

стью к активному обучению, принятию решений и последующему выполнению действий; дизайнер и искусственный интеллект совместно становятся субъектами творчества. В эпоху генеративного интеллекта дизайнеры вступают в многоэтапный диалог с ИИ, постепенно итеративно и совместно совершенствуя дизайнерские решения. В этом процессе сотрудничества роль «машины» трансформируется в роль «интеллектуального агента», который не только распознает намерения пользователя, но и обладает способностью к активному обучению, принятию решений и последующему выполнению действий [1, с. 35]. Хотя человеко-машинное сотрудничество приносит скачок эффективности и расширение творческих возможностей, результаты генерации склонны к нагромождению символов и стилистической гомогенизации, что не может заменить рефлексивного вмешательства дизайнера в социальные проблемы. Таким образом, технологический прогресс не снизил порог входа в дизайн, а, напротив, предъявил к дизайнерам более высокие требования, а именно — обладание эстетическим суждением, междисциплинарной структурой знаний и культурной проницательностью. Во-вторых, современный дизайн находится в процессе поиска новых средств выразительности, и его важнейшим источником являются национальная культура и традиции. На современном этапе дизайн находится в процессе поиска новых средств выразительности, важнейшим источником которых является национальная культура и традиции [2, с. 187]. Как бы ни эволюционировали технологии, культурное выражение и дизайнерская инновация всегда остаются фундаментальной темой плаката. Глубинная движущая сила устойчивого развития плаката в обеих странах по-прежнему проистекает из углубленного освоения явных и скрытых культурных кодов

собственной страны и их органичного сочетания с новыми средствами, такими как динамическая интерактивность и цифровая генерация, для осуществления современной интерпретации национальных культурных символов в балансе между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием.

Заключение

Оглядываясь на столетний путь, можно сказать, что взаимодействие китайского и российского (советского) агитационного плаката представляет собой историю визуальной эволюции от внешнего заимствования к самостоятельному творчеству, от идеологической пропаганды к многокультурному диалогу. Его развитие всегда уходило корнями в духовную почву каждого народа и в потоке исторических контекстов, технологических изменений и эстетических трансформаций непрерывно искало новые способы выражения. Советский визуальный опыт XX века глубоко участвовал в формировании визуальной парадигмы китайского плаката. В современную эпоху, движимый социальными преобразованиями и многообразными потребностями, китайский и российский агитационный плакат перешел от одностороннего заимствования к равноправному диалогу, от политической мобилизации к плюралистическому выражению, открыв тем самым новый период развития. Подъем цифровых технологий и искусственного интеллекта еще более преобразовал способы создания и пути распространения плаката, однако как бы ни прогрессировали технологии, дизайнерская практика китайского и российского плаката по-прежнему будет укоренена в глубоком освоении национальных элементов и в балансе между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием будет отвечать на вызовы своих эпох.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Галкин Д.В., Вэн Вэй. Роль генеративного искусственного интеллекта в современном дизайне: теоретические аспекты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2025. – №57. – С. 25–39. DOI: 10.17223/22220836/57/3. – EDN BDDQSS.
2. Темирбиева Х.Ю. Проблема взаимодействия дизайна и национальной традиционной культуры / Х.Ю. Темирбиева, И.П. Дрынкина, А.А. Стенина //

- Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: сборник материалов, Москва, 21 ноября 2018 года. Т. 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2018. – С. 187–190. – EDN JZVEFI.
3. Василенко Е.В. Национальная культура в дизайне России / Е.В. Василенко, Ю.С. Мареева // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2019. – Т. 10. – №1(22). – С. 44–49. – EDN PTQPAZ.

Zhang Yuyang
Postgraduate Student
Moscow State Academic Art Institute
named after V. I. Surikov
under the Russian Academy of Arts
e-mail: 965804381@qq.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0009-4127-3690

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-73-83

MARINE IMAGERY IN TRADITIONAL CHINESE LANDSCAPE PAINTING AND ITS EVOLUTION IN MODERN CHINESE ART

Summary: *The article explores the phenomenon of the "absence" of marine vistas in traditional Chinese landscape painting of the shanshui genre (山水画, "mountains and waters"). This phenomenon is analyzed from various perspectives, encompassing not only artistic but also philosophical and historical dimensions. In traditional Chinese shanshui landscape painting, the concept of emptiness (xu / 虚) plays a fundamental role. This technical device serves as a profound philosophical and cultural principle, rooted in Daoism, Chan Buddhism, and Neo-Confucianism. Emptiness gives rise to presence, aligned with the Daoist principle that "utility arises from emptiness." Particular at-*

tention is paid to the metaphorical expression of marine imagery: unlike the Western tradition, where the ocean is frequently depicted directly with a distinct horizon and waves, the boundless sea is never represented literally in shanshui. Instead, the sea is manifested in the imagination of both the artist and the viewer through absence—manifested as un-inked space, where the water surface and mist embrace the bases of mountains that dissolve into the haze of rivers or vast maritime expanses against the backdrop of a non-existent horizon.
Keywords: *"absence", cultural rejection, marine imagery, traditional Chinese painting, landscape painting.*

I. "Emptiness" as a Philosophical Category of Traditional Chinese Landscape Painting

In the grand history of traditional Chinese landscape painting, the sea has always remained an ambiguous element. It did not possess such a durable ritual and moral symbolism as the "Three Mountains and Five Sacred Peaks" (san wu yue, 三山五岳)¹, nor was it as close to the secluded life of the literati as rivers, lakes, and streams. The fundamental principle of traditional Chinese painting consists not in

the "mimesis" (imitation) of nature, but in the comprehension of the "Dao". In this context, the fundamental dialectic of the painting becomes "emptiness (xu, 虚, void, non-being)" ² and "reality (shi, 实, presence, fullness)" ³. Being under the influence of the Daoist principle "being is born of non-being" (you

¹ A classical symbol of sacred space in traditional Chinese culture, including the five most famous sacred mountains (Eastern Mountain Taishan, Western Huashan, Southern Hengshan, Northern Hengshan, Central Songshan) and the three legendary mountains of immortality (Penglai, Fangzhang, Yingzhou). Since ancient times, these mountains have been associated with the imperial ritual of worshipping heaven and earth, moral integrity, and eternity, therefore they became the main canonical motif of classical landscape painting. The sea, however, did not have a fixed ritual semantics, and therefore occupied a marginal place in traditional painting themes.

