бамбук, художник должен завершить его образ в сердце. Лишь затем, сосредоточенно держа кисть, он следует за тем, что увидел внутри. Движение кисти должно быть молниеносным — как заяц, взрывающийся в прыжке, или ястреб, кружащий в небе: малейшая задержка — и видение ускользнет» [19, р. 6].

Живопись в даосском ключе — это форма слияния с природой, а не средство визуального контроля. Ван Вэй (王维), получивший общепризнанный титул «Будды поэзии» (诗佛), разработал уникальную поэтико-живописную модель, в которой художник предстает не столько как носитель моральных предписаний, сколько как медиатор Дао. Его творчество, насыщенное даосскими мотивами, выражает стремление к гармонии с природой и внутреннему созерцанию.

Центральным мотивом в поэтическом и живописном наследии Ван Вэя является идея растворения субъекта в природной среде, мыслящаяся сквозь призму даосского принципа у-вэй (无为) — недеяния, понимания действия через его снятие. Это не форма бездействия, но отказ от насилия над реальностью, от доминирующей взгляда, согласно которому всё подлежит описанию и осмыслению. В этом контексте особое значение приобретает приписываемое Ван Вэю четверостишие «Картина» (画):

Издали горы окрашены в цвета,

вблизи вода течет беззвучно.

Весна ушла, а цветы всё еще цветут;

приходит человек — птицы не вспархивают.<sup>5</sup>

Зрительная перспектива и звуковое восприятие здесь неразрывны: картина фиксирует не движение, но его возможность. Цвет гор растворяется в расстоянии, звук воды — в безмолвии, птицы не взлетают, потому что человек уже включен в порядок вещей, не нарушая его. Это состояние даже не созерцания, а безметафорного присутствия в ритме исчезающей весны. Тем не менее, как отмечает Чэнь Цайчжи [20], это произведение отсутствует в каноническом своде «全唐诗» (Цюань танши, или Полное собрание поэзии Тан) и не встречается в признанных собраниях Ван Вэя. Исследования указывают, что текст, вероятно, принадлежит монаху Даочуань (道川) времен Южной Сун (1127–1279). Стихотворение входит в корпус его толкований к «金刚般若波罗蜜经» (Алмазной сутре) — комментариев, известных под названием «川老金刚经注» («Комментарий Чуань Лао к Алмазной сутре»). Следовательно, здесь уместно говорить не столько о поэтическом образе природы, сколько о буддийской гате — плотной метафизической формуле, встроенной в текстуральную медитацию.

Уход от конфуцианской модели административного самосовершенствования в пользу образного безмолвия был актуализирован уже с эпохи Вэй-Цзинь. Отшельничество, пейзаж и уединенное письмо стали не формами бегства, а жестами культурного превосходства над ритуально-бюрократическим порядком. Живопись в этом

<sup>5</sup> «远看山有色, 近听水无声. 春去花还在, 人来鸟不惊» [Цит. по: 吴传之. 中国古代诗艺综观. 成都: 巴蜀书社, 1993年. 443 页 [У Чуаньчжи. Обзор древнекитайской поэзии. Ченду: Издательство Башу, 1993. С. 338].

контексте — не иллюстрация, а способ выйти за пределы власти описания, выстроить пространство внутренней легитимации, где «не-деяние» становится образом действия.

Именно здесь живописный прием перестает быть декоративным и становится философской формой жизни — образом, отказывающимся быть только образом.

Поворот от конфуцианской парадигмы «административного самосовершенствования» (修身) к выразительной немоте пейзажа произошел не как бегство, а как декларация эстетико-мировоззренческого суверенитета. Уже во времена Вэй-Цзинь отшельничество и рукописное творчество стали не формами уединения, но знаками превосходства над морально-ритуальным порядком. Здесь живопись перестает быть репрезентацией (представлением чего-то внешнего) и начинает функционировать как пространство внутренней легитимации — своего рода сакральное «поле» в терминах Пьера Бурдьё, где не-деяние (无为) не противоположно действию, а оформляет его как чистую потенцию. Об этом более подробно мы расскажем во второй части нашего исследования.

Именно в таком контексте живописный прием становится философской формой жизни. Не декоративная добавка, а модус существования, жест не описания, а сосуществования с Принципом (理), в котором художник — не законодатель смысла, а его свидетель.

Даосизм как традиция Веры (信统) здесь не формирует кодекс или модель, но производит онтологию изображения, в которой художник — не агент воспроизведения, а соучастник становления. Он не диктует, но позволяет — не заполняет полотно, а открывает пустоту. Такое доверие миру рождает эстетическую модель, противоположную конфуцианской риторике этико-символического порядка. Картина становится пространством отстраненного присутствия — зрительной медитацией, в которой форма не утверждается, а прорастает, словно бы следуя ритму Ци (气) вне вмешательства.

