ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

2025. Том 18. Выпуск 3 | 2025. Volume 18. Issue 3

ISSN 2618-9690 (print)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Философско-методологические основания искусства Се-и: теория тройственной природы знака

Ли Чжои

Аннотация. Статья раскрывает культурно-языковую структуру искусства Се-и и его философскую основу, восходящую к конфуцианско-даосско-чаньской мысли, и определяет культурную ценность этого направления, формировавшуюся в ходе исторической эволюции форм. Цель исследования заключается в выявлении теоретического ядра культуры Се-и - ее истоков, философских концепций и эстетических идей - и в обосновании того, что Се-и является продолжением традиционного китайского мировоззрения и эстетического вкуса. Методологическая база опирается на семиотику, культурологическую герменевтику, иконологический и феноменологический анализ. Научная новизна работы состоит в обосновании «теории тройственности знака Се-и» (объект – образ – культурная эмоция), которая выходит за рамки традиционной модели «форма – дух» и позволяет рассматривать произведение как многослойную семиотическую систему. Результаты исследования показывают, что Се-и - это не только художественная техника, но и форма культурного самовыражения, объединяющая философские, эстетические и символические смыслы китайской традиции.

EN

Philosophical and methodological foundations of Xie-yi art: the theory of the trinity of the sign

Zhuoyi Li

Abstract. The article reveals the cultural-linguistic structure of Xie-yi art (freehand brush work) and its philosophical foundation rooted in Confucian, Daoist, and Chan Buddhist thought and identifies the cultural value of this tradition as it developed through the historical evolution of artistic forms. The aim of the study is to determine the theoretical core of Xie-yi culture – its origins, philosophical concepts, and aesthetic ideas – and to substantiate the argument that Xie-yi represents a continuation of the traditional Chinese worldview and aesthetic sensibility. The methodological framework combines semiotics, cultural hermeneutics, iconological, and phenomenological analysis. The scientific novelty of the research lies in the substantiation of the “theory of the trinity of the Xie-yi sign” (object – image – cultural emotion), which goes beyond the traditional “form – spirit” model and allows works of art to be interpreted as multilayered semiotic systems. The findings demonstrate that Xie-yi is not merely a painting technique but a form of cultural self-expression that integrates the philosophical, aesthetic, and symbolic meanings of Chinese tradition.

Введение

Теория и методология искусства Се-и постоянно обогащалась новым содержанием, что делает изучение его сущности и методов выражения особенно важным. В разные периоды исторические варианты живописи Се-и, такие как живопись образованного сословия эпох Сун (960-1279) и Юань (1271-1368), пейзажи и живописное изображение цветов и птиц эпох Мин (1368-1644) и Цин (1636-1912), искусство Се-и постоянно впитывало влияния времени, развиваясь и совершенствуясь.

Искусство Се-и (写意, *xiě yì*) как уникальная художественная форма и концентрированное воплощение духовного содержания традиционной китайской культуры занимает важнейшее место в живописи *гохуа* (国画, *guó huà*). Уже в эпоху Северной Сун (960-1127) оно стало центральным элементом живописи образованного сословия – *вэньжэньхуа* (文人画, *wénrén huà*, *Literati Painting*). Под этим термином обычно понимается направление, сформировавшееся в среде поэтов, каллиграфов и чиновников, где живопись рассматривалась прежде всего как средство выражения мыслей, эмоций и духовного самосовершенствования. В отличие от профессиональной придворной или декоративной живописи, *вэньжэньхуа* ставила во главу угла не техническое

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250165

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

мастерство и внешнее сходство, а раскрытие личных чувств, философских идей и эстетических принципов конфуцианства, даосизма и чань-буддизма. Тем самым живопись становилась формой духовного самовыражения и культурного самопознания, где ключевое значение имели поэтичность, каллиграфичность и индивидуальный стиль художника.

Если европейская академическая живопись делает акцент на реализме и перспективе, то китайская живопись Се-и больше ориентирована на выражение эмоций художника и аллегорических настроений природы. Такие принципы Се-и, как «передача идеи через форму» и «акцент на содержании картины, а не формы», воплощают базовые для традиционной китайской культуры размышления в китайской философии (конфуцианство, даосизм и чань-буддизм) о высокой значимости внутреннего духа (идейного содержания) и художественного настроения в китайском искусстве. Воплощая архетипы китайской культуры, искусство Се-и поднимает художественное творчество на более высокий идейно-эстетический уровень по сравнению с другими направлениями живописи Китая (например, Гунби, напоминающим современный фотореализм).

Актуальность данного исследования обусловлена значительной культурной ценностью искусства Се-и как формы традиционной китайской живописи, которая через лаконичные мазки, символическое отображение реальности и стремление к эмоциональности воплощает ключевые идеи китайской философии и эстетики о гармоничном сосуществования человека и природы. Раскрытие культурного языка Се-и способствует глубокому пониманию современным китайским обществом сущности традиционной китайской культуры, ее наследованию, распространению и развитию.

В соответствии с логикой изложения и структурой статьи задачи исследования формулируются следующим образом:

1) выявить истоки искусства Се-и, проследить этапы его исторического развития и определить основные философско-эстетические идеи, составляющие его культурное ядро;

2) проанализировать методологические основания исследования искусства Се-и, опираясь на традиционную восточную философию (конфуцианство, даосизм, чань-буддизм), и раскрыть подходы к изучению соотношения формы и духа с использованием семиотики и культурологической герменевтики;

3) провести эстетический анализ взаимосвязи между искусством Се-и и традиционной китайской эстетикой, исследовать категории: образ «сян» (象, *xiàng*), форма «син» (形, *xíng*) и одухотворенность «шэнь» (神, *shén*), выявить специфику образно-символической системы Се-и;

4) обобщить результаты исследования, выявить культурное и межкультурное значение искусства Се-и, определить перспективы его интерпретации и применения в современном художественном и коммуникационном контексте.

