



Научная статья

УДК 7.03(510)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.019

Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 2)



Лю Тяньцюань

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

Аннотация. Вторая часть статьи, посвященной анализу традиционной китайской живописи с опорой на философию государства и права, сосредоточена на детальном раскрытии специфики формирования и функционирования культурного/художественного поля, в терминологии П. Бурдьё, в китайском искусстве. Отмечено, что, в то время как П. Бурдьё фокусируется на внутренней борьбе стратегий, Бао Ганшэн сосредоточивается на структуре нормативных пределов, показывая, как три идеологических регистра — конфуцианство, легизм, даосизм — задают поле допустимого в сфере морали, права и веры. Сопоставление подходов Бао Ганшэна и П. Бурдьё позволяет глубже интерпретировать двойственную природу китайской живописи, которая глубоко встроена в идеологию, но не сводится к ней; при этом ее устойчивость объясняется не только давлением сверху, но и динамикой снизу. Канон в данном подходе представляет собой не мертвую норму, а результат постоянного пересогласования государством, эстетиками и художниками; соответственно, китайская живопись — не только инструмент власти, но и форма культурной саморегуляции. Синтез подходов П. Бурдьё и Бао Ганшэна позволяет видеть в китайском искусстве не противоречие между принуждением и свободой, а сложный механизм адаптации, символической игры и исторической трансформации.

Ключевые слова: китайское классическое искусство, Бао Ганшэн, Пьер Бурдьё, анализ и интерпретация произведений искусства

Для цитирования: Лю Тяньцюань. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 2) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 340–349. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.019>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1231>.

Original article

Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 2)

Liu Tianquan

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

Abstract. The second part of this article focuses on the analysis of traditional Chinese painting through the lens of state and law philosophy. It delves into a detailed exploration of the cultural and artistic field in Chinese art, using P. Bourdieu's terminology. While P. Bourdieu emphasizes the internal struggle of strategies, Bao Gansheng focuses on the structure of normative limits. He demonstrates how three ideological registers — Confucianism, Legalism, and Daoism — define the boundaries of permissibility in the realms of morality, law, and faith. By comparing Bao Gansheng's and P. Bourdieu's approaches, a deeper understanding of the dual nature of Chinese painting is achieved. It is deeply rooted in ideology, but not limited to it. The stability of Chinese painting is not solely due to pressure from above, but also influenced by dynamics from below. In this perspective, the canon is not a rigid norm, but rather a result of constant renegotiation between the state, aesthetes, and artists. Therefore, Chinese painting is not just an instrument of power, but also a form of cultural self-regulation. A synthesis of P. Bourdieu's and Bao Gansheng's approaches reveals Chinese art as a complex mechanism of adaptation, symbolic play, and historical transformation, rather than a mere contradiction between coercion and freedom.

Keywords: classical Chinese art, Bao Gansheng, Pierre Bourdieu, analysis and interpretation of works of art

For citation: Liu, Tianquan (2025) 'Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 2)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 340–349. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.019.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1231>. (In Russ.)

Введение

В первой статье «Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1)»¹ в предыдущем номере журнала «Искусство Евразии» мы уже представили результаты анализа и интерпретации произведений искусства Китая, применяя концептуальные разработки Бао Ганшэна. Здесь мы продолжаем это исследование, беря за основу концептуальные разработки Пьера Бурдьё, одного из ведущих исследователей социальных процессов, этнографии и культуры. Соответственно, целью обеих статей

является показ перспективности социологических методов в области понимания и интерпретации произведений искусства; в число задач входят краткое представление основных идей П. Бурдьё и анализ динамики двух ведущих стилей в китайском искусстве — вэньжэнь-хуа и юаньти-хуа с опорой на труды французского ученого. Основным результатом исследования является обоснование возможности создания комплексного социолого-искусствоведческого метода в анализе и интерпретации произведений китайского искусства, включающего методологические подходы Бао Ганшэна и П. Бурдьё.

¹ 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>.

**Власть, изобразительное искусство
и концепция поля П. Бурдьё:
к вопросу о социологии
китайской живописи**

Изучение трудов французского философа, социолога, этнолога и яркого публициста Пьера Бурдьё (1930–2002) мы считаем важным по ряду причин. Во-первых, он относится к числу наиболее известных и авторитетных ученых XX века, им создана научная школа, его подходы помогают очень многое понять не только в социальных процессах, но и в вопросах культуры. Его труды популярны, переведены на многие языки. Что касается публикаций на русском языке, то назовем лишь некоторые, при этом практически все они изданы и переведены в Китае. Это «Социология политики», «Университетская докса и творчество: против схоластических делений», «За рационалистический историзм» и целый ряд других. Во-вторых, в ряде его работ было предложено несколько перспективных концептуальных подходов, которые помогают раскрыть некоторые важные особенности в китайском искусстве.