В этом смысле мы сталкиваемся не просто с альтернативой, но с радикальной визуальной метафизикой, в которой даосское недеяние формирует образ не-навязывания — почти антиполитическую поэтику. Конфуцианский путь — через ритуал и моральную дисциплину — оправдывал власть как совершенство субъекта. Правовая традиция кодифицировала ее в системе имперского администрирования. Но только в даосизме утверждается иное: в искусстве важно не доказать, а распознать; не утвердить, а постигнуть созерцанием.

В этой логике духовное состояние — это не доказательство, а доверие; не акт убеждения,

а феноменологическое узнавание. Культ естественности (自然), спонтанности (自发) и недеяния (无为) оказывается не отказом от действия, а его преобразованием: здесь импульс возникает не сверху — не из закона, не из ритуала, — а изнутри, как различимость того, что уже происходит.

Эти три легитимирующие традиции — традиция Пути (道统), законодательная традиция (法统) и традиция Веры (信统) — не находятся в пассивном сосуществовании; напротив, они вступают в напряженные и подчас антагонистические отношения, в которых конфликт и комплементарность становятся двумя сторонами одного исторического процесса. На протяжении веков они образуют сложную конфигурацию идеологического синкретизма, характерного для китайской имперской модели. Как подчеркивает Бао Ганшэн, классическая формула управления описывается как «внешнее конфуцианство — внутренний легизм» (外儒内法): ритуально-моральный облик власти апеллирует к конфуцианскому канону, тогда как ее фактическое функционирование основано на административной рациональности, правовых предписаниях и санкционируемой вертикали контроля.

Однако эта схема никогда не была единственно допустимой. В пространстве народной религиозности и в интеллектуальной рефлексии маргинализированных элит — особенно в периоды утраты официального статуса — нарастает даосская альтернатива: отстранение от мира, стратегия невмешательства (у-вэй, 无为), практика внутренней трансформации. Здесь политическое покоряется личному, закон — духу, а регламент — образу, возникающему вне институциональной сцены. Так формируется параллельная традиция, в которой живопись, поэзия и ритуал становятся не служением власти, а пространством молчаливого несогласия.

Подведем предварительный итог. С опорой на триадную модель Бао Гашен становится возможным понять и социальную роль искусства, его место в системе государства, а также раскрыть особенности различных творческих практик художников. Это, в свою очередь, открывает хорошие перспективы для проведения сравнительного анализа двух, по сути дела, ведущих стилей китайской живописи юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа.

### **Сравнительный анализ юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа в контексте триадной модели Бао Гашена**

Эти стили сложились давно, и уже два выдающихся мыслителя Китая Лаоцзы и Чжуанцзы осмысливали философские основания их содержания. Так, в основе философии стиля «вэнь-чжи» «чжи» (质), всеобщая, естественная субстанция, рассматривается как основа бытия, а «вэнь»

(культурное оформление) — как производное. В рамках даосской парадигмы осуществляется не отказ от формы, а ее очищение от ложной риторики, при этом подчеркивается ценность естественной выразительности. Это формирует принцип «соединения начала и завершения» — то есть «вэнь» должно быть продолжением «чжи», а не его искажением.

Такая модель резко отличается от конфуцианского идеала гармонии между формой и содержанием, в котором «вэнь» и «чжи» находятся в динамическом равновесии. Даосское же видение обладает особенным отношением, отличающимся выраженным критическим потенциалом. Оно не отрицает «вэнь» как таковую, а подвергает сомнению ее догматическую застывленность и формализм, стремясь «сохранить истинное, отбросив ложное». Даосская критика (禮 — «ли») ритуала носит характер не нигилистического отказа от социального порядка, а требование обновления его основания. Идея «инверсии основы и надстройки» (本末倒置) у Лаоцзы и Чжуанцзы представляет собой попытку преодолеть отчуждение культурной формы от жизненной целесообразности, восстановить органическую связь между символическим выражением и внутренним намерением.

С этой позиции «вэнь» становится инструментом манифестации «чжи» (质), внутреннего устремления, а не его маской. Такая концепция «духовного лидерства» формы отражает сущность традиции Веры: культура не регламентируется извне, а истекает из глубинного самоощущения Дао и «естественного пути». В этом контексте «вэнь» проявляется не как нормативная оболочка, а как подвижная структура, способная передавать многообразие личных и универсальных смыслов.