Исследование опирается на междисциплинарный подход, объединяющий методы семиотики, морфологии искусства и культурной герменевтики с позиций культурологии. Применение комплекса аналитических процедур позволяет рассмотреть искусство Се-и через многомерные исследовательские перспективы. В частности, метод семиотики используется для анализа символического языка и выявления знаковых структур искусства Се-и; морфология искусства направлена на изучение формальных структур и художественных приемов; культурная герменевтика служит для интерпретации философских и культурных смыслов.

Для раскрытия исторической динамики привлекается историко-культурный анализ, позволяющий реконструировать эволюцию искусства Се-и в культурном контексте различных эпох; иконологический анализ используется для выявления скрытых идей и культурных кодов, содержащихся в художественных образах; междисциплинарный интегративный анализ обеспечивает объединение различных подходов в целостной интерпретации. Кроме того, феноменологический анализ применяется для изучения субъективного опыта художника и зрителя, а системный интегративный подход позволяет построить целостную модель взаимодействия формы, духа и культурных контекстов.

Теоретическая база исследования. Традиционная китайская живопись существует в двух основных формах: Гунби (тщательная кисть), где важна тонкая детализация, и Се-и (свободная кисть), где ценится свобода мазка. Несмотря на различие техник, оба направления имеют общую внутреннюю основу: стремление передать замысел художника и духовное содержание культуры (唐勇力 [Тан Юнли], 2009). Тан Юнли (唐勇力, 2009) отмечает, что Гунби можно рассматривать как се-и тонкой кистью, а се-и – как Гунби широкой кистью, что подчеркивает их эстетическое и культурное единство. Искусство Се-и выступает не только стилем живописи, но и культурной практикой, интегрирующей философские концепции и эстетический опыт. Истоки его можно проследить уже в период Вэй, Цзинь,Южных и Северных династий, когда распространение буддизма на Восток, возрождение даосизма и популярность учений о «сокровенном» (сюаньсюэ) совместно способствовали глубокой трансформации содержания и формы искусства (贺西林, 赵力 [Хэ Силинь, Чжао Ли], 2009). В этот период Гу Кайчжи сформулировал принцип «передача идеи через форму», впервые в истории китайской живописи четко определив «передачу духа» как центральную задачу художественного выражения (孙继超 [Сунь Цзичао], 2021). Его концепция «формы и духа» не только заложила основу для последующей художественной критики, но и выразила приоритет внутренней духовности, сформировавшийся под влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма.

Цзюй Жун и Чан Вэйтин (居璐, 常文婷, 2010) отмечают, что философия сюаньсюэ и буддизм совместно способствовали повороту искусства к раскрытию внутреннего мира человека и культивированию эстетики естественности. Ван Вэй, теоретик искусства эпохи Тан, в своей практике объединил поэзию и живопись,

установив ключевой критерий «Се-и» – «акцент на идее, пренебрежение формой» (侯鑫源 [Хоу Синьюань], 2021, с. 139-141). Су Синьи (苏心, 2007) подчеркивает, что Ван Вэй через лаконичность тушевых штрихов передавал «поэтичность в живописи», что отражает ключевую эстетическую концепцию искусства Се-и. В эпоху Сун художник Су Ши провозгласил: «Судить о живописи по внешнему сходству – это удел детей», усилив стремление живописи интеллектуалов к «одухотворенности» и «смыслу за пределами изображения» (郑楚帆, 马钱武 [Чжэн Чуфань, Ма Цяньу], 2021, с. 119-121). В условиях политического давления эпохи Юань живопись образованного сословия обратилась к выражению внутреннего духа. Ни Цзань призывал «писать свободную “ци” сердца» и «небрежными мазками свободной кисти», возведя «категорию необычайного» на двойственную высоту эстетического и личностного идеала (申小红, 孙晓昕 [Шэнь Сяохун, Сунь Сяосинь], 2022).

Ван Лун (王龙, 2008) отмечает, что представители образованного сословия эпохи юань, вкладывая чувства в пейзажи и подчеркивая отшельнические настроения, подняли субъективный статус индивидуального духа в искусстве. Под влиянием философии сердца Сюй Вэй эпохи Мин сформировал теорию лиризма, сосредоточенную на «истинном я» (刘锋杰 [Лю Фэнцзе], 2024). Его «концепция естественности первоосновы» воплотилась в творческой практике «единства сердца и вещей» (陈伟, 官彬 [Чэнь Вэй, Гуань Бинь], 2024, с. 166-170). Его искусство Се-и, порвав с оковами формального сходства, наделило Се-и сильными индивидуальными эмоциями и философской глубиной, ознаменовав онтологический переход от «передачи духа через форму» к «отрицанию формы ради радости от тени» (李洪贞 [Ли Хунчжэнь], 2024, с. 54-59.). В философском плане китайское искусство Се-и глубоко укоренено в почве, образованной слиянием конфуцианства, даосизма и чань-буддизма. Наумова (2019) указывает, что философия «трех учений» оказала глубокое влияние на образование и творческий процесс в китайской живописи. Даосские принципы «одухотворенности и ритмической живости» и «пустая комната рождает чистый свет» (余秋雨 [Юй Цююй], 2020), чаньский метод постижения «прямого указания на сердце», а также конфуцианская этическая концепция «сравнения добродетелей благородного мужа с качествами природы» совместно сформировали культурную характеристику искусства Се-и как «воплощения дао в искусстве».

В последние годы ученые пытаются внедрить семиотические теории для углубления понимания искусства Се-и. Юй Гуанхуа (于广华, 2021), используя триадную модель Пирса (репрезентамен, объект, интерпретант), предложил концепцию «знака художественного образа», предоставив новую перспективу для анализа структуры культурного языка искусства Се-и. Ван Юйпэн (王宇鹏, 2020) подтверждает эстетический принцип «внешне учиться у творения, внутренне обретать из сердца», подчеркивая комплексную природу образа, который несет как физические свойства объекта, так и отражения источника в сердце. Чэнь Цюян (陈秋阳, 2021) истолковал диалектическую эстетику отношения между формой и содержанием в искусстве Се-и как «сходство в несходстве». Кроме того, взаимодействие между «цзи» и «синь», «син» и «шэнь» в традиционной теории (Ван Тянь [王天], 2015), а также точка зрения Губиной (2018), согласно которой искусство Се-и является визуальной знаковой системой для передачи космологических воззрений, обеспечивают важную теоретическую поддержку для данного исследования.