Одной из эвристичных идей Бурдьё можно считать идею социального поля [1]. Социальное пространство, по Бурдьё, включает в себя различные поля, где под последним подразумевается «специфическая система объективных связей между различными позициями, находящимися в альянсе или в конфликте, в конкуренции или в кооперации, определяемыми социально и в большой степени не зависящими от физического существования индивидов, которые эти позиции занимают» [2]. Внутри каждого из полей, в том числе интересующего нас *культурного поля (поля культурного производства)*, есть действующие субъекты-агенты, наличествует их иерархия, которая не обязательно связана с системой экономических отношений. Бурдьё полагал, что каждым агентом — в нашем случае художником или другим субъектом поля (искусствовед, коллекционер или представители власти, активно влияющие на художественный процесс) — движет конкурентная борьба и стремление к социальному признанию.

Применяя это к китайскому искусству, напомним, что в нем выделяются два главных направления художественного творчества: придворная академическая живопись (院体画, юаньти-хуа) и живопись ученых (文人画, вэньжэнь-хуа). Именно их и нужно рассматривать в качестве ведущих объединений агентов в культурном — или, точнее в нашем случае, конкретно *художественном* поле. Остановимся на этом позднее, а пока представим еще ряд важных теоретических положений Бурдьё.

Согласно его подходу, художественное творчество представляет собой динамическое взаимодействие капитала, габитуса и собственно поля.

Под габитусом он понимал систему усвоенных человеком в ходе жизнедеятельности и социализации сознательно принятых и бессознательных диспозиций, которые оказывают воздействие на мышление человека и его действия. В случае с художником можно обнаружить эти диспозиции, которые заставляют его выбирать тему творчества и даже ее воплощение в зависимости от влияния на него окружающего социального пространства, что хорошо заметно по биографиям многих художников. В отношении юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа это проявляется со всей очевидностью, что мы покажем ниже. Бурдьё полагал, что все агенты внутри социального поля связаны между собой особыми силами, которые имеют свой источник в виде властных структур или (в нашем случае) общих художественных идей — что он определил как капитал. Все агенты-художники имеют общую выгоду, оттого что связаны с одним источником силы — капиталом, но выгода и сила влияния капитала зависят от социальной позиции в данном поле. Например, в любом художественном пространстве и объединении появляются лидеры, которые могут быть не всегда наделены материальными возможностями, но они являются генераторами новых идей и новых художественных решений. Классический пример — Ван Гог, вечно испытывавший нужду, но задавший направление в искусстве XX века.

Поле — это не пассивная арена, а активное пространство социального различия, в котором действия агентов структурируются логикой автономии и одновременно ограничиваются внешними властными структурами. Автономия поля является не изначальной сущностью, а результатом исторического конструирования. Внутри поля символическое представление функционирует как форма легитимации и сакрализации других видов капитала, трансформируясь в символическую власть. В этом контексте история искусства предстает как история борьбы за культурное превосходство, где вкус классифицирует не только объекты, но и самих классификаторов. Одной из ключевых составляющих вклада Бурдьё является идея структурного изоморфизма между полями. Художественное поле функционирует в изоморфном отношении с другими социальными полями: экономическим, политическим, академическим. Это позволяет объяснить, почему борьба за культурное признание в литературе и живописи повторяет логику власти в обществе в целом. Как отмечает Бурдьё, культура, включая искусство, науку и религию, является не только средством коммуникации и конституирования смысла, но и структурой господства. Символические системы, включая язык, воспроизводят социальные иерархии, маскируя властные отношения под культурную норму [3]. Луи

Альтюссер подчеркивает, что идеология функционирует как механизм воспроизводства господствующих условий, закрепляя не только материальные отношения, но и формы подчинения через культурные институты [4]. Бурдьё развивает эту линию, трансформируя ее в концепцию символической власти: господство работает не через принуждение, а через признание и легитимацию. В основании символического господства лежит произвольность знака. Как указывал Фердинанд де Соссюр, соотношение между означающим и означаемым не естественно, а условно: знак — это результат соглашения, а не природы [5]. Бурдьё подчеркивает, что «осуществляемые лишь через посредничество поля, внешние принуждения, какими бы они ни были, опосредованы логикой поля» [6, с. 20]. Чем выше степень автономии поля, тем сильнее его способность трансформировать внешние воздействия. Поле становится призмой преломления власти — оно не исключает политику, но преобразует ее в форму символического действия.