² A classical symbol of sacred space in traditional Chinese culture, including the five most famous sacred mountains (Eastern Mountain Taishan, Western Huashan, Southern Hengshan, Northern Hengshan, Central Songshan) and the three legendary mountains of immortality (Penglai, Fangzhang, Yingzhou). Since ancient times, these mountains have been associated with the imperial ritual of worshipping heaven and earth, moral integrity, and eternity, therefore they became the main canonical motif of classical landscape painting. The sea, however, did not have a fixed ritual semantics, and therefore occupied a marginal place in traditional painting themes.

³ This is the opposite of "xu" (虚): fullness, presence, substance. But in this dialectic, "shi" does not suppress "xu", but is revealed through it. Emptiness and reality are not opposed — they interpenetrate and mutually generate each other. In painting, this looks like a balance: filled elements (mountains, trees, water) and left "empty" zones work in pairs.

sheng yu wu, 有生于无)⁴ and the Chan Buddhist concept of “emptiness”, painters deeply understood the truth: “in emptiness, reality is born, and out of nothingness arises everything that exists”. Consequently, the unfilled space on silk or paper is not merely an unfinished background, but an active aesthetic space carrying an infinite “spiritual resonance” (气韵, qi yun)⁵ and vital force. It is precisely this aesthetics, where “non-being” triumphs over “being”, that became the spiritual foundation for the “hidden” (implicit) depiction of maritime themes in antiquity and the Middle Ages⁶.

II. Contextual Insularity: Social Causes for the Absence of Maritime Themes during the Ming and Qing Eras

Despite an extensive coastline, the sea was for a long time located on the periphery of traditional Chinese painting. This phenomenon was especially pronounced during the Ming and Qing eras, which was conditioned by profound political and economic causes.

Political “maritime blockade” and psychological alienation: during the Ming Dynasty period, in order to defend against Japanese pirates (wokou), a strict policy of “maritime prohibition” was introduced, which forbade maritime trade, and private maritime voyages were strictly prohibited. At the beginning of the Qing Dynasty, to sever the connection of coastal anti-Qing forces with the outside world, the government issued an order of “relocation to the sea”, which forcibly relocated coastal inhabitants into the interior of the country. In the eyes of the rulers, the ocean was no longer a space for exploration and trade, but became a symbol of instability, threat, and “barbarians”. Such a top-down approach compelled officials and schol-

arly circles to instinctively feel a sense of alienation and wariness toward the ocean. The ocean failed to become an ideal place for manifesting man’s aspiration toward nature and seclusion [6, p. 825].

Introversion of the economic structure: During the Ming and Qing eras (1368–1911), the state adhered to a policy of “suppressing commerce and encouraging agriculture”. The national treasury and social stability depended to the highest degree on the agrarian economy of the interior regions. Rivers, lakes, and mountains constituted the geographical center of public life, while the maritime economy was in a state of decline. The life experience and aesthetic tastes of painters and scholars, as the social elite, were deeply rooted in interior mountain and river landscapes; they lacked a direct perception of the sea and a cultural identity with it [3, p. 42].

Under the conditions of such an introverted political and economic structure, an aesthetic system of landscape painting with a focus on “interior mountain landscapes” was formed. The deficit of maritime themes was, in essence, a visual projection of the cultural mentality of “gravity toward the land and neglect of the sea”.

III. The Fetters of Tradition and Their Overcoming: On the Path toward a Realistic Depiction of Maritime Landscapes

In the classical theory of landscape painting, the image of water was often conveyed through the device of “liubai” (留白, leaving blank space)⁷ [5, p. 26]. This technique, originating in Daoist philosophy, viewed “emptiness” as the foundation of all things [11, p. 20]. For example, in the scroll by Ma Yuan (马远, 1160–1225) of the Southern Song era (南宋, 1127–1279) “Solitary Angler on a Wintery River” (寒江独钓图) (Fig. 1), merely a solitary boat is placed in the corner of the painting, while the vast blank space is left to the mercy of the viewer, so that he himself may imagine the infinity of the cold river and water vapors [4, p. 73]. This device of “creating being out of non-being” dissolved the sea (if it appeared) in clouds and mist, depriving it of materiality as an independent aesthetic object [8, p. 92].

Only in modern times, namely in the 1980s, with the beginning of the policy of Reform and Opening-Up and the economic rise of coastal regions, did

the sea once again find itself in the field of view of artists. The year 1986 is considered the year of birth of contemporary Chinese marine painting, when a group of artists began to consciously explore this theme. A landmark work of this period became the painting by Xue Xuanlin “Voice of the Waves” (浪声, 1987) (Fig. 2)[1, p. 83]. In this work, there was no simple copying of Western realistic technique; relying on abstract expressionism and postmodern reflection, the artist transformed the auditory element of “sound” into visual airiness and dynamics, carrying out a contemporary interpretation of the traditional view of “emptiness and reality”.

IV. Contemporary Reconstruction: Modernization of the Philosophy of Emptiness

In the 21st century, Chinese marine painting has not abandoned the philosophical core of “emptiness”, but has accomplished its creative reconstruction. Contemporary artists, synthesizing Chinese and Western techniques, have transformed the originally static and sublime “leaving of blank space” into an artistic space full of tension and multidimensionality.