Практическая значимость исследования заключается в разработке методики семиотического «тройного чтения» образа Се-и – на иконографическом, иконологическом и культурно-контекстном уровнях, – пригодной для атрибуции произведений и музейной интерпретации. На ее основе предложены протоколы кураторской работы (структура этикетажа, словарь соответствий терминов, сценарии медиаторских коммуникаций) и рекомендации для аудиогидов. Сформирована модель учебных модулей для бакалавриата и магистратуры (история китайской живописи, визуальная семиотика, межкультурная коммуникация) с кейсами и заданиями. Разработаны принципы переводческой нормализации ключевых понятий («се-и», «ци-юнь», «гохуа») и глоссарий для многоязычных публикаций и каталожной практики. Определены ориентиры цифровой репрезентации: требования к метаданным и тезаурусу, онтологические связи и сценарии оцифровки коллекций и онлайн-выставок. Сформулированы критерии экспертной оценки современных масляных интерпретаций се-и (аутентичность кодов, степень культурного перевода, уровень технико-образной интеграции) для конкурсов, грантов и экспертных советов. Результаты могут использоваться в культурной политике и программах сохранения наследия – при разработке просветительских проектов, межмузейных коллабораций и трансграничных инициатив.

Обсуждение и результаты

Термин «Се-и» встречается в литературе еще в период Сражающихся царств. В сборнике текстов по истории Древнего Китая периода Сражающихся царств (V-III вв. до н. э.) «Чжаньго цэ. Чжао цэ II» (战国策·赵策二， 77 год до н. э. – 6 год до н. э., составил Лю Сян из династии Западная Хань) говорится: «Верность может выражать намерения, а доверие может быть долгосрочным» (战国策 [Чжаньго цэ], 1991, с. 561-564). Представитель даосской школы Чжуан-цзы (около 369-286 гг. до н. э.) в произведении «Чжуан-цзы. Тяньцзыфан» упоминает: «Когда правитель послал людей посмотреть на него, он разделся и начал писать, полностью погрузившись в процесс. Правитель сказал: “Это настоящий художник”» (方勇 [Фань Юн], 2015, с. 395-415). Цитата подчеркивает, что художник должен уметь исключать внешние помехи и легко входить в состояние высокой концентрации и свободы духа.

Лю Ань (刘安, 179-122 гг. до н. э., писатель, даосский мыслитель) в трактате «Хуайнаньцзы. Шошаньсюнь» предложил теорию «цзюньсин» (君行, Jūn xíng), согласно которой живопись должна передавать не столько внешние черты объекта, его форму (形), сколько его «жизненную силу», «дух» (神), то есть духовную сущность,

одухотворенность (淮南子 [Хуайнаньцзы], 1998). Это стремление к духу является важным проявлением раннего Се-и. Таким образом, до эпохи Вэй и Цзинь (220-420), несмотря на отсутствие теоретической системы живописи, идея Се-и уже существовала в скрытой форме. Период эпох Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (220-589) был переходным от Древности к Средневековью в китайской истории, отмеченным значительными изменениями в философии и культуре.

Появление буддизма, расцвет даосизма и популярность неодаосизма привели к изменениям в искусстве как по содержанию, так и по форме (贺西林, 赵力 [Хэ Силинь, Чжао Ли], 2009), заложив прочную основу для развития китайского искусства и оказав долгосрочное влияние на последующие поколения художников. Этот период в истории китайского искусства образно называется «многообразное слияние и яркое многоцветие» (秦文平 [Цинь Вэньпин], 2025, с. 30-34). Эти изменения не только обогатили формы выражения культурного смысла в искусстве Се-и, но и углубили его духовное содержание, что стало переломным моментом в истории китайского искусства.

В эпоху Западная Цзинь художник Вэй Се уделял внимание передаче выражения лиц, что ознаменовало переход от народного стиля к утонченному стилю художников-интеллектуалов (*wénrén huà*). Художник и теоретик эпохи Южных и Северных династий Се Хэ оценил его так: «Хотя он не полностью передает сходство, зато он прекрасно передает дух» (王欣 [Ван Синь], 2010, с. 16-18). Гу Кайчжи (348-409, художник эпохи Восточная Цзинь) также выдвинул важные идеи, такие как «передача духа через изображение» и «постижение прекрасного через воображение, передача идеи через форму». В рамках «Теории формы и духа» Гу Кайчжи впервые в истории китайской живописи предложил идею «передачи духа», то есть выражения сущности, духовного состояния и внутреннего смысла объекта через его внешнюю форму (孙继超 [Сунь Цзичао], 2021, с. 14-15). Это заложило основу для последующих «шести законов китайской живописи» Се Хэ (а именно: живость духа, использование кисти, соответствие форме, передача цвета, композиция и копирование). Позже Чжан Янъюань (815-907, эпоха Тан) обосновал, что «живость духа» является главным из шести законов китайской живописи. Эти идеи заложили прочную теоретическую основу для развития искусства Се-и в последующие эпохи.

Историческое развитие искусства Се-и

Во времена династии Суй (581-618) были заложены основы для будущего подъема: страна была объединена, укреплена административная система, начались крупные строительные проекты. В эпоху Тан (618-907) экономика и культура Китая достигли расцвета, художественное творчество отличалось разнообразием форм и интеллектуальной глубиной. В этот «золотой» период развития китайской живописи сформировались основы искусства Се-и. Чжань Цзыцянь (художник эпохи Суй) в своей работе «Весенняя прогулка» (Рисунок 1) показал высокие горы и протяженные реки. Люди и культурные объекты, присутствующие на картине, придают пейзажу одухотворенность и историзм. Хотя в этом весеннем пейзаже еще сохраняются элементы техники гунби, уже заметно стремление к сочетанию «соответствия форме» и «постижения духа», акцентирующему внимание на идеях автора и передаче настроения за пределами картины.