Таким образом, художественное поле следует понимать не как самодостаточную зону эстетической автономии, а как опосредованный режим легитимации, в котором власть переопределяется средствами символического производства. В этом поле художественный акт — не только творческий жест, но и социальное позиционирование, определяемое степенью культурного, социального и символического капитала.

Китайская живопись, особенно в контексте вэньжэнь-хуа, демонстрирует архетипическую модель такой преломляющей автономии. Здесь картина не отделена от структуры иерархии, но и не является прямым продолжением политического приказа. Она функционирует как поле согласованной автономии: художник действует в рамках допустимого, но наполняет форму содержанием, которое невозможно директивно предписать.

Именно поэтому структура китайского художественного поля оказывается особым случаем в сравнительной социологии искусства: это не поле противостояния, а поле ритуального маневра, где каждая композиция есть символическая конфигурация силы, добродетели, знания или уклонения/недеяния. Отсюда художественная норма формируется не в результате автономной критики, а через социально санкционированное различие — как способ культурного согласия и мягкого иерархического закрепления.

Таким образом, теория Бурдьё позволяет рассматривать даже строго иерархизированные системы — как китайская визуальная культура — не как исключения из правил, а как специфические формы внутрисистемной символической политики, где поле выступает медиатором между господствующей логикой и эстетической артикуляцией.

Опыт раскрытия понятия символического капитала в стиле юаньти-хуа с опорой на теорию культурного поля П. Бурдьё

Применим теорию культурного/художественного поля Пьера Бурдьё к академической линии юаньти-хуа, более всего связанной с властью в обществе как таковой, что требует методологической корректировки. В отличие от западного модернистского контекста, где культурное поле стремится к автономии от власти, в традиционном Китае живопись встроена в структуру интегрированной системы власти, ритуала и культуры и обозначается системой иероглифов (政—禮—文): политическая власть (政), культурное каноническое знание (文) и ритуальный порядок (禮). В этом контексте юаньти-хуа функционирует как механизм воспроизводства символического капитала, направленного не на художественную новизну, а на легитимацию идеологического порядка.

Внутри этого поля структура капитала принимает тройственную конфигурацию. Во-первых, император выполняет функцию верховного покровителя: он определяет тему, стиль, задает нормативную эстетику и предоставляет институциональную поддержку. Во-вторых, придворные живописцы (画工) обладают техническим капиталом и выполняют производственную часть. В-третьих, конфуцианская элита — ши дафу (士大夫) — обладает культурным капиталом, задающим ценностные ориентиры и иерархию вкуса. Эти три категории не противопоставлены жестко: между ними существует отношение напряженного взаимодействия — конкуренции, но и функционального разделения.

Например, в эпоху Цин в XVII веке, при правлении четырех императоров — «четырех Ван» (四王), официальная эстетика демонстрирует процесс институциональной координации между политикой вкуса и литературной традицией. Стандарты, установленные литераторами, такие как «поэзия — каллиграфия — живопись как единое» (诗书画一体) или «передача духа, а не формы» (写意传神), становятся критерием высокой живописи и вытесняют из культурного канона образцы, сосредоточенные исключительно на ремесленной виртуозности.

Такая асимметрия символического капитала приводит к своеобразной «гетерономной субординации» юаньти-хуа: при всей ресурсной поддержке она оказывается под давлением со стороны культурной гегемонии вэньжэньской традиции — живописи ученых. Ярким примером является маргинализация художников Тан Иня (唐寅) и Цю Иня (仇英), чьи произведения отличались техническим совершенством, но были стилистически маркированы как «вульгарные» (俗手), «ремесленные» (匠气), что не соответствовало конфуцианскому

эстетическому этосу. Императорская власть не только курировала, но и активно вмешивалась в эстетическую норму. Так, стиль натуралистических изображений птиц и цветов при Хуэй-цзуне (徽宗, прав. 1100–1125) имел четкую идеологическую направленность: он стремился соединить поэтическую утонченность с визуальной регламентацией. А культ «четырех Ван» при Цяньлуэ (乾隆, прав. 1735–1796) был выражением стремления установить визуальный норматив, совместимый с легитимностью правления. Даже художник европейского происхождения, работавший в Китае, Лан Шинин (郎世宁, Джузеппе Кастильоне, 1688–1766), находясь при дворе, смог в рамках строго иерархизированной системы выразить ограниченную степень художественного синтеза, объединив европейскую перспективу и китайскую иконографию. Автономия искусства в западном смысле в Китае не сформировалась. Это не признак отсталости, а результат действия конфуцианской логики: искусство — не автономная сфера, а элемент культивации собственного характера и визуального подтверждения ритуала (礼乐教化).