A pioneer of Chinese maritime oil painting, Gao Quan depicts the ocean not as the quiet harbor of a scholar-hermit, but as a “battlefield”, a natural element full of primordial force and heroism. Transitioning from the realism of the 1970s to the technique of “ink” mixed painting of the 21st century, he endows his waves with a powerful explosive action and sculptural volume. In such works as “Soul of the Maritime Frontier” (魂系海域), the ocean is given the symbolic meaning of the national spirit [7, p. 66].

As a representative of the Guangdong school of painting, Huang Weili dedicated his works for a long time to the synthesis of the traditional brush and contemporary composition. In his series “Contemplating the Vast Sea” (观沧海) (Fig. 4), the hazy outlines characteristic of ink painting are preserved, but at the same time the light-and-shadow and volume of oil painting are integrated. The sea on his canvases is often in a state of “incompletion”, while the boundaries between emptiness and reality are filled with a flowing poetics [2, p. 89].

Another contemporary Chinese artist, Xin Fangbin, approaches the depiction of the sea quite differently: In the work “The Sea Accommodates All Rivers” (海纳百川)⁸ (Fig. 5), the artist directly quotes



Fig. 1. Ma Yuan, *Lonely Fisherman on a Cold River*, Southern Song Dynasty, ink on silk, 26.7 cm × 50.6 cm. Illustration from: Zhang Qiang. *Paintings of Ma Yuan*. Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, January 1981, pp. 169–177.



Fig. 2. Xue Xuanlin, *Sound of Waves*, 1987, oil on canvas, National Museum of China, 50 × 70 cm. Image source: Official Baidu Baike website, 13 August 2024



Fig. 3. Huang Weili. *Tide*. From the *Shan Hai Jing* series. Mixed media. 2010s. Private collection. Image source: Official Zhihu Column

⁴ A classical proposition from the treatise “Dao De Jing” by Laozi. Daoism asserts that non-being (emptiness) is the primordial source of everything that exists; it possesses an infinite potential for development. This philosophical idea became the foundation of the aesthetics of emptiness: empty space in a painting is not superfluous; it generates artistic meaning and the vital energy of the image.

⁵ The supreme category of aesthetic evaluation of Chinese painting, formulated by the artist Xie He in the Southern Qi Dynasty. It signifies the unity of vital energy (qi) and spiritual harmony (yun). Empty zones in the painting are the foundation for the manifestation of “qi yun”, allowing vital energy to freely circulate in the space of the work, making the landscape alive and spiritualized.

⁶ In traditional Chinese painting, the sea was rarely depicted in detail and directly. Artists used the principle of “emptiness and reality”: they depicted shores, rocks, sails, coastal trees, and conveyed the sea itself through the empty zones of the canvas. The viewer himself completes the image of the boundless sea thanks to the empty space, which corresponds to the Chinese aesthetics of “saying little, but implying much”.

⁷ “Liubai” (Chinese 留白, literally “leaving white”) is an artistic concept in traditional Chinese painting denoting the active use of empty space on the canvas (on silk or paper). This is not simply unfilled sections, but a thought-out element of the composition that creates depth, atmosphere, and philosophical subtext.

⁸ The title of this work goes back to the Chinese phraseological unit “hai na bai chuan”, which signifies breadth of views, inclusiveness, and the ability to accept and “accommodate” diverse ideas, cultures, and talents.