Эта установка оказала глубочайшее влияние на развитие художественного выражения в эпоху Вэй-Цзинь, Южных и Северных династий. Именно тогда происходит расцвет жанров и стилей, демонстрирующих богатство индивидуальных голосов: эстетика «внутреннего покоя», «отстраненной простоты» и «молчаливой выразительности» становится не только литературной нормой, но и политико-культурной программой, в которой как трансцендентальное утверждение всемирного порядка реализуется в форме художественного отдаления от официального канона, но при этом продолжает выполнять функцию культурного самонастройщика.

Однако стоит упомянуть, что государственная власть формирует так называемую изобразительную систему, которая включает в себя институционализированные механизмы производства, контроля и оценки изображений. Уже с эпохи Суй-Тан (581–907) формируются придворные органы («Управление по живописи», «Академия

живописи»), призванные направлять художников на создание образов, служащих утверждению императорского авторитета, конфуцианского порядка и нравственной нормы. Тематика строго регламентирована: портреты императоров, сцены ритуалов, историко-нравственные сюжеты. Эти изображения становятся частью визуального дискурса легитимации: «императорский облик» (御容) символизирует небесный мандат, образы героев и добродетельных женщин — уроки верности и послушания, а визуализация церемоний — наглядное закрепление социальной иерархии. Живопись становится неотъемлемым элементом «видимого порядка ритуала», своего рода «иконическим правом» [21, р. 89].

С другой стороны, система культурного вкуса (文化品位) функционирует как социальный фильтр, регулирующий официальное признание произведения искусства, с точки зрения воспроизведения символической иерархии. Начиная с эпохи Северной Сун (北宋, 960–1127) представители конфуцианской элиты — *ши дафу* (士大夫) — постепенно начинают утверждать свою культурную гегемонию не только через занятие государственных должностей, но и посредством монополизации права на художественное суждение. Владение искусством каллиграфии, поэзии и живописи становится знаковым маркером «высокой духовности» и социального статуса.

Именно в этот период формируется ранняя концепция «вэньжэнь-хуа» (文人画, «живопись писателей»), основанная на личной экспрессии, внутреннем настроении и интеллектуальной рефлексии,

Рассмотри теперь этический статус художника как критерий принадлежности к вэньжэнь-хуа.

Возникновение вэньжэнь-хуа датируется различно (IV–X веками), но к XI–XII столетиям оформляется как зрелая художественно-философская традиция, а к концу XIX века — как доминирующая парадигма китайской живописи. Ключевым критерием принадлежности к вэньжэнь-хуа становится не техника, а этический облик художника. Чэнь Шицзэн (陈师曾) выделяет четыре признака: нравственность, образованность, одаренность и философская глубина [22, р. 8]. Ху Синь подчеркивает, что решение о включении художника в вэньжэнь-хуа часто формируется постфактум — как культурный консенсус [23, р. 6].

Именно в этой среде художники, имевшие высокий образовательный уровень и именуемые *ши дафу*, часто занимали государственные посты, но увлекались живописью из естественной внутренней потребности. Их кредо — *се-и* (写意): писать не объект, а интенцию; не изображать, а настраивать. Как отмечала Л.Е. Завадская, для них живопись была формой философского



2. **Сяо И** (萧绎, 508–554).

**Изображение  
подношений** (职贡图).

Копия эпохи  
Северной Сун.

Оригинал датирован 6 г.  
Датун (540 г.), династия  
Лян. Цветная живопись  
на шелке.

25 × 198.

Национальный музей  
Китая, Пекин.

Источник: intl.dpm.org.cn



3. **Неизвестный  
художник.**

**Прибытие посланцев  
со всего мира**  
(万国来朝图).

Вертикальный свиток,  
эпоха Цин.

Цветная живопись  
на шелке.

299 × 207.

Дворцовый музей, Пекин.

Источник: chnmuseum.cn

## 4. Янь Либэнь

(阎立本, 600–673).

**Портреты правителей  
всех эпох** (历代帝王图).

Эпоха Тан.

Цветная живопись

на шелке.

51,3 × 531.

Музей изящных искусств,

Бостон, США.

Фото из открытых

источников



## 5. Цю Ин

(仇英, ок. 1497–1552).

**Двадцать четыре  
примера сыновней  
почтительности:****Великий Шунь,****отмеченный небесами**

(二十四孝 册·大舜孝感动天).

Цветная живопись

на шелке.

31,2 × 22,3.

Национальный дворцо-

вый музей, Тайбэй.