В этом контексте юаньти-хуа — не просто особая область внутри культурного поля, а встроенный механизм эстетической регуляции, соответствующий идеологическим приоритетам власти. Таким образом, опыт применения теории Бурдьё к китайской традиции требует переосмысления границ между культурным и политическим полем. Китайское художественное пространство — это не внешнее по отношению к власти поле, а интернализированная структура визуального порядка. Напомним здесь основной вывод предыдущей статьи — понимание китайской живописи невозможно без обращения к триадной парадигме легитимации, предложенной Бао Ганшэном. Эта концепция — не просто философская схема, а культурно-политическая матрица, в которой образ функционирует как медиатор между властью, ритуалом и космосом.

В предыдущей статье мы подробно описывали концепцию триадной парадигмы Бао Ганшэна и отмечали, что традиция Пути (道统) представляет собой морально-нравственную легитимацию, выстроенную на основе ритуально-этической культуры (礼) и конфуцианского учения. Здесь власть оправдывается не силой, а совершенством внутреннего порядка субъекта — благородного мужа (君子), воплощающего согласие между личной добродетелью и космическим разумом. Образ в этой системе — это не эстетическое украшение, а знак присутствия Небесного Принципа (天理) в миропорядке.

Вторая линия (法统) воплощает институционально-рациональный уровень легитимации. Она формируется через бюрократическую структуру, кодифицированное право (律令) и систему

санкционированных репрезентаций. Хотя она включает элементы легизма, ее функция шире: формировать и поддерживать дисциплинарную нормативность визуального языка, превращая образ в механизм символического контроля.

Третья линия — религиозная (вера) (信统) открывает трансцендентную перспективу легитимации, коренящуюся в культе Неба (天), предков, в ритуалах имперской сакрализации (封禅), гадательных практиках (占卜) и пророческой символике (讖纬). Это измерение соединяет политическое с космологическим, придавая образу функцию сакрального посредничества между человеческим и сверхчеловеческим порядком.

Совокупно три традиции не только определяют границы допустимого в художественном высказывании, но и конституируют саму живопись как поле культурного господства. Художник, действующий в рамках этой триады, — это не просто мастер формы, а носитель и транслятор идеологической архитектоники. В этом смысле китайская живопись — это не только искусство, но и инструмент визуально-социального порядка. Рассмотрим это на конкретном примере эпохи Юань. В связи с этим отметим особый механизм, сформировавшийся в классическом искусстве Китая, с выделением творчества отдельных художников в качестве образцов, медиаторов искусства для той или иной эпохи.

Переформатирование «канона четырех великих мастеров эпохи Юань» и структура художественной легитимации

Формирование канона «четырех великих мастеров эпохи Юань» (元四家) представляет собой не просто историографическую реконструкцию, а акт символической нормативизации внутри китайской традиции пейзажной живописи (山水画) как визуального носителя культурно-философского Дао.

Согласно источникам, например, трактату Ван Шичжэня (王世贞, 1526–1590) «Июань чжи ян» (艺苑卮言) [7], определялся ряд художников, которые выступали в качестве образца и становились законодателями в различных направлениях. За каждым художником закреплялась особая рода миссия или тема в искусстве: Чжао Мэнфу (赵孟頫) — пример возрождения многовековой художественной традиции; Хуан Гунван (黄公望) — мастер уединенного духовного философского ландшафта; У Чжэнь (吴镇) — художник монохромной живописи и яркий моралист; Ван Мэн (王蒙) — живописец, задающий идеалы достижения визуальной плотности. Однако позднее, с наступлением эпохи Мин, в контексте переоценки эстетической парадигмы, Дун Цичан (董其昌, 1555–1636) предложил новую версию нормативной пейзажной линии. В трактате «Назначение живописи» (画旨, «Хуачжи») он подчеркивает:



1. **Хуан Гунван.**
Жилище в горах Фучунь
(фрагмент
«Оставшаяся гора»).

1347–1350.
Сюаньчэнская бумага,
тушь.
Музей провинции
Чжэцзян, Ханчжоу

«Хуан Гунван, Ван Мэн, Ни Цзан и У Чжэнь — подлинное основание традиции шаньшуй (горы-воды)» (黄公望、王蒙、倪瓚、吴镇者，山水之正脉也) [8, p. 73].

Исключение Чжао Мэнфу в пользу Ни Цзая (倪瓚, 1301–1374) знаменует не просто эстетическую переориентацию, а философско-культурный сдвиг — от возрожденного неоклассицизма к даосско-интимной поэтике, от институционального возрождения к эстетике минималистического. Таким образом, канон превращается в инструмент построения, а культурно-нравственная легитимация политической власти — в линию легитимного культурного наследования, в которой живопись становится не только техникой, но и способом быть в Дао, что нашло свое яркое воплощение в пейзажной живописи.