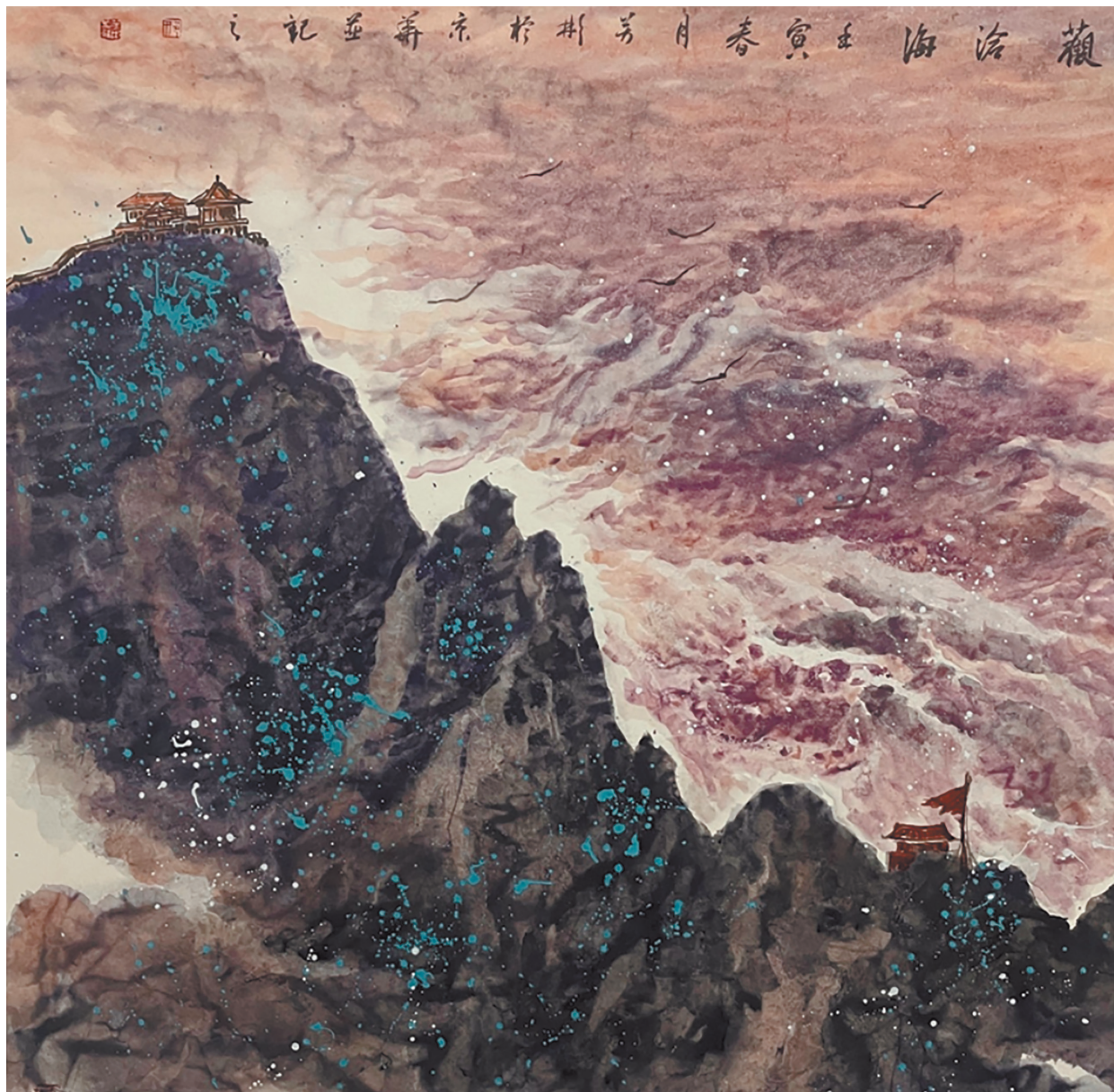


Fig. 4. Xing Fangbin. View of the sea. 68×68cm. Mixed media. 2010s. Private collection

images from the “Dao De Jing”, presenting the sea as a giant “vessel”. The emptiness in the center of the painting is no longer the traditional cloud mist; this is a frightening and all-encompassing emptiness, symbolizing the intersection and collision of cultures in the context of globalization.

V. The Philosophical Core of “Emptiness” and the Evolution of Forms in Chinese Marine Painting: From Traditional Implicitness to Contemporary Innovative Transformations

5.1. Traditional Aesthetics of “Emptiness”: Implicit Expression of Maritime Images in Classical Painting

The evolution of forms in traditional Chinese marine painting is inextricably linked with a profound intertextual interaction with the philosophical concept of “emptiness” (xu, 虚). This philosophical core not only serves as the aesthetic foundation for the

“implicit” (hidden) expression of maritime themes in the past, but also acts as the key spiritual driving force of the innovative transformation of the contemporary art of the seascape. Its philosophical sources trace back to the cosmogony of Daoism, where “emptiness” is the primordial principle, to the transcendent thinking of Chan Buddhism, based on the “awakening to emptiness”, as well as to the dialectical wisdom of Neo-Confucianism of the Song and Ming eras, which proclaimed the “interaction of emptiness and reality”.

The traditional system of landscape painting (shan-shui, 山水), permeated with the idea of “emptiness as the root and the mutual generation of emptiness and reality”, elaborated a creative canon where the “leaving of blank space” became the supreme rule. As Zong Baihua (宗白华) noted, “only the dialectical

unity of emptiness and reality is capable of generating the true beauty of art” [10, pp. 88–89]. Ancient masters deeply comprehended the principle “in emptiness, reality is born, and out of nothingness arises everything that exists”, perceiving the unfilled space on silk and paper, as well as the hazy smoke of clouds, not as a visual defect, but as an active space carrying “artistic intent” (yijing, 意境) and “spiritual resonance” (qi yun, 气韵) [11, p. 19].

It is precisely for this reason that direct depictions of specific waves or the physical surface of the sea are extremely rarely encountered in traditional marine painting. Instead, artists resorted to blurred contours of mountains and waters hidden in mist, and to the device of visual virtualization. Through the figurative construction of “empty” space, they metaphorically conveyed the boundlessness of rivers and seas, including the grandeur and mystery of the ocean into the philosophical-aesthetic paradigm of the “unity of man and nature”. This paradigm of implicit expression, in our view, essentially represents the key aesthetic logic of traditional marine painting, allowing one to avoid the literal copying of nature and to strive for the transcendence of artistic intent.

5.2. Contemporary Transformation of the Concept of “Emptiness”: Technical Renewal and Philosophical Re-evaluation of Marine Painting

Having entered the contemporary context, Chinese marine painting has not severed blood ties with the philosophy of “emptiness”, but, on the contrary, reveals an aspiration toward the renewal of the aesthetic paradigm within the framework of a global artistic dialogue. Relying on the traditional aesthetics of the interaction between emptiness and reality, contemporary artists have synthesized Western techniques of painting with a contemporary language of expressiveness, transforming the classical static and sublime “blank space” into an artistic space full of tension and multidimensionality.

This transformation manifests itself in two dimensions. First, on the technical level, artists have overcome the limitations of traditional monochrome ink, intertwining such Western techniques as oil painting and mixed media with the traditional language of the brush. Using the compositional logic of the “interaction of emptiness and reality”, they strive for compositional diversity in maritime landscapes. For example, Song Mingyuan interprets the poetics of the sea through contemporary painting



Fig. 5. Xing Fangbin. The Sea Embraces Hundred Rivers. Mixed media. 2010s. Private collection

technique, while the father and son Li Haitao in their works (such as “Ten Thousand Li of Maritime Frontiers”) unite virtual and real ink washes with the dynamic texture of waves. Thanks to this, the “blank space” ceases to be simply a background for creating a mood, transforming into a dynamic visual field coexisting with real images.