Источник: npm.gov.tw



выражения, а не ремеслом [24, с. 23]. Этим она отличалась от официальной (в определенном смысле) живописи государственных учреждений искусства, получившей название *юаньти-хуа* (院体画), которая ценилась за техническую виртуозность и декоративную законченность.

Хотя в эпоху Сун (960–1279) юаньти-хуа еще сохраняет институциональную доминанцию при дворе, вэньжэнь-хуа начинает осмысливаться как «истинное искусство», выражающее индивидуальную духовную свободу. В рамках этой эстетической системы происходит символическое противопоставление «изысканного» (雅) и «вульгарного» (俗) вкуса.

Таким образом, живопись в китайской традиции оказывается встроенной в двойной режим символического производства: с одной стороны, она обслуживает официальную идеологию — ритуальную, юридическую, административную;

с другой — воспроизводит ценности культурной элиты, оформляя их в эстетическую норму. Здесь можно отметить, что оба выделенных стиля оказывались в большей или меньшей степени подвержены государственному управлению. Но очевидно, что юаньти-хуа имела большую свободу самовыражения, и в этой периферической области возникали различные инновационные творческие приемы.

В целом китайская живопись не знает модернистского представления об «автономии искусства»; ее развитие подчинено логике культурной легитимации. Она неотделима от социальной иерархии, от ритуального канона и от стратегии самовоспитания.

Можно заметить также, что юаньти-хуа обретает черты официального направления в изобразительном искусстве, обслуживающего нужды императорского двора. Она является прямым визуальным проявлением философии государства,



**6. Цзяо Бинчжэнь**

(焦秉贞, годы жизни неизвестны, активен во времена императора Канси, династия Цин).

**Образы**

**добродетельных императриц**

(历朝贤后故事图).

Альбом, 12 листов.

Цветная живопись

на шелке, каждый лист:

30,8 × 37,4.

Дворцовый музей, Пекин.

Источник: intl.dpm.org.cn

в котором художественная практика строго вписана в структуру имперского контроля. Этот стиль выполнял ключевую политико-ритуальную функцию. Начиная с эпохи Тан (618–907) и особенно в период Сун (960–1279), Юань (1271–1368), Мин (1368–1644), Цин (1636–1912) живописцы и дворцовые академии создавали картины, фиксирующие важнейшие государственные церемонии: жертвоприношения, приемы иноземных миссий, военные парады, парады победы, торжества по случаю коронации. Примеры таких произведений — «Изображения праздников у дворца» (朝贺图), «Император в походе» (御驾亲征图), «Изображение подношений» (职贡图, ил. 2), «Прибытие посланцев со всего мира» (万国来朝图, ил. 3) и др. Эти изображения оформляют и укрепляют символическую структуру государственной иерархии: одежда, расположение фигур, архитектура и драпировки соответствуют строгим регламентам и отражают конфуцианскую модель ритуального порядка. Художник в таком

контексте выступает как «визуальный чиновник», исполняющий задание властной идеологии.

Кроме этого, широкое распространение получили дидактические сюжеты, которые также обосновывали и утверждали императорскую власть. Этому стилю принадлежат такие произведения, как «Портреты правителей всех эпох» (历代帝王图, ил. 4), где от мифических Саньхуан и Уди до правителей последующих династий представлена непрерывная историческая линия. Широкое распространение получают и дидактические альбомы, например, «Двадцать четыре примера сыновней почтительности» (二十四孝图, ил. 5), «Образы добродетельных императриц» (历代贤后图, ил. 6), которые транслируют ценности конфуцианской морали, воплощенные в категориях сыновней почтительности, верности и преданности, непоколебимой нравственной стойкости (贞) и сдержанной добродетели и умеренности (节), что формируют символическую ось нормативной этики в китайской традиции.

7. Лан Шичнин

(郎世宁, Джузеппе  
Кастильоне, 1688–1766,  
Италия).

**Император Цяньлун  
на великом смотре  
войск** (乾隆皇帝大阅图).

Вертикальный свиток,  
эпоха Цяньлун, династия  
Цин. Цветная живопись  
на шелке.

332,5 × 232.

Дворцовый музей, Пекин.

Источник: intl.dpm.org.cn

8. Цю Ин

(仇英, ок. 1494–1552).

**Свиток подношений**  
(职贡图卷).

Династия Мин.

Цветная живопись  
на шелке.

29,5 × 580,3.

Дворцовый музей, Пекин.