Китайская живопись: между культурной преемственностью и философией образа

В китайской традиции шань-шуй (山水画) — пейзажной живописи как носителя не только эстетического, но и философского, а также ритуально-педагогического смысла — фигуры художников формируют собой символическую матрицу. Их значение не ограничивается стилевыми чертами, но связано с тем, как через визуальный язык воплощается философия Дао (道), проявление собственного характера (修身) и ритуальный порядок (礼).

Например, Чжао Мэнфу (赵孟頫, 1254–1322) происходил из императорской семьи династии

Сун. Занимал высокие посты при дворе Юань. Его художественная практика представляла собой неоклассическое возвращение к танским и раннесунским канонам. В живописи он подчеркивал идею «единства каллиграфии и живописи» (书画同源). Его пейзажные работы, шань-шуй, отличались элегантной структурой, четкой композиционной логикой и мягкой цветовой палитрой.

Другой художник, Хуан Гунван (黄公望, 1269–1354), был выходцем из чиновничьей среды, после ссылки стал даосским отшельником. Его творчество отражает философию самоотречения и духовного единения с природой. Его главная работа — свиток «Жилище в горах Фучунь»² (富春山居图, ил. 1–2) — передает не конкретное место, не только зримую форму, а ритм Дао. Его штрих мягок, а его композиция разрежена — это «дыхание пустоты» как форма невмешательства. Его шань-шуй — это путь к естественному порядку, где живопись становится формой ухода от принужденной риторики власти.

У Чжэнь (吴镇, 1280–1354) жил в уединении в области Цзясин, избегал государственной службы; ученик Южной школы, следовавший духу Дон Юаня и Цзюй Жая. В его монохромной тушевой живописи выражены философская скромность и недеяние. Он представляет традицию минимализма, где изображение — это тишина, не-риторика. Этика недеяния становится здесь эстетикой невидимого.

Ван Мэн (王蒙, 1308–1385) был внуком Чжао Мэнфу, но противоположен ему в живописи

² Также известен как «Отшельничество в горах Фучунь».

визуальной плотностью и внутренней экспрессией. Его стиль опирается на сложные техники — «распущенная веревка» и «коровья шерсть» (解索皴 и 牛毛皴). Это уже не даосская пустота, а конфуцианско-интеллектуальный поиск, через который создается напряженное, многоуровневое пространство. Он оформляет парадигму «интеллектуального шань-шуй», где взгляд блуждает, как мысль.

Ни Цзань (倪瓚, 1301–1374) — аристократ из Уси, который в условиях политической нестабильности отказался от светской жизни. Символ его искусства — «сухая и бледная манера» (枯淡), отказ от внешнего и сосредоточение на пустоте как полноте. Его картины — это пространство тишины и сдержанности, одиночные деревья, пустые беседки, белые воды. Он оформил визуальную модель внутренней трансценденции — даосской невыразимости в изображаемом.

Различие в понимании «четверки» мастеров отражает не только смену вкусов и эстетических приоритетов, но и глубинную трансформацию концепции шань-шуй как визуального языка. Различие между Чжао Мэнфу и Ни Цзань не просто эстетическое, а онтологическое: первый стремится восстановить порядок через ритуал, второй — раствориться в недеянии. Два канона — конфуцианский и даосский — задают бинарную ось всей поздней традиции. Собственно в этом и проявляются те регулятивы художественного поля, габитуса и капитала, которые оказывали воздействие на все процессы в творчестве конкретных художников.

В эпоху Мин эта традиция систематизировалась в трудах Дун Цичана (董其昌). Его влияние на живопись поздней Мин и ранней Цин трудно переоценить: он не только предложил историко-стилевую модель различения Северной и Южной школ, но и оформил южную традицию как нормативную структуру культурно-нравственной легитимации политической власти — легитимную линию преемственности в живописи. Эта система включает четыре взаимосвязанных элемента, среди которых:

1) пенмэнь как синграфическая интуитивно-духовная техника (心法) — не просто способ нанесения штриха, а форма выражения внутреннего состояния;

2) генеалогия Южной школы — канонизация художников как носителей Пути;

3) методология цунь-фах (皴法, текстурная штриховка) — техника передачи телесности гор и воды как работа над «текстурой духа»;

4) концепт живописной эстетико-философской перспективы (境界) — ритуально-философское измерение образа, связанное с постижением Принципа (理).

Именно в этих четырех осях и разворачивается систематизация Южной школы как эстетико-космологического целого. Эта доктрина, интегрирующая идеи неоконфуцианства, чань-буддизма и сердечной интуиции, становится визуальной формой философии Пути.