Second, on the philosophical level, contemporary marine painting transfers “emptiness” from a state of classical static contemplation and metaphysical reflections to the plane of contemporary sensory experience. Through the visual effects of the intertwining of emptiness and reality, artists convey the boundlessness, power, and unknown nature of the ocean. Using such devices as abstract forms of raging waves, the virtual-real penetration of light and shadow, and the shifting of spatial perspective, they transform “emptiness” into an aesthetic field possessing both rational depth and sensory tension [3, p. 49]. This allows the ancient philosophical concept to acquire an entirely new visual form and spiritual projection in the context of contemporary art.

The essence of this transformation consists in the creative transformation of the philosophy of “emptiness” from a classical system of metaphors into a contemporary system of symbols. If traditional marine painting used “empty” space for the generation of artistic intent that goes beyond the boundaries of form (“meaning beyond the boundaries of the image”), then contemporary Chinese marines, reconstructing the relationship between emptiness and reality, deconstruct the traditional aesthetic paradigm. Simultaneously with this, “emptiness” is elevated to the rank of an artistic philosophy that combines Eastern wisdom and the contemporary context, while the practice of fine art becomes a response to the pressing problems of maritime civilization. This trajectory of evolution not only demonstrates the resilience of the Chinese aesthetic spirit, but also reveals possible paths for the continuous innovation of traditional philosophical

concepts under the conditions of a globalized artistic context [9].

Conclusion

Thus, the trajectory of development of Chinese marine painting represents a history of transition from “cultural rejection” to “aesthetic reconstruction”. The sea in traditional landscape painting existed as the antithesis to the “land”; it dissolved into clouds and mist, becoming a philosophical “emptiness”. The development of contemporary marine painting

occurred against the backdrop of China's economic openness and the growth of cultural confidence, which became a new materialization of this concept of “emptiness”. Contemporary Chinese artists have ceased to avoid maritime expanse and storms; synthesizing Chinese and Western techniques, they have transformed “blank space” into a visual language possessing contemporary spiritual tension. This transformation is both a heritage of ancient orthodoxy and a response to the spirit of modernity.

REFERENCES:

1. Alekseeva, G.V. and Yu Li. 2024. “Stylistic Techniques in Marine Landscapes by Chinese and Russian Artists in the Context of the Development of Contemporary Art: A Comparative Analysis” [Stilevye priyomy v morskome pejzazhe kitajskikh i rossijskikh khudozhnikov v kontekste razvitiya sovremennogo iskusstva: sravnitelnyj analiz], *Society. Environment. Development (Terra Humana)* [Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)], no. 1, pp. 77–86.

2. Li Duofen. 2015. “A Study of the Aesthetic Orientation of Contemporary Chinese Watercolor Painting”, Ph.D. Thesis, Harbin Normal University, Harbin, China. 李多芬：《当代中国水彩画的审美方向研究》[D]. 哈尔滨师范大学 · 2015.

3. Li Yu. 2024. “The Spiritual Essence of Chinese Marine Landscape Art” [Dukhovnaya sushchnost kitajskogo morskogo pejzazhnogo iskusstva], *Culture and Art [Kultura i iskusstvo]*, no. 3, pp. 40–49.

4. Liang Jie. 2025. “The Philosophy of ‘Emptiness’ in Chinese Landscape Painting: Semantic Features and the Functions of Unfilled Space” [Filosofiya «pustoty» v kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi: osobennosti semantiki i funktsii nezapolnennogo prostranstva], *International Journal of Humanities and Natural Sciences [Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk]*, no. 10-1 (109), pp. 72–77.

5. Ma Ji. 2020. “An Analysis of the Technique of ‘Leaving Emptiness’ in Chinese Landscape Painting” [Analiz priyoma «ostavleniya pustoty» v kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi], *Art and Education [Iskusstvo i obrazovanie]*, no. 2, pp. 26–27.

6. Neglinskaya, M.A. 2016. “Contemporary Fine Art”, *Is-toriya Kitaya s drevnejshikh vremen do nachala XXI veka [History of China from Ancient Times to the Beginning of the Twenty-First Century]*, Nauka, Moscow, Russia, vol. 9, pp. 822–835.

7. Popular Art. 2019. “The ‘Poet of Waves’: Gao Quan, the First Painter of the Sea in Chinese Painting, and His Characteristic Seascape Paintings”, pp. 65–68, available at: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (Accessed 12 January 2026). 《“海浪诗人”中国画海第一人——中国著名油画家高泉性格海景绘画作品》[Z]. 大众艺术网 · 2019 : 65–68.

8. Xue Ya. 2025. “The Philosophy of Empty Space in Chinese Painting” [Filosofiya pustogo prostranstva v kitajskoj zhivopisi], *KANT: Social Sciences and Humanities*, no. 3(23), pp. 89–96.

9. Feng Zhijun. 2013. “Marine Painting: A New Subject in Chinese Painting”, China Culture Daily, available at: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (Accessed 12 January 2026). 冯智军：《海洋绘画：中国画的新课题》[N]. 《中国文化报》 · 2013.

10. Zong Baihua. 1981. Aesthetic Walks, Shanghai People’s Publishing House, Shanghai, China. 宗白华：《美学散步》[M]. 上海：上海人民出版社 · 1981.

11. Yang Jingjing. 2025. “A Study of the Art of ‘Leaving Blank Space’ in Landscape Painting: The Case of Song and Yuan Landscape Painting”, *Art Education Research*, no. 2, pp. 19–21. 杨菁菁：《山水画留白艺术研究——以宋元山水画为例》[J]. 《美术教育研究》 · 2025年第2期 : 19–21.