Рисунок 1. *Чжань Цзыцянь (展子虔, VI в.). «Весенняя прогулка» (《游春图》, Youchun Tu). Бумага, тушь и краски на шелке. Около 581-617 гг. Музей Гугун, Пекин. Источник: https://baike.baidu.com/pic/游春图/817494/0/b17eca8065380cd73bbb238baa44ad345982812b*

Дун Цичан (1555-1636, художник эпохи Мин) в своих работах упоминал, что живопись представителей образованного сословия начинается с поэта и художника эпохи Тан – Ван Вэя (王维, Wáng Wéi, 701-761) (侯鑫源 [Хоу Синьюань], 2021, с. 139-141). Ван Вэй вошел в историю как «поэт-буддист», один из крупнейших мастеров пейзажной поэзии (*шаньшуй ши* 山水诗), а также как новатор в живописи «гор и вод» (*шаньшуй хуа* 山水画). Ван Вэй объединил литературу и живопись, подчеркивая необходимость выражения поэзии в живописи. Он уделял внимание природным настроениям и духовному выражению, не стремясь к дословному сходству изображения с реальными предметами и акцентируя внимание на передаче «поэтического настроения и живописного смысла» (苏心一 [Су Синьи], 2007, с. 168), что стало основной идеей раннего искусства Се-и.

В эпоху Сун (960-1276 гг.) искусство Се-и достигло зрелости как в способах выражения идейного содержания, так и в технике живописи. Су Ши (1037-1101 гг., литератор, каллиграф и художник эпохи Северная Сун) выдвинул идею: «Судить о живописи по сходству формы – это детский подход» (郑楚帆, 马钱武 [Чжэн Чуфань, Ма Цяньу], 2021, с. 119-121). Он подчеркивал, что живопись должна стремиться к передаче духа, а не к точности формы, отвергая тонкую и детализированную живопись академического стиля и продвигая идеи живописи образованного сословия, акцентирующей внимание на смысле за пределами картины, что стало важной теоретической основой для развития искусства Се-и.

В эпоху Юань (1271-1368) живопись художников-ученых углубилась, перешла на иносказания и метафоры из-за ограничений, наложенных на них правящим классом. Личные переживания художников-ученых, их мысли и чувства нашли свое выражение в изображении природы. Это подняло идею «и» (свободного замысла, внутреннего смысла) на новый уровень, экстраполируя ее с эстетических требований живописи на жизненную позицию человека (王龙 [Ван Лун], 2008, с. 83-84). Художник и поэт эпохи Юань Мин Ни Цзань (1301-1374) и другие художники выражали трансцендентность духа и внутренний мир одиночества через простые мазки и «пустое» настроение (空灵, *kōng líng*). Термин «пустое настроение» восходит к восточной эстетике и часто используется для описания произведений искусства, передающих возвышенную, прозрачную, живую и глубоко осмысленную красоту. «Пустое настроение» не просто описывает форму изображения, но и отражает экзистенциальные интенции художника – его духовное состояние и художественные стремления. В этот период система живописи ученых достигла зрелости. Ни Цзань выдвинул идеи «выражения свободного духа», «свободных мазков» и «искусства для собственного удовольствия», что привело к тому, что художники эпохи Юань перестали стремиться к точному изображению объектов, а через свободные мазки выражали свои чувства и настроения (申小红, 孙晓昕 [Шэнь Сяохун, Сунь Сяосинь], 2022, с. 72-73). Чжу Цзинсюань (художник эпохи Тан) в «Записках о знаменитых художниках эпохи Тан» поставил «и» (свободу) на высший уровень оценки живописи (朱景玄 [Чжу Цзинсюань], 2016). Художники эпохи Юань создавали свои работы не для того, чтобы угодить другим или добиться славы, а чтобы удовлетворить свои духовные потребности, выразить эмоции и интересы. Они подчеркивали внутреннюю духовную ценность живописи, а не ее внешнюю практическую функцию или ценность для зрителя. Этот переход стал важной вехой в истории китайской живописи.

В эпохи Мин и Цин искусство Се-и достигло расцвета, войдя в этап одновременного выражения индивидуальности и социальности. Литератор, каллиграф, художник и военный деятель эпохи Мин Сюй Вэй (徐渭, Xú Wèi, 1521-1593) с помощью свободной техники разбрызгивания туши придал живописи Се-и яркую индивидуальность и эмоциональную напряженность. Сюй Вэй развивал «философию сердца» (心学, *xīn xué*) китайского философа эпохи Мин Ван Яньмина (王阳明, Wáng Yángmíng, 1472-1529) с ее основными идеями: «сердце (разум) есть принцип» и «единство знания и действия». Вкладом Сюй Вэя в концептуализацию китайской живописи стала «теория истинного я» или «теория выражения чувств», суть которой состоит в разрушении устоявшихся форм и стремлении к единству разума и материи (心物合一, *xīn wù hé yī*). С феноменологической точки зрения, человек – «интерпретирующее существо», и в момент озарения художник достигает самопознания (陈伟, 官彬 [Чэнь Вэй, Гуань Бинь], 2024, с. 166-170), живопись становится способом раскрытия жизненного опыта и индивидуальности художника (刘锋杰 [Лю Фэнцзе], 2024, с. 30-39). Эта теория Сюй Вэя оказала значительное влияние на формирование стиля Се-и, усилив в нем акцент на субъективности и духовной самореализации художника.

В период правления династии Цин (1616-1911) сложная социально-политическая обстановка, относительно либеральная культурная политика и активность сословия ученых создали благоприятную почву для развития искусства Се-и. Унаследовав художественные традиции эпохи Мин, цинские живописцы продолжили развивать живопись ученых вэньжэньхуа, которая стала главным направлением изобразительного искусства. Художники-интеллектуалы стремились к самовыражению и духовной свободе.

Ярким примером стал Бада Шаньжэнь (八大山人, Bādà Shānrén, настоящее имя 朱耷, Zhū Dā, 1626-1705) – потомок императорской семьи династии Мин, после ее падения принявший монашество. Личное трагическое переживание утраты власти и родины нашло отражение в его творчестве, пронизанном ностальгией и горечью. Его уникальный художественный стиль отличается лаконичностью мазков, резкой экспрессией и богатой символикой. В его картинах рыбы с широко раскрытыми глазами, одинокие птицы или изломанные деревья становятся метафорами внутреннего разлада и ощущения отчужденности. В этих образах соединяются ирония, гордое одиночество и суровая отрешенность, что превращает его творчество в своеобразную визуальную исповедь художника. Значение Бада Шаньжэня выходит за рамки индивидуального: он утвердил новую парадигму искусства Се-и, где внешняя простота и условность формы служат носителями глубоких экзистенциальных и философских смыслов, а личное становится универсальным.