Пенмэнь, сердечное видение, онтология графика-чернильной структуры (би-мо, 笔墨) особенно ярко проявились в доктрине Дун Цичана. В его живописно-каллиграфической теории (董其昌) понятия графика-чернильной структуры (би-мо, 笔墨, и би-фа, 笔法) образуют взаимодополняющую семантическую пару: техника и интенция, графика и сердце. В трактате «Записки из Кабинета живописи чань» (随笔画禅室) Дун Цичан многократно возвращается к категории графика-чернильной структуры (би-мо, 笔墨) не как к ремесленной технике, а как к метафизическому каналу, через который реализуется внутренняя ландшафтная интуиция (心中山水) [9].

Графика-чернильная структура не есть стиль, а путь к сердечному источнику (心源). Хотя Дун Цичан подчеркивает необходимость «вчувствования» в образцы древности, его цель — не воспроизведение стилистики предшественников, а построение собственной эстетико-философской перспективы (цзинцзе, 境界) через активизацию перцептивной памяти и духовной интуиции. Это и составляет сущностный нерв Южной школы как системы 心法 — практики, в которой техника сливается с интуицией.

С точки зрения неоконфуцианской психологии (心学), на которую опирается Дун Цичан, принципиальным становится признание внутреннего основания действия. Категория «экстремальная и сдержанная натура» (狂狷) здесь получает позитивную интерпретацию: важен не стиль, а согласие с врожденным нравственным сознанием (внутреннее знание добра, 良知). Отсюда следует допущение: даже «чрезмерное» или «недостаточное» в графика-чернильной структуре может быть выразительным, если оно резонирует с внутренним ритмом.

В этом контексте Дун Цичан вводит парадоксальный дуализм: «заливка тушью (по-мо, 泼墨)» и «бережное, как к золоту, отношение к туши» (惜墨如金). Эти крайности — не эстетические полюсы, а проявления внутренней динамики графика-чернильной структуры, в которой напряжение между контролем и спонтанностью формирует визуальную гармонию. Именно эта напряженная изменчивость, «временное сжатие и расслабление туши» (笔墨时紧时放), раскрывает суть его концепции графика-чернильной структуры как проявление сердечной целостности в рамках визуальной неопределенности [9].

Как справедливо отмечает Вэн Чжидань (翁志丹) [10], начиная с XVII века почти весь

художественный мейнстрим разворачивается внутри парадигмы, предложенной Дуном Цичаном: Южная школа становится не направлением, а каноном — точкой отсчета для дальнейшей философии китайской живописи.

Поиски синтеза концептуальных положений Бао Ганшэна и П. Бурдьё

После сопоставления юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа возникает необходимость в углубленной теоретической интерпретации: как соотнести модель культурного поля Пьера Бурдьё с трехуровневой идеологической структурой Бао Ганшэна, чтобы точнее описать китайское искусство как систему власти, символики и культурной регуляции.

Теория Бурдьё, построенная на понятиях капитала, автономии и гегемонии, показывает внутреннюю борьбу агентов за контроль над символическим производством. В западной истории искусство постепенно отделяется от религии и власти, становится автономной сферой — площадкой антигегемонистских жестов модерна и авангарда. Но в Китае культурное/художественное поле изначально встроено в ритуально-политическую структуру: эстетическое подчинено нормативному порядку.

Полагаем, что модель Бурдьё применима для анализа внутренней динамики: как конкурируют каноны, стили, школы. Конфуцианская элита — ши дафу (士大夫), обладая культурным капиталом, определяла нормативный вкус через трактаты, каллиграфию, моральные рассуждения. Она формировала канон духа (се-и, 写意) в противовес академической технике (гунби, 工笔).

Китайские императоры действовали как носители ресурсного капитала: через академию, заказы, регламенты. Но и здесь система отношений внутри социального поля оказывалась весьма сложной. Например, император Хуэй-цзун был и правителем, и художником, эстетически зависимым от вэньжэньской традиции. Также и Чжао Мэнфу, и Дун Цичан; оба — примеры диалектической мобильности между вертикалью власти и горизонталью образа. Первый — аристократ, заново утвердивший вэньжэнь-хуа при Юань. Второй — чиновник Мин, легитимировавший Южную школу как моральный визуальный порядок.

Бао Ганшэн, в отличие от Бурдьё, фиксирует не борьбу, а границы: поле не полностью автономно, оно очерчено «невидимыми предельными условиями» — представлениями о должном, уместном, допустимом. Эти границы заданы конфуцианским понятием должного, даосским чувством меры и легистской системой санкций.