Источник: intl.dpm.org.cn



此畫乃郎世寧所繪乾隆皇帝大閱圖之局部也。畫中皇帝身著金甲，騎白馬，手持弓箭，威風凜凜。背景為遠山近水，氣勢磅礴。此畫不僅展示了皇帝之威嚴，亦反映了當時中西文化交流之盛況。

昔者思伯仇英畫師為趙伯駒後身全讀  
丁子也原無感實職自是圖非若畫至  
寫錄名異賦：形、色、則實而畫胡珠黃  
宗道徐居申：長羅古人於胡宗華兼  
蓋於筆下神供以筆畫邊具中之微  
山之脈以相推服也：五年十月二十首  
却聲行歸利後首：次全國文物展覽會  
凡五：公私皆出既版今在書畫院內均  
經審查而陳列焉就版中論其工藝精  
麗而古色蒼然若老蒼曾居一指圖  
府日主席將公以下外賓自馬歇亦將  
軍一下威深讚賞實為絕技也余在場  
兩日舉而樂為人道也忠康特許許得  
卷以隨徽致於余余以此卷實可視中國  
古代：賦強不僅畫拓藝術也此是也  
陳錦：二十六年十月十日張乃茲識



9. Хуан Цюань

(黄筌, 903–965).

**Натуралистическое изображение редких птиц** (写生珍禽图).

Свиток.

Эпоха Пяти династий и десяти царств.

Цветная живопись на шелке.

41,5 × 70,8.

Дворцовый музей, Пекин

В них визуализируются историко-нравственные каноны, превращая живопись в своего рода «исторический учебник», где изображение становится формой политической риторики [25, с. 2425].

Особое значение имеет портретный жанр, прежде всего изображения императоров (御容) и членов императорской семьи. Императорские портреты использовались как иконы — они выставлялись в храмах предков (太庙), правительственных учреждениях, местах присяги. Портреты знати и заслуженных чиновников (功臣图) становились способом награждения и признания. Это определяло четкие критерии включения в визуальную систему: только признанный властью достоин быть «внесенным в изображение» (入图). Даже жанровые сцены придворной жизни (游猎图, 宫苑图) подчинялись логике «изображения добродетели через пышность»: их отличали порядок, изобилие, ритуальная гармония. Такие работы, как «Император Цяньлун на великом смотре войск» (乾隆大阅图, ил. 7), «Свиток подношений» (职贡图卷, ил. 8), имели мощную визуальную пропагандистскую нагрузку.

Эстетика и техника юаньти-хуа также формировались в соответствии с ее политической функцией. Здесь доминируют точность, натурализм, изысканная декоративность, стиль «ремесленной тщательности» (гунби, 工笔), требующий подробной передачи деталей, сложной колористики, золочения. Это обеспечивает эффект величия и подчеркивает престиж империи. Эпоха Хуэй-цзуна (徽宗) демонстрирует наивысшее развитие этой школы: император сам рисовал и поощрял «натуралистическое изображение редких птиц»

(写生珍禽图, ил. 9) как способ продемонстрировать богатство «Цветущего царства» (物华天宝). Но при этом система жестко регламентировала стиль: портреты императоров с начала Цин до конца династии повторяли одни и те же каноны, а иерархия художников, экзаменационные механизмы и цензура ограничивали новаторство.

### Выводы

Главное достижение Бао Ганшэна заключается в том, что он впервые четко концептуализировал параллельное сосуществование этих трех регистров как устойчивую структуру, а не историческое исключение. Его модель помогает исследователю выйти за пределы редуционистских объяснений искусства — например, ограниченных только моральным (конфуцианским) или инструментально-рациональным (легистским) подходом — и рассматривать визуальные практики как сцепление моральных идеалов, политической функциональности и духовного поиска. Это позволяет более адекватно интерпретировать феномены китайской живописи, архитектуры, литературы и ритуала, в которых «путь» (дао) никогда не бывает одномерным.

Концепция Бао Гашена позволяет также заметить, что два ведущих стиля в китайской живописи при относительной близости тем не менее обладают особенными чертами. Известно, что юаньти-хуа оставила колоссальное художественное наследие. Как справедливо отмечают исследователи, ее основная заслуга — в сохранении техники: точной кисти, цветовой передачи, композиционных канонов.

Это обеспечило трансляцию формальных знаний. Тогда как вэньжэнь-хуа способствовала развитию художественного мышления, концептуализации образа, личной интонации. В этом различии проявляется логика «двойного служения искусства»: юаньти-хуа — институционально-рациональная легитимация, а вэньжэнь-хуа — выражение нравственного субъекта (культурно-нравственная легитимация политической власти).

Продолжим этот анализ в следующей статье, где сравним, в первую очередь, две концепции: одну, опирающуюся на теоретические основания Бао Гашена, а другую — на теорию «художественного поля» Пьера Бурдьё.