Другим выдающимся мастером этого периода стал Ши Тао (石涛 Shí Tāo, 1642-1707), также происходивший из знатного рода, утратившего власть после падения Мин. В отличие от замкнутого и ироничного языка Бада Шаньжэня, Ши Тао выдвинул концепцию «одного мазка» (一画 *yī huà*), которую он подробно изложил в трактате «Записки о живописи гор и рек» (*画语录* Huà yǔlù) (陈秋阳 [Чэнь Цюян], 2021, с. 86-87). Согласно Ши Тао, «один мазок» является первоосновой любого изображения, отражающей единство космоса и личности художника; он одновременно является актом творения, выражением индивидуального духа и ключом к гармонии с природой. Его творчество сочетает философскую глубину, мощную экспрессию и поэтическую свободу, что сделало его одной из ключевых фигур в развитии эстетики Се-и. Вместе Бада Шаньжэнь и Ши Тао заложили фундамент новой художественной парадигмы: личный опыт, духовная исповедь и философские

размышления о мире превратились в центральное содержание живописи, а стиль Се-и окончательно утвердился как пространство индивидуальности и креативной свободы.

Искусство Се-и эпохи Цин стало новым достижением в истории китайского искусства, оказав глубокое влияние на последующие поколения. Многие современные художники до сих пор вдохновляются цинской традицией, уделяя особое внимание виртуозному владению кистью, индивидуальному самовыражению и созданию поэтического художественного пространства.

Современное искусство Се-и впитало в себя западные техники композиции, перспективы и колористики, в нем сформировались разнообразные стили. Художник и педагог Пань Тяньшоу (1897-1971) уделял внимание инновациям в форме и настроении, его работа «Записи о цветах горы Яньдан» сочетает смелые мазки и тонкие детали, создавая баланс между мощью и изяществом. В работах современного художника и педагога У Гуаньчжуна (1919-2010) композиция и перспектива сочетают западные научные методы с традиционными китайскими настроениями. Оба художника придерживались китайской культурной позиции, подчеркивая сильные стороны как китайской, так и западной живописи, и, основываясь на традиционной китайской философии, интегрировали лучшие элементы из других культур, что придало новый импульс развитию китайского искусства и продвинуло искусство Се-и на новый этап интернационализации и модернизации, сохраняя его духовность и свободу выражения.

Методология исследования: философские основания искусства Се-и

Онтологическая эволюция китайского искусства Се-и представляет собой грандиозный процесс трансформации философских концепций в практику визуальных символов. Среди них три учения – конфуцианство, даосизм и чань-буддизм – неразрывно связаны с развитием живописи Се-и (Наумова, 2019, с. 155-160). В период теоретического становления «теория передачи души» Гу Кайчжи первой разрушила оковы формального сходства. Художник эпохи Восточная Цзинь находился под влиянием конфуцианских представлений о социальной иерархии и идеи «совершенство в добродетели и красоте», которые сформировали его критерии оценки живописи. Социальная нестабильность того времени породила экзистенциальную тревогу, что способствовало расцвету метафизических дискуссий и распространению буддизма, ставших главными интеллектуальными течениями.

Эти обстоятельства предопределили два крупных художественных поворота: углубленное исследование внутреннего духовного мира персонажей и утверждение эстетики простоты и естественности, пронизанной метафизико-буддийским философским мышлением (居�looking, 常文婷 [Цзюй Жун, Чан Вэйтин], 2010, с. 216-217). Буддизм, в особенности иконография Будды, глубоко повлиял на художественную практику Гу Кайчжи. Возьмем для примера «Портрет Ваймалакирти»: добродетель и мудрость, воплощенные в Ваймалакирти, как раз отражали тот духовный идеал, к которому стремились аристократы и знаменитые ученые мужи эпохи Восточная Цзинь. В эпоху непрерывных войн и переплетения социальных противоречий человек постоянно находился в состоянии неуверенности и тревоги. Поэтому своевольное потворство удовольствиям и стремление к духовной вечности стали характерными веяниями времени, а Ваймалакирти превратился в образец для подражания среди ученой элиты. Буддизм использовал изображения Будды в качестве носителя передачи духа Просветленного. Когда верующие поклонялись изображениям Будды в живописи или скульптуре, это было равноценно личной встрече с истинным Буддой. Этот ритуал замены настоящего Будды его образом передавал сущность учения Просветленного. Постепенно эта концепция передачи духа через форму повлияла на понимание Гу Кайчжи соотношения формы и духа. Таким образом, через художественные образы Гу Кайчжи передавал духовную сущность, превосходящую внешнюю форму. Ценность художественного образа заключалась в том, чтобы выйти за пределы физического сходства и достичь внутренней одухотворенности.

В эпоху Юань художник Ни Цзань в своей работе «Шесть благородных мужей» (Рисунок 2) посредством визуального эксперимента чрезвычайной философской глубины реконструировал парадигму выражения взаимоотношения формы и духа в искусстве Се-и. Отстраненная композиция и почти абстрактная трактовка объектов на картине – шесть деревьев, очерченные лаконичными линиями, возвышаются на пустынном речном берегу, без повествовательных элементов или сложных сцен – непосредственно отсылают к даосской космологической концепции «великое Дао до предела просто». Однако при внимательном рассмотрении духовной сущности: сосна, кипарис, камфорное дерево, нанму, софора и вяз – шесть видов деревьев наделены персонифицированной символикой «благородных мужей», где мощные и прямые стволы метафорически передают конфуцианскую добродетель «не сгибаться перед властью».