Именно поэтому китайское художественное поле можно описать как «контролируемую автономию»: внутри возможна игра, но не подрыв.

Свобода возможна — но внутри ритуала, внутри нормы. Только через такой синтез — Бурдьё (структура борьбы) и Бао Ганшэн (структура ограничений) — можно понять парадокс китайского художественного опыта: он устойчив, каноничен и одновременно глубоко символически насыщен.

Сопоставление теории художественного поля Пьера Бурдьё и модели политико-идеологической триады Бао Ганшэна открывает возможность для комплексного объяснения политической символики китайской живописи. Эти подходы исходят из разных эпистемологических позиций: Бурдьё анализирует конкуренцию агентов и стратегий внутри художественного пространства, тогда как Бао Ганшэн описывает макроструктуру культурной легитимации, опирающуюся на исторические философские основания власти.

С этой позиции юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа — это визуальные результаты различных систем: первая — ритуально-властной, вторая — морально-философской. Бурдьё добавляет важную перспективу: художественное поле — это не просто отражение власти, а арена борьбы между разными субъектами — императором, художниками, каллиграфами, критиками. Их взаимодействие определяет то, что становится каноном, а что — маргиналией.

На практике это означает, что даже в условиях идеологического давления художественное поле сохраняет определенную степень автономности различных агентов. Например, император Хуэй-цзун (宋徽宗) одновременно создает художественный канон, институционализирует академию, но эстетически зависит от одобрения литературной элиты. Его стратегия — не диктат, а интеграция. Он демонстрирует вертикальный синтез традиции Пути, культурно-нравственной легитимации и институционально-правовой опоры власти — политического ресурса и культурного признания. Такой пример иллюстрирует, как власть адаптирует вкусовые модели для собственного символического выживания.

Другой пример — Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне, 郎世宁): иностранный художник, работающий при дворе Цяньлуна. Его успех объясняется не только мастерством, но и тем, что он встроился в символическую матрицу двора: не разрушил форму, а предложил новую комбинацию перспективы и композиции, приемлемую в рамках ритуального канона. Это пример ограниченной инновации — типичной для китайского художественного поля: новизна возможна, если она не нарушает символического порядка.

П. Бурдьё помогает объяснить маргинальные случаи в искусстве, например, существование группы художников конца XVII — начала XVIII века, получивших название «Восемь чудачков Янчжоу»

(扬州八怪), — художники, поддерживаемые купцами, с ярко выраженной индивидуальностью, которые хотя и нарушали канон, но были ориентированы на заказчиков. «Поле» им позволило временную автономию, но идеологическая система вытеснила их на периферию. Это показывает, что автономия в Китае возможна, но как исключение, строго ограниченное рамками моральной и политической приемлемости.

Бао Ганшэн дает объяснение этим рамкам: конфуцианство задает нормативную мораль, легизм — регламентирует и формирует санкции, даосизм является источником допустимых форм уединения и эстетической свободы. Эти три компонента — не просто идеологии, это границы культурной вселенной, внутри которой функционирует весь художественный процесс.

Синтез этих двух концепций позволяет понять парадокс: китайская живопись встроена в структуру власти, но не сводится к ней. Это не антагонизм, а гибкая архитектура: где канон — это договор, форма — это код, а жест художника — способ говорить не против, а с учетом особой принятой нормы.

Заключение

Подводя итоги, можно отметить, что концепции Бао Ганшэна и П. Бурдьё описывают двойственную природу китайской живописи. Ее устойчивость объясняется не только давлением сверху,

но и динамикой снизу. Канон — не мертвая норма, а результат постоянного пересогласования государством, эстетам и художниками. Поэтому китайская живопись — это не только инструмент власти, но и форма культурной саморегуляции. Синтез подходов Бурдьё и Бао Ганшэна позволяет видеть в китайском искусстве не противоречие между принуждением и свободой, а сложный механизм адаптации, символической игры и исторической трансформации.

Сопоставление концепций культурного/художественного поля Пьера Бурдьё с моделью культурной легитимации Бао Ганшэна позволяет сконструировать целостное объяснение визуальной идеологии китайского искусства. Первый фокусируется на внутренней борьбе стратегий, второй — на структуре нормативных пределов. Их совмещение дает многомерное описание: не только кто действует, но и в каких границах возможно действие. Бао Ганшэн показывает, как три идеологических регистра — конфуцианство, легизм, даосизм — задают поле допустимого в сфере морали, права и веры. Бурдьё фиксирует, как внутри этих рамок формируются каноны, вкусы, стили.

