

Философская мысль

Правильная ссылка на статью:

Янь Б. Стили написания иероглифов в китайской живописи тушью: связь текста и изобразительного образа // Философская мысль. 2025. № 12. DOI: 10.25136/2409-8728.2025.12.76946 EDN: YJGEQS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=76946](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76946)

## Стили написания иероглифов в китайской живописи тушью: связь текста и изобразительного образа

Янь Бинь

соискатель; кафедра искусствоведения и педагогики искусства; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, к. 6, каб. 51

✉ yanbin101@rambler.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8728.2025.12.76946

**EDN:**

YJGEQS

**Дата направления статьи в редакцию:**

25-11-2025

**Аннотация:** Предмет исследования – каллиграфическая составляющая китайской живописи и ее зависимость от состава изображения, в частности выбираемого автором мотива, в исторической динамике. Объектом исследования выступают взаимосвязи между каллиграфическим текстом и китайской живописью тушью, в том числе на современном этапе их развития. Автор последовательно и подробно рассматривает причины и принципы выбора художниками Китая разных эпох каллиграфического стиля в живописи с точки зрения художественно-творческих, в особенности композиционных соотношений, и в рамках наиболее популярных жанров, мотивов. В работе выявляются два основных направления художественно-творческой интерпретации и выбора пластико-изобразительных приемов в традиционной живописи на примере произведений ряда современных художников-живописцев из Китая. Методология исследования выстраивается на основе систематизации и анализа имеющихся сведений по истории и теории в данной сфере, а также изучения тем и образов, в которых раскрываются взаимодействия между каллиграфическими и художественно-изобразительными композициями внутри произведения разных жанров. Новизна статьи

состоит в том, что в ней впервые выявляется ряд художественно-творческих особенностей китайской живописи, обусловленных влиянием каллиграфии и ее стилей; устанавливается выбор последней живописных образов и мотивов в разных жанрах; уточняются характер и композиционные соотношения между ними. Основными выводами является то, что в процессе длительного социокультурного развития китайского искусства формировались разные способы, стили написания иероглифов, которые использовались, в том числе, для обогащения выразительных форм произведений в живописи и согласовывались с композиционным построением, колоритом последних, поддерживали ритмическую структуру в соответствии с художественным замыслом авторов. В современной живописи текстовые вставки, отдельные иероглифы либо усиливают эмоциональный фон произведения, служа дополнением к изображению и отсылая зрителя к традициям прошлого, либо являются ключевым элементом образа, используемым художником для выражения своего замысла. В последнем случае каллиграфический текст становится главным, подчиняя себе художественно-пластические элементы.

### **Ключевые слова:**

китайская живопись, каллиграфия, китайские иероглифы, шрифтовые композиции, текст в живописи, изобразительное искусство, поэзия, стиль, образ, взаимосвязь

### **Введение**

Каллиграфия – неотъемлемый компонент изобразительного искусства Китая. Выполненные по определенным правилам надписи выполняют разные функции. Так, они уплотняют чрезмерно разреженную композицию или придают ей, если она статична, динамичность и вариативность, а также эффектность и информативность. При этом авторы в стране выбирают для каллиграфии определенные места и форму внутри изобразительной плоскости, средства согласования с другими элементами образа, следуя исторически сложившимся принципам, помогающим достичь единства содержания текста и изображения. Традиционно китайцы видят в поэзии живопись, а в живописи – поэзию, которая в их понимании – единственная форма в искусстве. В итоге тема соотношения каллиграфического текста и живописи тушью представляет большой интерес для исследователей китайского изобразительного искусства.

Рассмотрение данной проблематики представляется весьма перспективным для изучения того, какую роль каллиграфия играет в формировании художественно-изобразительных принципов, в том числе в построении композиции и выборе художником тех или иных приемов, а также ее соответствие объекту и мотиву. В рамках настоящего исследования собрана и систематизирована обширная научная литература по теории и истории китайской живописи, в частности труды Н.В. Завадской [1], М.А. Неглинской [2], В.Л. Сычева [3], Н.А. Виноградовой [4], В.В. Малявина [5], Ли Фанпина [6], а также труды по истории и теории китайской каллиграфии, в особенности С.Н. Соколова-Ремизова [7; 8; 9] и В.Г. Белозеровой [10], которые предметно занимались связью литературы, каллиграфии и живописи на примере разных видов искусства Поднебесной. Западные теоретики искусства также сходятся во мнении, что китайская живопись произошла из каллиграфии [11]. В самом Китае на протяжении долгого времени идея общего происхождения каллиграфии и живописи считалась аксиомой, но при этом в мире искусства и науки наблюдался дефицит в обобщении накопленного материала, выводов и комплексных