Этот прием «сравнения добродетели через объекты» фактически представляет собой творческую трансформацию конфуцианской идеи «благородный муж познает через вещи» в художественно-визуальной сфере. На уровне творческой методологии декларация Ни Цзаня «лишь записывая свободный дух сердца» продвинула на новую ступень теорию Се Хэ о «оживлении через дыхание-ци». Эстетика опустошенной простоты, созданная сухой кистью и легкой тушью, наследует буддийское понимание «форма есть пустота», преодолевая границы материальной видимости и одновременно воплощая даосский путь очищения сознания по Чжуанцзы: «В пустой комнате рождается свет» (余秋雨 [Юй Цююй], 2020, с. 28-29, 43). Более чем две трети пустого пространства картины уже не воспринимаются как физическая пустота, но превращаются в философское поле чань-буддийского принципа «недвойственности пустоты и сущего», позволяя зрителю ощутить циркуляцию жизненной энергии вселенной в «местах отсутствия живописи» (赵倩倩 [Чжао Цяньцянь], 2019, с. 93-94).



Рисунок 2. *Ни Цзань (倪瓚, 1301-1374). «Шесть благородных мужей» (《六君子图》, Liu Junzi Tu). Бумага, тушь. 1345 г. Музей провинции Ляонин, Шэньян. Источник: https://baike.baidu.com/pic六君子图/1783904/1778780793/e7cd7b899e510fb3749f1c17d433c895d0430caf*

К середине и к концу эпохи Мин искусство свободной монохромной живописи Сюй Вэя возвело дух Се-и на новую философскую высоту. Его «Виноградная лоза» (Рисунок 3) стала образцом синтеза конфуцианских, даосских и буддийских идей, воплощенных в индивидуальном жизненном опыте художника. Виноградные гроздья, созданные размывами туши, преодолевают пределы материальной формы: даосское состояние творческого «освобождения от оков одежд» (董翔 [Дун Сян], 2008, с. 52-53) здесь трансформируется в экстатическое высвобождение кисти, а техника свободного разбрызгивания туши отзывается на чжуан-цзыевское «сидячее забвение» – отрешение от плоти и отказ от рассудочного анализа. Стихотворная надпись, полная горечи невостребованного таланта, несет на себе печать духовной травмы конфуцианского ученого, многократно потерпевшего неудачи на императорских экзаменах (Сюй Вэй провалил восемь попыток). В то же время чань-буддийская идея внезапного просветления – «сознание есть Будда» – стала катализатором качественной трансформации его художественного языка. Принцип «сходства через несходство» в изображении винограда выражает преодоление материальной видимости (陈秋阳 [Чэнь Цюян], 2021, с. 86-87). В переплетении и взаимопроникновении размывов туши пульсирует живая страсть художника, раскрывающая глубинную «истинную реальность его природы» (李洪贞 [Ли Хунчжэнь], 2024, с. 54-59).

Практика «создания образов из сердца и выражения сердца через образы» знаменует собой онтологический поворот в искусстве Се-и: от принципа «передачи духа через форму» к установке на «освобождение от формы ради радости отражения». Каждое новое развитие этой традиции представляет собой свежую интерпретацию взаимоотношения формы и духа. Освобождаясь от оков формы, дух получает более широкое и многомерное пространство выражения. Принцип «сходства в несходстве» выступает философским свидетельством постоянного углубления онтологической природы искусства Се-и, в котором рождаются прообразы символических форм в диалектическом взаимодействии формы и духа. Через процессы расщепления и рекомбинации символов китайское искусство Се-и совершает переход от технического мастерства к подлинной философской глубине.



Рисунок 3. *Сюй Вэй (徐渭, 1521-1593). «Виноградная лоза» (《墨葡萄》, Moputao). Бумага, тушь. 1582-1588 гг. Музей провинции Ляонин, Шэньян. Источник: https://baike.baidu.com/pic/徐渭/18002/4965116516/7dd98d1001e93901ea9a1c2f76ec54e736d19603*

Эстетический анализ взаимосвязи между искусством Се-и и традиционной китайской эстетикой

Рассматривая искусство Се-и не только как художественную практику, но и как носителя философско-эстетических категорий, необходимо обратиться к тем понятиям, которые определяют специфику китайского художественного мышления. В традиционной эстетике ключевое место занимает категория «сян» (象, *xiàng*), служащая посредником между предметным и духовным, между видимой формой и скрытым смыслом.

«Сян» в живописи Се-и представляет собой процесс слияния субъекта и объекта, в котором внешнее изображение становится выражением внутреннего состояния художника. Эта категория соединяет в себе предметность – объективный образ вещи – и космический резонанс. Как отмечал Чжан Цзао: «Внешне учись у творящей природы (造化, *zào huà*), внутри обретай источник сердца (心源, *xīn yuán*)» (王宇鹏 [Ван Юйпэн], 2020, с. 152).

В историческом развитии стиль Се-и прошел тройную философскую трансформацию: от этической символизации Гу Кайчжи, выражавшей «дух» через «форму», через преобразование Ни Цзаном природных образов в культурные метафоры до возвышения у Сюй Вэя и Бада Шаньжэня до уровня интенциональных символов, воплощающих личные эмоции и критическое мышление.

В искусстве Се-и «сян» можно рассматривать как знак; китайский художественный образ-знак всегда оперирует отношениями между человеком и реальным миром. Рассматривая образ-знак через две концепции, «объекта» (对象, *duì xiàng*) и «репрезентамена» (再现体, *zài xiàn tǐ*), триада семиотики Пирса (репрезентамен, объект, интерпретант) обретает актуальное значение, предлагая новую перспективу для анализа теоретической основы знаков искусства Се-и (于广华 [Юй Гуанхуа], 2021, с. 140-153).

Несмотря на поверхностное сходство семиотики Пирса и знаковой системы Се-и, между ними существуют фундаментальные различия в философских основаниях, ценностной ориентации и эстетических принципах. Теоретическое конструирование знаковой системы китайского искусства Се-и требует выхода за рамки западной семиотики и создания интерпретационной системы, укорененной в логике местной культуры.

Китайский образ-знак через форму осуществляет репрезентацию реального мира. Однако, когда «сян» образа сформирован, объект знака не только указывает на реальный мир, но и своей присутствующей природой всегда призывает отсутствующее, а именно интерпретант и зрителя, тем самым воссоздавая значение образа-знака.