Таким образом, синтез концепций Бурдьё и Бао Ганшэна выявляет двойственную природу китайского искусства: его встроенность в символическую власть и способность к адаптивной игре. Китайская живопись — это не противоречие между принуждением и свободой, а сложная система согласованной автономии.

Список источников

1. Bourdieu P. The field of cultural production. Cambridge: Polity Press, 1993. 323 p.
2. Ширшова И. Основные понятия концепции Пьера Бурдьё // Восток. 2004. № 11 (23). URL: <http://www.situation.ru/app/jart632.htm> (дата обращения: 17.05.2025).
3. Bourdieu P. Reproduction in education, society and culture. London; Beverly Hills: Sage Publications, 1977. 254 p.
4. Althusser L. Idéologie et appareils idéologiques d'Etat // Althusser L. Positions (1964–1975). Paris: Les Éditions sociales, 1976. P. 67–125.
5. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. А.М. Сухотина. М.: Логос, 1998. 235 с.
6. Бурдьё П. Клиническая социология поля науки // Социоанализ Пьера Бурдьё. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии РАН / отв. ред. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2001. С. 19–36.
7. 王世贞著. 艺苑卮言 [M]. 北京: 人民出版社, 2023年. 548页 [Ван Шичжэнь. Рассуждения в Саду искусств. Пекин: Народное издательство, 2023. 548 с.]. (На кит. яз.)
8. 董其昌. 画旨. 杭州: 西泠印社, 2008年. 157页 [Дун Цичан. Назначение живописи. Ханчжоу: Художественное общество печати Силян, 2008. 157 с.]. (На кит. яз.)
9. 董其昌. 画禅室随笔 [M]. 南京: 江苏教育出版社, 2005年. 278页 [Дун Цичан. Заметки из Кабинета живописания чань. Нанкин: Издательство образования провинции Цзянсу, 2005. 278 с.]. (На кит. яз.)
10. 翁志丹. 董其昌书学心法观及其意涵 [J]. 美术教育研究. 2023年. 第21期. 第49–51页 [Вэн Чжидань. Концепция каллиграфии Дун Цичана и ее значение // Исследования в области художественного образования. 2023. № 21. С. 49–51]. (На кит. яз.)

References

1. Bourdieu, P. (1993) *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.
2. Shirshova, I. (2004) 'Basic ideas of Pierre Bourdieu's concept', *Vostok = East*, (11). Available from: <http://www.situation.ru/app/jart632.htm> (Accessed: 17.05.2025).
3. Bourdieu, P. (1977) *Reproduction in education, society and culture*. London; Beverly Hills: Sage Publications.
4. Althusser, L. (1976) 'Idéologie et appareils idéologiques d'Etat', in Althusser, L. *Positions (1964–1975)*. Paris: Les Éditions sociales, pp. 67–125. (In French)
5. Saussure, F. de (1998) *Course of general linguistics*. Moscow: Logos. (In Russ.)
6. Bourdieu, P. (2001) 'Clinical sociology of the scientific field', in Shmatko, N.A. (ed.) *Pierre Bourdieu's Socioanalysis. Almanac of the Russian-French Center for Sociology and Philosophy, Institute of Sociology, Russian Academy of Sciences*. Moscow: Institute of Experimental Sociology; Saint Petersburg: Aleteia. (In Russ.)
7. Wang Shizhen. Yiyuan Zhiyan [M]. Beijing: Renmin chuban she, 2023 nian. 548 ye [Wang, Shizhen (1923) *The Art Garden's Discourses*. Beijing: People's Publishing House]. (In Chinese)
8. Dong Qichang. Huazhi. Hangzhou: Xi ling yin she, 2008 nian. 157 ye [Dong, Qichang (2008) *Principles of painting*. Hangzhou: Xiling Seal Society]. (In Chinese)
9. Dong Qichang. Huachanshi suibi [M]. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chuban she, 2005 nian. 278 ye [Dong, Qichang (2005) *Notes from the Cabinet of Chan Painting*. Nanjing: Jiangsu Education Press]. (In Chinese)
10. Weng Zhidan. Dong Qichang shu xue xin fa guan ji qi yi han [J]. *Meishu jiaoyu yanjiu*. 2023 Nian. Di 21 qi. Di 49–51 ye [Weng, Zhidan (2023) 'Dong Qichang's concept of calligraphy and its implications', *Art Education Research*, (21), pp. 49–51]. (In Chinese)

Информация об авторе

Лю Тяньцюань, аспирант, Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика, 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, 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 14.07.2025; одобрена после рецензирования 20.08.2025; принята к публикации 22.08.2025.

The article was received by the editorial board on 14 July 2025; approved after reviewing on 20 August 2025; accepted for publication on 22 August 2025.