Чжан Юйян

Аспирант Московского государственного
академического художественного института
имени В. И. Сурикова
при Российской академии художеств
e-mail: 965804381@qq.com
Москва, Россия
ORCID: 0009-0009-4127-3690

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-73-83

МОРСКИЕ ОБРАЗЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: Статья посвящена феномену «отсутствия» морских видов в традиционной китайской пейзажной живописи жанра шань-шуй (山水画, «горы-воды»). В статье проанализирована данная ситуация с разных точек зрения, не только художественной, но также философской и исторической. В традиционной китайской пейзажной живописи шань-шуй концепция пустоты играет фундаментальную роль. Данный технический приём представляет собой философский и культурный принцип, истоки которого исходят из даосизма, чань-буддизма и неоконфуцианства. Пустота порождает присутствие, так как согласно даосскому принципу «полезность возникает

из пустоты». Особое внимание уделено метафорическому выражению морских образов: в отличие от западной традиции, где океан часто изображается напрямую с горизонтом и волнами, в шань-шуй безбрежное море не представлено буквально. Море таким образом, воплощается в воображении художника и зрителя через отсутствие в виде незаполненного пространства, водная гладь и туман, охватывают основания гор, исчезающих в дымке реки либо морских просторов на фоне отсутствия горизонта. **Ключевые слова:** «отсутствие», культурный от-каз, морские образы, традиционная китайская живопись, пейзажная живопись.

1. «Пустота» как философская категория традиционной китайской пейзажной живописи

В грандиозной истории традиционной китайской пейзажной живописи море всегда оставалось неоднозначным элементом. Оно не обладало столь же прочной ритуальной и моральной символикой, как «Три горы и пять священных вершин»(сань у юэ, 三山五岳)¹, и не было столь же близким уединенной жизни литераторов, как реки, озера и ручьи. Главный принцип традиционной

китайской живописи заключается не в мимесисе (подражании) природе, а в постижении «Дао». В этом контексте фундаментальной диалектикой картины становятся «пустота (суй, 虚, пустота, небытие)»² и «реальность (ши, 实, наличие, полнота)»³. Находясь под влиянием даосского принципа «бытие рождается из небытия» (ю у шэн ю, 有生于无) и чань-буддийской концепции «пустотно-

¹ Классический символ сакрального пространства в китайской традиционной культуре, включающий пять известных священных гор (Восточная гора Тайшань, Западная Хуашань, Южная Хэншань, Северная Хэншань, Центральная Суншань) и три легендарные горы бессмертия (Пэнлай, Фанчжан, Инчжоу). С древних времен эти горы ассоциировались с имперским ритуалом поклонения небу и земле, моральной целостностью и вечностью, поэтому они стали основным каноническим мотивом классической пейзажной живописи. Море же не имело фиксированной ритуальной семантики, поэтому занимало маргинальное место в традиционной живописной тематике.

² В отличие от западной традиции, где пустота часто воспринимается как отсутствие или незаполненность, в китайской художественной культуре она играет конструктивную, выразительную и духовную роль. Концепция пустоты формировалась в рамках даосской, буддийской и конфуцианской мыслительных систем и нашла своё яркое воплощение в произведениях таких мастеров, как Ся Гуй, Ма Юань и Ши Тао.

³ Это противоположность суй (虚): наполненность, полнота, наличие. Но в этой диалектике ши не подавляет суй, а раскрывается через него. Пустота и реальность не противопоставлены — они взаимопроникают и взаимопорождают друг друга. В живописи это выглядит как баланс: заполненные элементы (горы, деревья, вода) и оставленные «пустые» зоны работают в паре.

сти», художники глубоко осознали истину: «в пустоте рождается реальность, а из ничто возникает всё сущее». Следовательно, незаполненное пространство на шелке или бумаге — это не просто незавершенный фон, а активное эстетическое пространство, несущее в себе бесконечный «духовный резонанс» (气韵, ци юнь) и жизненную силу. Именно эта эстетика, где «небытие» торжествует над «бытием», стала духовным фундаментом «скрытого» (имплицитного) изображения морской тематики в древности и в средневековье.

II. Замкнутость контекста: Социальные причины отсутствия морской тематики в эпохи Мин и Цин

Несмотря на протяженную береговую линию, море долгое время находилось на периферии традиционной китайской живописи. Это явление было особенно ярко выражено в эпохи Мин и Цин, что было обусловлено глубокими политическими и экономическими причинами.

Политическая «морская блокада» и психологическое отчуждение: в период династии Мин, чтобы защититься от японских пиратов (воуко), была введена строгая политика «морского запрета», запрещавшая морскую торговлю, а частные морские плавания строго запрещались. В начале династии Цин, чтобы разорвать связь прибрежных антицинских сил с внешним миром, правительство издало приказ «переселения на море», принудительно переселявший прибрежных жителей вглубь страны. В глазах правителей океан больше не был пространством для исследований и торговли, а стал символом нестабильности, угрозы и «варваров». Такой подход сверху вниз заставлял чиновников и ученые круги инстинктивно испытывать чувство отчуждения и настороженности по отношению к океану. Океан не смог стать идеальным местом для проявления стремления человека к природе и уединению [6, с. 825].

Интровертность экономической структуры: В эпохи Мин и Цин (1368–1911 гг.) государство придерживалось политики «подавления торговли и поощрения земледелия». Национальная казна и социальная стабильность в высшей степени зависели от аграрной экономики внутренних регионов. Реки, озера и горы составляли географический центр общественной жизни, в то время как морская экономика находилась в состоянии упадка. Жизненный опыт и эстетические вкусы художников и ученых, как социальной элиты, были глубоко укоренены во внутренних

горных и речных ландшафтах, им не хватало прямого восприятия моря и культурной идентичности с ним [3, с. 42].

В условиях подобной интровертной политико-экономической структуры сформировалась эстетическая система пейзажной живописи с фокусом на «внутренних горных ландшафтах». Дефицит морской тематики был, по сути, визуальной проекцией культурного менталитета «тяготения к суше и пренебрежения морем».