### Список источников

1. Григорьева Т.П. Дао и Логос. Встреча культур. М.: Наука, 1992. 422 с.
2. Завадская Е.В. Беседы о живописи Ши-тао. М.: Наука, 1978. 208 с.
3. Чжуан-цзы; Ле-цзы / пер. с кит., вступ. ст., примеч. и указ. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995. 439 с.
4. Bourdieu P. The field of cultural production: essays on art and literature. New York: Columbia University Press, 1993. 322 p.
5. 布尔迪厄. 文化资本与社会炼金术: 布尔迪厄访谈录. 上海: 上海人民出版社, 1997年. 224页 [Бурдьё П. Культурный капитал и социальная алхимия / перев. Бао Ямин. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1997. 224 с.].
6. 包刚升. 儒法道: 早期中国的政治想象. 桂林: 广西师范大学出版社, 2023年. 348页 [Бао Ганшэн. Конфуцианство, легизм и даосизм: политическое воображение в раннем Китае. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2023. 348 с.].
7. 方克立. 现代新儒学与中国现代化. 长春: 长春出版社, 2008年. 230页 [Фан Кэли. Современное неоконфуцианство и модернизация Китая. Чанчунь: Чанчуньское издательство, 2008. 230 с.].
8. 韩愈. 韩昌黎文集校注. 上海: 上海古籍出版社, 1986年. 720页 [Хань Юй. Комментированное собрание сочинений Хань Чанли. Шанхай: Издательство классической литературы, 1986. 720 с.].
9. 黎千驹. 论语导读 (修订版). 北京: 社会科学文献出版社, 2016年. 462页 [Ли Цяньцзюй. Введение в «Беседы и суждения» Конфуция (пересмотренное издание). Пекин: Издательство по гуманитарным и социальным наукам, 2016. 462 с.].
10. 高居翰. 中国绘画中的政治主题 — “中国绘画的三种历史选择” 之. 艺术探索. 2005年第4期, 23-30, 杨振国译 [Кэхилл Дж. Политические темы в китайской живописи: один из трех исторических выборов китайской живописи / перев. на кит. Ян Чжэньго // Исследования искусства. 2005. № 4. С. 23–30].
11. 卢辅圣. 中國文人畫史. 上海: 上海书画出版社, 2015年. 602页 [Лу Фушэн. История китайской живописи вэньжэнь-хуа. Шанхай: Издательство живописи и каллиграфии Шанхая, 2015. 602 с.].
12. 墨子. 非乐. 北京: 人民音乐出版社, 1987年. 41页 [Мо Цзы. Отрицание музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1987. 41 с.].
13. 萧公权. 中国政治思想史. 北京: 商务印书馆, 2017年. 887页 [Сяо Гунцюань. История китайской политической мысли. Пекин: Издательство Шанью иньшугуань, 2010. 887 с.].
14. 刘泽华 (总主编). 中国法律思想通史. 杭州: 浙江人民, 1996年. 569页 [История китайской политической мысли / под ред. Лю Цзэхуа. Ханчжоу: Издательство Чжэцзян жэньминь, 1996. 569 с.].
15. 胡适. 中国哲学史. 长春: 吉林人民出版社, 2017年. 301页 [Ху Ши. История китайской философии. Чанчунь: Издательство Цзилинь жэньминь, 2017. 301 с.].
16. 钱穆. 墨子惠施公孙龙. 北京: 九州出版社, 2020年. 192页 [Цянь Му. Мо-цзы, Хуэй Ши, Гунсунь Лун. Пекин: Издательство Цзючжоу, 2020. 192 с.].
17. 葛兆光. 七世紀前中國的知識、思想與信仰世界(中國思想史. 第一卷). 上海: 復旦大學出版社, 2000年. 668页 [Гэ Чжаогуан. История китайской мысли. Т. 1: Мир знаний, идей и верований до VII века. Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 668 с.].
18. 熊春锦 校勘. 老子. 道德经. 北京: 中央编译出版社, 2006年. 285页 [Ляо-цзы. Дао дэ цзин / ред.-сост. и коммент. Сюнь Чуньцзинь. Пекин: Центральное издательство переводов, 2006. 285 с.].
19. 王水照 (编辑). 苏轼选集 (修订本). 北京: 中华书局, 2015年. 378页 [Избранные произведения Су Ши / под ред. Ван Шуэйчжао. Пекин: Издательство Чжунхуа, 2015. 378 с.].
20. 陈才智. «雪», «山村», «画». 求真溯源. 古典文学知识. 2015年第2期. URL: <https://m.fx361.cc/news/2015/0505/756927.html> [Чэнь Цайчжи. «Снег», «Горная деревня», «Живопись». Поиск истины и отслеживание истоков // Знание классической литературы. 2015. № 2. URL: <https://m.fx361.cc/news/2015/0505/756927.html> (дата обращения: 03.05.2025)].