исследований, что препятствует правильному пониманию истинного смысла не вызывающей сомнения взаимосвязи, законов ее формирования и ее развития во времени. В числе наиболее значимых исследования по этой теме следует назвать труды Лю Цзянь [12], Фэн Кэ [13], Ван Цзин [14] и др. Дискуссия об общем происхождении каллиграфии и живописи продолжается, фокусируясь на разных аспектах данного явления. Между тем, существующие публикации по данной проблематике пока еще носят сравнительно фрагментарный характер, а многие вопросы требуют по-прежнему уточнений и прояснений. Настоящее исследование фокусируется на сравнительно малоизученном аспекте – установление связей каллиграфии и живописи посредством анализа изобразительных приемов, которые используются художниками при построении композиции, а также в контексте разных тем и жанров.

### **Стили китайской каллиграфии в традиционной живописи: исторические предпосылки и актуальные художественно-творческие особенности**

В китайской каллиграфии постепенно появлялись новые стили написания, что было обусловлено самыми разными предпосылками, в том числе социокультурными. Одной из первых манер начертания иероглифов, в том числе в живописи, традиционно считается чжуаньшу. Его история насчитывает более четырех тысяч лет, а происхождение связано с цзягувэн – гадательными надписями, которые выполнялись на костях и черепашьих панцирях и использовались во время ритуалов. Чжуаньшу отличает сбалансированность пропорций между штрихами, незначительные изменения в толщине линий, ярко проявляющаяся орнаментальность. Особость чжуаньшу еще и в том, что использовался прием «сцентрированного кончика [кисти]», который позволял создавать удлиненные и кажущиеся свободными линии, но в рамках упорядоченной организации. В настоящий момент чжуаньшу не используется в практике письма, однако по-прежнему служит одной из форм художественного выражения в творчестве отдельных каллиграфов и живописцев.

На смену чжуаньшу пришел лишу как более упрощенный вариант письма. Данный стиль зародился в поздний период Сражающихся царств и достиг пика популярности при Хань. На некоторых образцах, выполненных на шелке или бамбуковых дощечках, можно встретить надписи, выполненные с помощью лишу. Особенности последнего связаны с сплюснутыми, близкими к квадрату иероглифами с четко разделенной левой и правой частью: «голова шелковичного червя» (цаньтоу) в начале черты, «хвост дикого гуся» (янъвэй) – в конце. В его рамках произошла замена некоторых штрихов точками, а соединительных элементов – разрывами. Сильный нажим, который практиковали каллиграфы, давал изменение толщины линии в сторону роста.

Цаошу – стиль начертания китайских иероглифов, который включает две разновидности иероглифов. Так, все неразборчиво написанные знаки, независимо от эпохи, именовались «цаошу». Но позднее в период династии Хань так стали именовать скоропись на основе почерка лишу, которая помогала облегчить процесс письма и сделать его более удобным. Стиль представляет собой сокращение количества и размера штрихов, но при сохранении узнаваемости самих иероглифов. Примечательно, что в эпоху Восточной Хань были сформулированы четкие правила их написания.

В период династий Хань возрастал объем информации, которую необходимо было зафиксировать или передать. В результате чжуаньшу и лишу оказались слишком сложны для этих целей. Между тем, скоропись цаошу не подходила для серьезных или торжественных случаев. Возникла потребность в более стандартизированном и понятном начертании, подходившим бы для применения в политике и торговле. В ответ на это при

поздней Хань возник новый почерк – кайшу. Его особенности были связаны с тем, что авторы большее внимание уделяли работе кистью, делали четкие штрихи и стремились к квадратной структуре в композиции.

Синшу сформировался на основе письма лишу как своего рода промежуточный вариант между кайшу и цаошу, призванный восполнить такие недостатки, как слишком медленная скорость уставного письма и слишком низкая степень разборчивости у скорописи. «Син» [行] в названии почерка происходит от «син цзоу» [行走] – ходить, путешествовать, поэтому письмо синшу не столь небрежно и неразборчиво, как цаошу, но и не столь правильно и статично, как кайшу. Особенности такой «ходовой скорописи» в том, что часть черт кайшу не прописывается, а между отдельными чертами появляются связующие элементы. Само письмо отличается стремительностью и удобством, поэтому синшу быстро приобрел популярность, превратившись в почерк для повседневного использования. Черты и общая композиция «ходовой скорописи» отличаются гибкостью, изменчивостью форм, легкостью движения кисти, живостью структуры и пластичностью. Все это способствует достижению особой художественности письма. В целом, как практическая, так и с художественной ценностью синшу выше, чем у других почерков. По этой причине позиции нового стиля в живописи очень продолжительное время оставались непоколебимыми.