III. Оковы традиции и их преодоление: На пути к реалистичному изображению морских пейзажей

В классической теории пейзажной живописи образ воды часто передавался через прием «любай» (留白, оставление пустого пространства) [5, с. 26]. Эта техника, берущая начало в даосской философии, рассматривала «пустоту» как основу всех вещей [11, с. 20]. Например, в свитке Ма Юаня (马远, 1160–1225 гг.) эпохи Южной Сун (南宋, 1127–1279 гг.) «Рыбак на зимней реке» (寒江独钓图)(илл. 1) лишь одинокая лодка помещена в углу картины, а огромное пустое пространство отдано на откуп зрителю, чтобы тот сам домыслил бесконечность холодной реки и водяных испарений [4, с. 73]. Этот прием «создания бытия из небытия» растворял море (если оно появлялось) в облаках и тумане, лишая его материальности как самостоятельного эстетического объекта [8, с. 92].

Лишь новейшее время, а именно в 1980-е годы, с началом политики Реформ и Открытости и экономическим подъемом прибрежных регионов, море вновь оказалось в поле зрения художников. 1986 год считается годом рождения современной китайской морской живописи, когда группа художников начала сознательно исследовать эту тематику. Знаковой работой этого периода стала картина Сюэ Сюаньлиня «Голос волн» (浪声, 1987 г.) (илл. 2)[1, с. 83]. В этом произведении не было простого копирования западной реалистичной техники; опираясь на абстрактный экспрессионизм и постмодернистскую рефлексию, художник трансформировал слуховой элемент «звук» в визуальную воздушность и динамику, осуществив современную интерпретацию традиционного взгляда на «пустоту и реальность».

IV. Современная реконструкция: Модернизация философии пустоты

В XXI веке китайская морская живопись не отказалась от философского ядра «пустоты», а совершила ее творческую реконструкцию. Со-

временные художники, синтезируя китайские и западные техники, превратили изначально статичное и возвышенное «оставление пустого пространства» в художественное пространство, полное напряжения и многомерности.

Пионер китайской морской живописи маслом, Гао Цюань изображает океан не как тихую гавань ученого-отшельника, а как «поле битвы», природную стихию, полную первобытной силы и героизма. Переходя от реализма 1970-х годов к технике «чернильной» смешанной живописи XXI века, он наделяет свои волны мощным взрывным действием и скульптурной объемностью. В таких произведениях, как «Душа морского рубежа» (魂系海域), океану придается символическое значение национального духа [7, с. 66].

Как представитель гуандунской школы живописи, Хуан Вэйли долгое время посвящал свои работы синтезу традиционной кисти и современной композиции. В его серии «Созерцание бескрайнего моря»(观沧海)(илл. 4) сохраняются туманные очертания, свойственные живописи тушью, но при этом интегрируются светотень и объемность масляной живописи. Море на его полотнах часто находится в состоянии «незавершенности», а границы между пустотой и реальностью наполнены текучей поэтичностью[2, с. 89].

Совсем иначе подходит к изображению моря другой современный китайский художник, Синь Фанбинь: В работе «Море принимает все реки» (海纳百川) (илл. 5) художник напрямую цитирует образы из «Дао дэ цзин», представляя море как гигантский «сосуд». Пустота в центре картины больше не является традиционным облачным туманом; это пугающая и всеобъемлющая пустота, символизирующая пересечение и столкновение культур в контексте глобализации.

V. Философское ядро «пустоты» и эволюция форм в китайской морской живописи: от традиционной имплицитности к современным инновационным трансформациям

5.1. Традиционная эстетика «пустоты»: имплицитное выражение морских образов в классической живописи

Эволюция форм китайской традиционной морской живописи неразрывно связана с глубоким интертекстуальным взаимодействием с философской концепцией «пустоты» (суй,虚). Это философское ядро не только служит эстетическим фундаментом для «имплицитного» (скрытого) выражения морской тематики в прошлом, но и

выступает ключевой духовной движущей силой инновационной трансформации современного искусства морского пейзажа. Его философские истоки восходят к космогонии даосизма, где «пустота» является первоосновой, трансцендентному мышлению чань-буддизма, основанному на «пробуждении пустотности», а также диалектической мудрости неоконфуцианства эпох Сун и Мин, провозглашавшей «взаимодействие пустоты и реальности». Традиционная система пейзажной живописи (шань-шуй,山水), проникнутая идеей «пустоты как корня и взаимопорождения пустоты и реальности», выработала творческий канон, где «оставление пустого пространства» стало высшим правилом. Как отмечал Цзун Байхуа (宗白华), «лишь диалектическое единство пустоты и реальности способно породить истинную красоту искусства» [10, С. 88–89]. Древние мастера глубоко постигли принцип «в пустоте рождается реальность, а из ничто возникает всё сущее», воспринимая незаполненное пространство на шелке и бумаге, а также туманную дымку облаков не как визуальный изъян, а как активное пространство, несущее в себе «художественный замысел» (ицзин, 意境) и «духовный резонанс» (ци юнь, 气韵)[11, с. 19]. Именно поэтому в традиционной морской живописи крайне редко встречаются прямые изображения конкретных волн или физической поверхности моря. Вместо этого художники прибегали к размытым контурам гор и вод, скрытых в тумане, и к приему визуальной виртуализации. Через образное конструирование «пустого» пространства они метафорически передавали безграничность рек и морей, включая величие и таинственность океана в философско-эстетическую парадигму «единства человека и природы». Эта парадигма имплицитного выражения, на наш взгляд, это, по сути, представляет собой ключевую эстетическую логику традиционной морской живописи, позволяющую избежать буквального копирования натуры и стремиться к трансцендентности художественного замысла.