21. 曹天成. 郎世宁与他的中国合作者. 故宫博物院院刊. 2012年第3期. 89–100 [Цао Тяньчэн. Лан Шинин и его китайские соавторы // Вестник Императорского дворцового музея. 2012. № 3. С. 89–100].
22. 陈师曾. 中国文人画之研究. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2016年. 59页 [Чэнь Шицзэн. Исследование китайской живописи направления вэньжэнь-хуа. Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2016. 59 с.].
23. 卢炘. 吴昌硕齐白石黄宾虹潘天寿四大家作品集. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017年. 181页 [Лу Синь. Собрание произведений четырех великих мастеров: У Чаншо, Ци Байши, Хуан Биньхун, Пань Тяньшоу. Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительных искусств, 2017. 181 с.].
24. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
25. Сяо Цзэкунь. Картины императорского двора эпохи Цин и воплощение имперской идеологии // Журнал гуманитарных наук, искусства и социальных исследований. 2024. Т. 8. № 10. С. 2423–2429. <http://dx.doi.org/10.26855/jhass.2024.10.027>.

## References

1. Grigorieva, T.P. (1992) *Tao and the Logos. Meeting of Cultures*. M.: Nauka. (In Russ.)
2. Zavadskaya, E.V. (1978) "Conversations about the painting" of Shi-tao. Moscow: Nauka. (In Russ.)
3. Malyavin, V.V. (comp.) *Zhuang Zi; Lie Zi*. Moscow: Mysl. (In Russ.)
4. Bourdieu, P. (1993) *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
5. Bu'erdie. *Wenhua ziben yu shehui lianjin shu: Bu'er di e fangtan lu*. Shanghai: Shanghai renmin chuban she, 1997 nian. 224 Ye [Bourdieu, P. (1997) *Cultural capital and social alchemy: an interview with Bourdieu*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House]. (In Chin.)
6. Bao Gangsheng. *Ru fa dao: Zaoqi zhongguo de zhengzhi xiangxiang*. Guilin: Guangxi shifan daxue chuban she, 2023 nian. 348 Ye [Bao, Gangsheng (2023) *Confucianism, Legalism and Taoism: political imagination in Early China*. Guilin: Guangxi Normal University Press]. (In Chin.)
7. Fang Keli. *Xiandai xin ruxue yu zhongguo xiandaihua*. Zhangchun: Zhangchun chuban she, 2008 nian. 230 Ye [Fang, Keli (2008) *Modern Neo-Confucianism and China's modernization*. Changchun: Changchun Publishing House]. (In Chin.)
8. Han Yu. *Han changli wenji jiaozhu*. Shanghai: Shanghai guji chuban she, 1986 nian. 720 Ye [Han, Yu (1986) *Annotated collection of Han Changli's works*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House]. (In Chin.)
9. Li Qianju. *Lunyu daodu (xiuding ban)*. Beijing: Shehui kexue wenxian chuban she, 2016 nian. 462 Ye [Li, Qianju (2016) *Introduction to the Analects (revised edition)*. Beijing: Social Sciences Academic Press]. (In Chin.)
10. Gaojuhan. *Zhongguo huihua zhong de zhengzhi zhuti — "zhongguo huihua de san zhong lishi xuanze" zhi*. *Yishu tansuo*. 2005 Nian di 4 qi, 23-30, yangzhenguo yi [Cahill, J. (2005) 'Political themes in Chinese painting — Three historical choices of Chinese painting', *Yishu tansuo = Art Exploration*, (4), pp. 23–30]. (In Chin.)
11. Lufusheng. *Zhongguo wenren hua shi*. Shanghai: Shanghai shuhua chuban she, 2015 nian. 602 Ye [Lu, Fusheng (2015) *History of Chinese wenrenhua painting*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House]. (In Chin.)
12. Mo Zi. *Fei le*. Beijing: Renmin yinyue chuban she, 1987 nian. 41 Ye [Mo, Zi (1987) *Condemnation of music*. Beijing: People's Music Publishing House]. (In Chin.)
13. Xiao Gongquan. *Zhongguo zhengzhi sixiang shi*. Beijing: Shangwu yin shuguan, 2017 nian. 887 Ye [Xiao, Gongquan (2017) *History of Chinese political thought*. Beijing: Commercial Press]. (In Chin.)
14. Liu Zehua (zong zhubian). *Zhongguo falu sixiang tongshi*. Hangzhou: Zhejiang renmin, 1996 nian. 569 Ye [Liu, Zehua (ed.) (1996) *A general history of Chinese legal thought*. Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House]. (In Chin.)
15. Hushi. *Zhongguo zhhexue shi*. Zhangchun: Zhangchun jilin renmin chuban she, 2017 nian. 301 Ye [Hu, Shi (2017) *History of Chinese Philosophy*. Changchun: Changchun Jilin People's Publishing House]. (In Chin.)
16. Qian Mu. *Mo zi hui shi gongsun long*. Beijing: Jiuzhou chuban she, 2020 nian. 192 Ye [Qian, Mu (2020) *Mo Zi, Hui Shi, and Gongsun Long*. Beijing: Jiuzhou Publishing House]. (In Chin.)
17. Ge Zhaoguang. *Qi shiji qian zhongguo de zhishi, sixiang yu xinyang shijie (zhongguo sixiang shi. Di yi juan)*. Shanghai: Fudan daxue chuban she, 2000 nian. 668 Ye [Ge, Zhaoguang (2000) *The world of knowledge, thought and belief in China before the seventh century (History of Chinese thought, vol. 1)*. Shanghai: Fudan University Press]. (In Chin.)