Слияние поэзии и живописи реализуется через добавление каллиграфической записи стихотворения в композицию картины, которые получили название «ти хуа ши» (букв. «стихотворение, записанное в живописи»). Они подразделяются на две группы. Значительная часть подобных надписей представляют собой или собственную поэзию художников, созданную ими в соответствии со своими творческими потребностями; или – это написанные кем-то другим стихотворения, подобранные в соответствии с требуемым содержанием и перенесенные на картину. Вторая часть – стихотворения, добавленные в картину в более поздний период: например, коллекционерами или теми, кто стремился выразить эмоции, вызываемые произведением искусства, и закрепить их непосредственно в живописи, углубляя таким образом ее внутренний замысел и художественную идею.

«Ти хуа ши» танского и более ранних периодов были сконцентрированы преимущественно на объективном изображении. Это не означает, что в стихотворных надписях полностью отсутствовала субъективная эмоциональная составляющая, однако больше внимания уделялось объективным законам материи. Стихотворные надписи сунской эпохи были ориентированы на единство поэтической и художественной идеи, выражение их эстетического содержания. В период Юань сопровождавшие живопись надписи концентрировались на индивидуальности художника, особое внимание уделялось единству атмосферы иероглифического текста и изобразительного искусства, а также красоте формы «ти хуа ши». В эпоху Мин факт наличия или отсутствия стихотворной вставки в живописи был уже не просто вопросом визуальной формы, но индикатором уровня эрудиции и моральных качеств художника.

Поэтические вставки в китайской живописи призваны раскрыть содержание, которое невозможно показать при помощи только живописи. В части отражения общественной жизни и выражения мыслей и чувств авторов каждая форма литературы и искусства, обладает своими преимуществами и особенностями, но в то же время связана определенными ограничениями. То же самое справедливо для поэзии и живописи: у обеих форм художественного выражения есть свои недостатки, однако, когда изобразительное и поэтическое искусство используются совместно и дополняют друг друга, их положительные стороны проявляются ярко, а отрицательные, напротив,

становятся практически незаметны, что позволяет достичь хороших результатов. Поскольку в китайской живописи существуют определенные ограничения, касающиеся размера и формы произведения, зачастую оказывается невозможным изобразить некоторые объекты или сцены. Здесь на помощь приходят стихотворные комментарии, благодаря которым удается полноценно воплотить идеи художника, привнести и раскрыть или то, что остается за пределами картины, или нечто абстрактное, высокодуховное.

Благодаря надписям «ти куань» достигается сочетание поэзии, каллиграфии, гравировки печатей и визуальных образов, поэтому стихотворные вставки становятся неотъемлемой частью общей композиции, усиливая формальную красоту работы. В периоды, предшествовавшие правлению династии Сун, живопись с печатями встречалась достаточно редко; только к сунской эпохе под личными подписями художников – или вместо них – начали периодически появляться печати. К правлению династии Юань по мере развития стихотворных комментариев к живописи стали набирать популярность отиски печатей, оставляемые позади имени художника или стихотворной вставки. В более поздние периоды печати постепенно превратились в один из элементов живописи, существовавший в гармонии с «ти куань» и вносивший значимый вклад в формирование композиции.

За более чем семьсот лет существования на протяжении правления династий Сун, Юань, Мин и Цин – вплоть до сегодняшнего дня – искусство печатей развивалось и совершенствовалось, сформировавшись как неотъемлемая часть китайской живописи. В результате возникли определенные правила. Так, например, печати не должны прилегать вплотную к надписи: необходимо свободное место вверху и внизу, при этом вся линия сверху вниз должна идти отвесно. Если иероглифы подписи расположены слишком низко и близко к краю свитка, печать не следует размещать в нижней части картины, чтобы избежать излишнего нагромождения и ощущения скученности. Если сбоку от подписи сравнительно много свободного места, именно там – или с двух сторон – ставится красный и белый отиск. Вне зависимости от того, снизу или сбоку от текста расположены печати, между двумя отисками должно сохраняться некоторое расстояние – шириной в одну печать. Если печати сбоку, свободного места между соседними отисками обычно еще больше – 1-2 цуня (1 цунь ~ 3.33 см). Когда расстояние между печатями слишком мало, создается ощущение тесноты, отсутствия свободы. Особняком стоит использование трех печатей, возможное при наличии длинной надписи и большого количества свободного места. Размер печати должен соответствовать величине иероглифов: одинаково плохо и то, когда печать слишком велика, а текст мал, и то, когда печать мала, а текст велик.