5.2. Современная трансформация концепции «пустоты»: техническое обновление и философское переосмысление морской живописи

Вступив в современный контекст, китайская морская живопись не разорвала кровных связей с философией «пустоты», а, напротив, обнаруживает стремление к обновлению эстетической парадигмы в рамках глобального художественного диалога. Опираясь на традиционную эстетику вза-

имодействия пустоты и реальности, современные художники синтезировали западные техники живописи с современным языком выразительности, превратив классическое статичное и возвышенное «пустое пространство» в художественное пространство, полное напряжения и многомерности. Эта трансформация проявляется в двух измерениях. Во-первых, на техническом уровне, художники преодолели ограничения традиционной монохромной туши, переплетая такие западные техники, как масляная живопись и смешанные материалы, с традиционным языком кисти. Используя композиционную логику «взаимодействия пустоты и реальности», они стремятся к композиционному разнообразию морских пейзажей. Например, Сун Минъюань интерпретирует поэтичность моря через современную живописную технику, а отец и сын Ли Хайтао в своих работах (таких как «Десять тысяч ли морских рубежей») объединяют виртуальные и реальные тушевые размывки с динамической текстурой волн. Благодаря этому «пустое пространство» перестает быть просто фоном для создания настроения, превращаясь в динамическое визуальное поле, сосуществующее с реальными образами. Во-вторых, на философском уровне современная морская живопись переводит «пустоту» из состояния классического статичного созерцания и метафизических размышлений в плоскость современного чувственного опыта. Через визуальные эффекты переплетения пустоты и реальности художники передают безграничность, мощь и неизведанность океана. Используя такие приемы, как абстрактные формы бушующих волн, виртуально-реальное проникновение света и тени, а также смещение пространственной перспективы, они трансформируют «пустоту» в эстетическое поле, обладающее как рациональной глубиной, так и чувственной напряженностью [3, с. 49]. Это позволяет древней философской концепции обрести совершенно новую визуальную форму и духовную проекцию в контексте современного искусства.

Сущность данной трансформации заключается в творческом преобразовании философии «пустоты» из классической системы метафор в современную систему символов. Если традиционная морская живопись использовала «пустое» пространство для генерации художественного замысла, выходящего за пределы формы («смысл за пределами образа»), то современные китайские маринисты, реконструируя отношения пустоты и реальности, деконструируют традиционную эстетическую парадигму. Одновременно с этим «пустота» возводится в ранг художественной философии, сочетающей в себе восточную мудрость и современный контекст, а практика изобразительного искусства становится ответом на актуальные проблемы морской цивилизации. Эта траектория эволюции не только демонстрирует жизнестойкость китайского эстетического духа, но и выявляет возможные пути непрерывных инноваций традиционных философских концепций в условиях глобализованного художественного контекста [9].

Заключение

Таким образом, траектория развития китайской морской живописи представляет собой историю перехода от «культурного отказа» к «эстетической реконструкции». Море в традиционной пейзажной живописи существовало как антитеза «суше»; оно растворялось в облаках и дымке, становясь философской «пустотой». Развитие современной морской живописи произошло на фоне экономической открытости Китая и роста культурной уверенности, что стало новой материализацией этой концепции «пустоты». Современные китайские художники перестали избегать морского простора и бурь; синтезируя китайские и западные техники, они превратили «пустое пространство» в визуальный язык, обладающий современным духовным напряжением. Эта трансформация является как наследием древней ортодоксии, так и откликом на дух современности.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Алексеева Г.В., Ли Ю. Стилиевые приёмы в морском пейзаже китайских и российских художников в контексте развития современного искусства: сравнительный анализ [J] // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – СПб.: ООО «Центр научно-информационных технологий «Астерион». – 2024. — №1. — С. 77–86.
2. Ли Дофэнь. Исследование эстетического направления современной китайской акварельной живописи: дис. д-ра иск.: Харбинский педагогический университет, Харбин, 2015. – 165 с. 李多芬。当代中国水彩画的审美方向研究 [D]. 哈尔滨师范大学 · 2015.

3. Ли Ю. Духовная сущность китайского морского пейзажного искусства [J] // Культура и искусство. – 2024. – №3. – С. 40–49.
4. Лян Цзие. Философия «пустоты» в китайской пейзажной живописи: особенности семантики и функции незаполненного пространства [J] // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2025. – № 10-1 (109). – С. 72–77.
5. Ма Цзи. Анализ приёма «оставления пустоты» в китайской пейзажной живописи [J] // Искусство и образование. – 2020. – №2. – С. 26–27.
6. Неглинская М. А. Современное изобразительное искусство [M] / История Китая с древнейших времен до начала XXI века. – Т. IX. – М.: Наука, 2016. – С. 822–835.
7. Первый художник в китайской живописи моря и волн: картины знаменитого китайского художника Гао Цюаня с характерными морскими пейзажами [Z] // Массовое искусство. – 2019. – С. 65–68. URL: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (дата обращения: 12.01.2026). 《海浪诗人》中国画海第一人 —— 中国著名油画家高泉性格海景绘画作品[Z].大众艺术网.2019: 65–68. – URL : https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 [дата обращения: 12.01.2026].

8. Сюэ Я. Философия пустого пространства в китайской живописи [J] // KANT: Social science & Humanities. – 2025. – №3(23). – С. 89–96.
9. Фэн Чжицзюнь. Живопись океана: новая тема в китайской живописи [N] // Пекин: Китайская культурная ежедневная газета, 2013. URL: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (дата обращения: 12.01.2026). 冯智军.海洋绘画:中国画的新课题 [N].中国文化报 · 2013. – URL : https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 [дата обращения: 12.01.2026].
10. Цзун Байхуа. Прогулки по эстетике [M]. // Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1981. 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社 · 1981.
11. Ян Цзинцзин. Исследование искусства «оставления пустоты» в пейзажной живописи – на примере живописи эпох Сун и Юань [J] // Хэфэй: Исследования в области художественного образования. – 2025. – №2. – С. 19–21. 杨菁菁.山水画留白艺术研究 — 以宋元山水画为例[J].美术教育研究2025 (2):19–21.