Традиционная художественная теория часто фокусируется на выражении «цзи» (迹, *jì*, материальный след) и «синь» (心, *xīn*, субъективное чувство), взаимодействии «отношений формы и духа» (形神关系, *xíng shén guān xì*), превознося текучесть смысла (王天 [Ван Тянь], 2015, с. 56-59). Китайское искусство Се-и создает форму, обращаясь к объективному «сян» вещей. «Син» (形, *xíng*, форма) можно рассматривать как материальный носитель, а выражение «шэнь» (神, *shén*, дух) через «син» – как субъективную духовную направленность означаемого. Вместе они составляют традиционную знаковую систему Се-и.

Однако помимо этих двух аспектов следует учитывать интерпретацию зрителем культурно-эмоционального значения «сян», то есть особую договоренность между культурными группами относительно культурного значения конкретного «сян». Финальная реализация смысла образно-символических знаков зависит не только от выражения «источника сердца» создателя, но и от интерпретации и признания зрителем культурного значения «сян» на основе своего культурного фона и группового консенсуса. Именно этот коллективный культурный консенсус составляет социокультурную основу для универсальной передачи и глубокого резонанса смысла образно-символических знаков.

Возьмем, к примеру, «рыбу» в творчестве Бада Шаньжэня. На уровне материального образа строго соблюдается принцип «отражения формы в соответствии с объектом», где с точностью запечатлена анатомическая структура и физические характеристики рыбы, закладывая основу «син». Однако на уровне художественного образа происходит реконструкция «шэнь»: скованное тело рыбы, переданное сухой кистью и обратным мазком, особенно выпученные глаза с холодным белком, разрушающие обычное состояние объекта, – это предельное воплощение практики «передачи духа через форму». Через преувеличение формы и трансформацию тушевых мазков божество народного гнева вливается в «рыбу», превращая биологические характеристики в духовный носитель. Здесь интерпретантом культурно-эмоционального уровня выступает необходимость для зрителя, основываясь на традиции литературной живописи «выражения воли через объекты» и групповом консенсусе исторического контекста оставшихся верными минских подданных, расшифровать белки глаз рыбы как отстраненную позицию по отношению к новой власти, а унылые мазки связать с духовной травмой сообщества оставшихся верными. Именно этот процесс культурной дешифровки возводит изображение от визуального знака до визуальной метафоры.

Художник выражает свой дух через преобразованную «син», зритель наполняет культурное значение формы обратно питаемым консенсусным «шэнь», раскрывая интегративную природу индивидуального божественного замысла и коллективного божественного обаяния в искусстве Се-и, что в конечном итоге наделяет образно-символические знаки Се-и вечной жизненной силой во взаимодействии формы и духа.

В межкультурной коммуникации, с семиотической perspective, исследование построения теоретической системы структуры символов Се-и в китайском стиле через прогрессивную интерпретацию трех уровней – конкретных символов, культурных образов и философских концепций – формирует «теорию тройственной природы символов Се-и», то есть «материальный образ – художественный образ – культурная эмоция». Это помогает аудитории с разным культурным фоном выйти за пределы формального познания и глубоко понять культурно-

духовное ядро искусства Се-и. Такое теоретическое построение также применимо к другим китайским искусствам, несущим концепцию Се-и, таким как каллиграфия и драма, что не только способствует международному распространению китайского искусства Се-и, но и предоставляет ссылку на восточную мудрость для современных исследований художественной семиотики.

Заключение

Настоящая статья систематически раскрывает логику развития искусства Се-и, которое в разные исторические периоды обретало новые формы выражения, сохраняя при этом глубокую связь с философскими традициями Китая. Конфуцианские ценности нравственного самосовершенствования и социальной гармонии, даосские идеи естественности и следования Дао, а также чань-буддийский опыт внезапного просветления формируют фундамент, на котором построена эстетическая и символическая система Се-и.

В исследовании предложена концепция «теории тройственной природы символов Се-и» (материальный образ – художественный образ – культурная эмоция), выходящая за рамки традиционной модели «форма – дух». Такой подход позволяет рассматривать произведение искусства как многослойную семиотическую систему, выявлять динамику культурного кода и объяснять его способность вызывать межкультурный резонанс.

Перспективы дальнейших исследований связаны с изучением взаимодействия искусства Се-и с современными медиа и цифровыми технологиями, сопоставлением его семиотической системы с другими художественными практиками Востока, а также с применением полученных результатов в музейной и образовательной сфере, включая цифровое искусство и креативные индустрии.