18. Xiong Chunjin jiaokan. Laozi. Daode jing. Beijing: Zhongyang bianyi chuban she, 2006 nian. 285 Ye [Xiong, Chunjin (comp.) (2006) *Laozi. Tao Te Ching*. Beijing: Central Compilation and Translation Press]. (In Chin.)
19. Wang Shuizhao (bianji). Sushi xuanji (xiuding ben). Beijing: Zhonghua shuju, 2015 nian. 378 Ye [Wang, Shuizhao (ed.) (2015) *Selected works of Su Shi (revised edition)*. Beijing: Zhonghua Book Company]. (In Chin.)
20. Chen Caizhi. “Xue”, “Shancun”, “Hua”. Qiu zhen suyuan. Gudian wenxue zhishi. 2015 Nian di 2 qi [Chen, Caizhi (2015). ““Snow”, “Mountain Village”, “Painting”. Seeking truth and tracing the origin’, *Gudian wenxue zhishi = Knowledge of Classical Literature*, (2). Available from: <https://m.fx361.cc/news/2015/0505/756927.html> (Accessed: 03.05.2025)]. (In Chin.)
21. Cao Tiancheng. Langshining yu ta de zhongguo hezuo zhe. Gugong bowuyuan yuan kan. 2012 Nian di 3 qi. 89–100 [Cao, Tiancheng (2012) ‘Lang Shining and his Chinese collaborators’, *Gugong Bowuyuan Yuan Kan = Journal of the Palace Museum*, (3), pp. 89–100]. (In Chin.)
22. Chen Shiceng. Zhongguo wenren hua zhi yanjiu. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she, 2016 nian. 59 Ye [Chen, Shizeng (2016) *Research on Chinese wenrenhua painting*. Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publishing House]. (In Chin.)
23. Lu xin. Wuchangshuo qibaishi huangbinhong pan tianshou si dajia zuopin ji. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she, 2017 nian. 181 Ye [Lu, Xin (2017) *Collection of works by Wu Changshuo, Qi Baishi, Huang Binhong and Pan Tianshou*. Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publishing House]. (In Chin.)
24. Zavadskaya, E.V. (1975) *Aesthetic problems of painting of old China*. Moscow: Iskusstvo. (In Chin.)
25. Zekun, Xiao (2024) ‘Qing Dynasty court paintings and the embodiment of imperial ideology’, *Journal of Humanities, Arts and Social Science*, 8(10), pp. 2423–2429. doi:10.26855/jhass.2024.10.027. (In Russ.)

#### Информация об авторе

Лю Тяньцюань, аспирант, Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика, [andrelyu@icloud.com](mailto:andrelyu@icloud.com), SPIN-код (Science Index): 1578-4002.

#### Information about the author

Liu Tianquan, Post-graduate Student, Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China, [andrelyu@icloud.com](mailto:andrelyu@icloud.com), SPIN-code (Science Index): 1578-4002.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 23.04.2025; одобрена после рецензирования 21.05.2025; принята к публикации 26.05.2025.

The article was received by the editorial board on 23 April 2025; approved after reviewing on 21 May 2025; accepted for publication on 26 May 2025.