### **Художественно-творческие принципы выбора каллиграфического стиля в традиционной китайской живописи: традиции и современные инновации**

В традиционной китайской живописи одним из самых распространенных жанров являются изображения гор и вод – «шаньшуй», центральной темой которого являются природные ландшафты. С течением времени средства выразительности шаньшуй становились более разнообразными, развиваясь от простого соединения контура и цвета к попыткам передать текстуру и фактуру изображаемого объекта. Основная тема ранних пейзажей – место встреч образованных людей, литераторов. Данный сюжет воплощает идеалы интеллектуалов того времени и при помощи простых и ярких средств выразительности отражает ценности этого слоя общества. Композиция картин сунского периода включает в себя образы могучих вершин и горных хребтов, среди которых скрываются башни. Последние – это элементы, фигурировавшие в живописи со времен

самых первых картин.

Тема ловля рыбы стала одной из наиболее популярных и часто встречавшимся в пейзажах эпохи Юань. Изображение рыбаков не просто представляли собой часть ландшафта, но придавали создаваемому образу изысканную сюжетность, привлекая взгляд зрителя. Пейзаж стал чем-то большим, чем просто пейзаж, превратившись в мир, создаваемый для неспешного созерцания, подобного умиротворению, которое испытывается ловцами. По сравнению с живописью эпохи Сун в картинах династии Юань персонажи стали крупнее и ближе к зрителям, их отображение – более конкретным. Композиционный центр стал фокусироваться на образах героев, а сами художники начали изображать себя в пейзажах. Это было связано с желанием раскрыть еще одну тему – отшельничества на лоне природы. При династии Сун тема отшельничества в основном воплощалась в образе далеких и желанных, но недоступных гор, а при Юань данная как неотъемлемая часть повседневной жизни с изображением загородных домов литераторов.

В отличие от пейзажной живописи, «хуаняо» – это изображение цветов и птиц. Данный жанр не только воплощает дух высокообразованных интеллектуалов, но и отражает зародившееся в глубокой древности стремление китайского народа к счастью. Пышность и декоративность выражена в такой живописи сильнее, чем в пейзажах. Посредством изображений трав и насекомых, птиц, зверей и рыб, разной утвари, а также упорядоченных комбинаций образов, художники, работавшие в этом жанре, создавали атмосферу благородной старины.

Фигуративная живопись или «жэнь-у хуа» – одно из ключевых направлений китайского изобразительного искусства более позднего периода. В разные периоды времени основные темы жанра менялись, будучи зависимыми от политических, экономических и культурных факторов. Всю вариативность жэнь-у хуа можно описать перечислением ее разновидностей: живопись даосов и буддистов, изображения прелестных девушек, портретная живопись, жанровые картины, живопись на сюжеты исторических сказаний. Все это позволяло ярко и детально отразить как внутренние переживания художников, так и реалии современного им общества.





Рис. 1. Фотография Пань Тяньшоу за работой (1950-е гг., частное собрание) и примеры работ разных жаров с каллиграфическими подписями

В творчестве китайских живописцев в прошлом стиль каллиграфических надписей строго соответствовал художественному замыслу картины, ее жанру. Художник и каллиграф Пань Тяньшоу, известный под псевдонимом Даи (1897–1971), утверждал, что для написания исторических картин следует использовать стили синшу и цаошу, чтобы передать эмоциональный накал произведения [15]. Спокойные и изысканные картины следует писать стилями кайшу, чжуаньшу или лишу. Быстрому, сильному ритму изображения вторят рукописные стили цаошу и синшу, а спокойному и плавному – чжуаньшу, лишу и кайшу. Картина в жанре «цветы и птицы», выполняемым в тонкой манере письма и обладающим глубоким художественным замыслом, соответствуют каллиграфический стиль сяо-кайшу («малый кайшу») или стиль «тонкого золота», и совершенно не подходит стиль цаошу (См. рис. 1). Величественным, крупномасштабным картинам, по мнению автора, соответствует стиль «да цаошу» («большой цаошу») или сочетание стилей синшу, цаошу и лишу.