Источники | References

1. Губина И. И. Китайская живопись и ее своеобразие // Культурное наследие Сибири. 2018. № 2 (26).
2. Наумова Ю. В. Влияние китайских философских учений саньцзяо на процесс обучения китайской живописи гохуа // Наука и школа. 2019. № 1.
3. 王龙. 元代文人画的审美趋向 // 新美术. 2008. № 5 (Ван Лун. Эстетические тенденции живописи ученых эпохи Юань // Новое искусство. 2008. № 5).
4. 王天. 试论中国写意人物画的形·神·气·韵 // 美术界. 2015. № 9 (Ван Тянь. Попытка исследования формы, духа, ци и юнь в китайской портретной живописи Се-и // Мир изобразительного искусства. 2015. № 9).
5. 王欣.重谈谢赫的形神观念——从《古画品录》对顾恺之的品评说起//齐鲁艺苑. 2010. № 2 (Ван Синь. Переосмысление концепции формы и духа Се Хэ: начиная с оценки творчества Гу Кайчжи в «Записках о категориях старинной живописи» // Цилуйское искусство. 2010. № 2).
6. 王宇鹏. “外师造化, 中得心源” 的美学思想 // 艺术家. 2020. № 12 (Ван Юйпэн. Эстетическая мысль «Внешне учись у творящей природы, внутри обретай источник сердца» // Художник. 2020. № 12).
7. 董翔.庄子“解衣般礴”对中国绘画的影响 // 美术大观. 2008. № 10 (Дун Сян. Влияние концепции Чжуан-цзы «расстегнуть одежду и развалиться на сиденье» (се и бань бо) на китайскую живопись // Обзор изобразительного искусства. 2008. № 10).
8. 李洪贞.舍形悦影：徐渭笔墨呈象探赜 // 齐鲁艺苑. 2024. № 3 (Ли Хунчжэнь. «Отказ от формы в пользу тени»: исследование проявления образов через линию и тушь Сюй Вэя // Цилуйское искусство. 2024. № 3).
9. 贺西林, 赵力. 中国美术史简编. Изд-е 2-е. 北京: 高等教育出版社, 2009 (Хэ Силинь, Чжао Ли. Краткая история китайского искусства. Изд-е 2-е. Пекин: Издательство высшего образования, 2009).
10. 刘锋杰. “阳明心学”与徐渭“真我”观的生成—心学视域下徐渭抒情思想研究之一 // 艺术广角. 2024. № 1 (Лю Фэнцзе. «Философия сердца» и формирование взгляда Сюй Вэя на «истинное я» // Широкий угол искусства. 2024. № 1).
11. 苏心一. 王维山水诗画美学研究. 北京: 文史哲出版社, 2007 (Су Синьи. Исследование эстетики гор и воды в стихах и живописи Ван Вэя. Пекин: Издательство «Вэнь ши чэ», 2007).
12. 孙继超. 中国画论中的“形神论”探析 // 美与时代 (中). 2021. № 12 (Сунь Цзичао. Анализ теории «формы и духа» в китайской живописи // Красота и эпоха (средний). 2021. № 12).
13. 唐勇力. 再谈工笔画的写意性 // 美术. 2009. № 4 (Тан Юнли. Еще раз о выразительности живописи гунби // Искусство. 2009. № 4).
14. 战国策 / 刘向编. 北京: 中华书局, 1991 (Чжаньго цэ / сост. Лю Сян. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1991).
15. 方勇 (译注). 庄子. 北京: 中华书局, 2015 (Фань Юн (пер. и комм.). Чжуан-цзы. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2015).
16. 淮南子·说山训 / 刘安编. 北京: 中华书局, 1998 (Хуайнаньцзы. Глава «Шошаньсюнь» / сост. Лю Ань. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1998).
17. 朱景玄. 唐朝名画录校注 (上下). 黄山书社, 2016 (Чжу Цзинсюань. Записки о знаменитых художниках эпохи Тан (с комментариями). Хуаншань Шусэ, 2016).
18. 侯鑫源. 南宗山水画的特点及其发展历程分析 // 艺术品鉴. 2021. № 35 (Хоу Синьюань. Анализ особенностей и развития южной пейзажной живописи // Искусство и оценка. 2021. № 35).
19. 居瑢, 常文婷. 魏晋玄学对顾恺之形神论的影响 // 人民论坛. 2010. № 32 (Цзюй Жун, Чан Вэйтин. Влияние учений о «сокровенном» периода Вэй-Цзинь на теорию «формы и духа» Гу Кайчжи // Жэньминь лунтань. 2010. № 32).

20. 秦文平.魏晋风度的生成逻辑、审美范式与文化流变 // 吕梁学院学报. 2025. № 3 (Цинь Вэньпин. Логика формирования, эстетическая парадигма и культурная трансформация «Вэй-Цзиньского стиля» // Журнал Люйлянского университета. 2025. № 3).
21. 陈伟, 官彬. 论徐渭“本体自然观”的来源及表现 // 湖北社会科学. 2024. № 3 (Чэнь Вэй, Гуань Бинь. Источники и проявления «естественного взгляда на природу» Сюй Вэя // Социальные науки Хубэя. 2024. № 3).
22. 陈秋阳. 不似之似似之——谈石涛山水画中的形神观美学思想 // 书画世界. 2021. № 7 (Чэнь Цюян. «Похожесть через непохожесть»: об эстетической концепции формы и духа в пейзажной живописи Ши Тао // Мир каллиграфии и живописи. 2021. № 7).
23. 郑楚帆, 马钱武. 论苏轼的“论画以形似, 见与儿童邻”对中国文人画的影响 // 明日风尚. 2021. № 13 (Чжэн Чуфань, Ма Цяньу. Влияние идеи Су Ши «Судить о живописи по сходству формы – это детский подход» на китайскую живопись ученых // Завтрашняя мода. 2021. № 13).
24. 赵倩倩.无画处皆成妙境——论当代中国画的“留白”艺术 // 艺术品鉴, 2019. № 33 (Чжао Цяньцянь. «В месте, где нет живописи, возникает чудесный образ»: об искусстве «пустоты» в современной китайской живописи // Оценка произведений искусства. 2019. № 33).
25. 申小红, 孙晓昕. 论倪瓒“逸气说”的美学思想 // 美术教育研究. 2022. № 7 (Шэнь Сяохун, Сунь Сяосинь. Эстетическая идея «свободного духа» Ни Цзаня // Исследования художественного образования. 2022. № 7).
26. 于广华. 意象符号论: 当代艺术中国范式的一个符号学阐释 // 符号与传媒. 2021. № 1 (Юй Гуанхуа. Теория образа-знака: семиотическая интерпретация китайской парадигмы в современном искусстве // Знак и медиа. 2021. № 1).
27. 余秋雨. 简论“虚室生白”对中国传统诗书画空间意境的影响 // 艺术评鉴. 2020. № 2 (Юй Цююй. Краткий анализ влияния принципа «Пустая комната рождает чистый свет» на пространственную концепцию (и цзин) в традиционной китайской поэзии, каллиграфии и живописи // Искусствознание. 2020. № 2).

Информация об авторах | Author information

RU

Ли Чжои[1]
[1] Забайкальский государственный университет, г. Чита

EN

Zhuoyi Li[1]
[1] Transbaikal State University, Chita

[1] *2953583122@qq.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.01.2025; опубликовано online (published online): 10.09.2025.

Ключевые слова (keywords): искусство Се-и; живопись гохуа; семиотика искусства; конфуцианство – даосизм – чань-буддизм; межкультурная коммуникация; Xie-yi; Guohua; semiotics of art; Confucianism – Daoism – Chan Buddhism; intercultural communication.