Каллиграфический стиль в современной живописи – это уже новаторская форма живописи, стремящаяся к визуальной выразительности и во многом нарушающая каноны традиционного искусства. Для произведений такого рода характерны разнообразные текстуры и оригинальные композиционные решения. Авторы в качестве образцов часто видят бронзовые надписи династии Западная Чжоу и курсивное письмо Тан, предпочитая использовать характерные для них стили. Почти все они принадлежат к дзенской школе каллиграфии, которая возникла только к концу XX века под влиянием волн западного модернизма, которые захлестнули страну после завершения Культурной революции. Знаменательным событием на тот момент стала Выставка современной каллиграфии 1985 года. Впервые за долгое время целый ряд мастеров живописи продемонстрировали свой интерес к сочетанию изображения и текста. Но, в отличие от своих предшественников, они усилили пространственное разделение между первым и вторым в пользу ярких контрастов и эффектов.





Рис. 2. Чэнь Цзиньчуань. Удача и счастья! Бумага, тушь. 2002. Частное собрание.  
Источник: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1809326776013430386&wfr=spider&for=pc>

Рис. 3. Чэнь Цзиньчуань. Диаграмма «шесть в ряд». Бумага, тушь. 2002. Частное собрание. Источник: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1809326776013430386&wfr=spider&for=pc>

Мастер Чэнь Цзиньчуань считается пионером китайской каллиграфии новой волны. С 1998 года он работает над созданием Международной ассоциации каллиграфии и является академиком Академии каллиграфии и живописи «Шэнди» в провинции Шаньдун. Автор посвятил себя совершенствованию методов в каллиграфии, объединяя их с приемами как китайской, так и западной живописи. В своих композициях он соединяет традиционные и современные приемы создания иероглифического текста, используя преувеличенные и искаженные формы, динамические эффекты. При этом мастер вплетает в шрифт фигуративные образы, целые сцены на определенные сюжеты, которые как бы поддерживают смысл надписи. Часто последние связаны с жанром хуаняо, а также символической системой благопожелательных узоров. Обращает на себя внимание то, что художник заполняет «пустоту» черным цветом, противореча устоявшимся принципам традиционного искусства. Его манера подчеркнута экспрессивная, так как каждый мазок, который формирует изображение, должен быть четок и легок, как и созданный каллиграфом иероглиф (См. рис. 2, 3). Передача идеи происходит посредством деформированных, преувеличенных линий чернилами. Для Чэнь Цзиньчуань также характерен отход от традиционной плоскостной компоновки каллиграфических композиций, в том числе через использование принципа золотого сечения.



Рис. 4. Цзи Линь. Немедленно получил титул маркиза. Бумага, чернила, акрил. 2010-е гг.  
 Частное собрание. Источник: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1824996830781299787&wfr=spider&for=pc>

Рис. 5. Яо Шихун. Жизнь в горах долгим летом: место поэтического вдохновения. Бумага, чернила, акрил. 2010-е гг. Частное собрание. Источник: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1824996830781299787&wfr=spider&for=pc>

Очевидно, что чрезмерная ориентация современной каллиграфии на формальные новшества, которая позиционируется Чэнь Цзиньчуанем, может ослабить выразительную силу традиционных формул. В итоге в Китае постепенно формируется круг авторов, которые сохраняют и совершенствуют старинные приемы включения текстов в композицию картинной плоскости, именуемый сейчас стилем чуаньшу. Цзи Линь, Яо Шихун, Донг Вэйронг, Ли Дуйи, Чжан Юнбин и другие живописцы, относящиеся к этому направлению, идут путем копирования классических произведений, сочетая практику написания крупных и мелких иероглифов и черпая вдохновение из изучения образцовых каллиграфических произведений (См. рис. 4, 5). В их работах, как и у старых мастеров, линии задают структуру произведения за счет таких приемов, как подъем, нажатие, пауза и изменение мазков кисти.

Несмотря на то, что для них важна передача исторической памяти и эмоционального выражения, они все же расширяют тематический спектр, делая акцент на новых сюжетах и мотивах, таких как современная жизнь и, к примеру, ее технологические элементы. Ими создаются работы, отражающие развитие городов или жизнь в Интернете. В их живописи заметны эксперименты с комбинированием приемов работы с тушью и акриловыми красками в смешанных техниках, в том числе из западного искусства в построении композиции, света и тени. Им это необходимо, чтобы освободиться от ограничений традиционных форм. При этом они стремятся к простоте по принципу «меньше значит больше», использованию негативного пространства и контраста между линиями.

### **Заключение**

Таким образом, в результате систематизации и анализа имеющихся сведений о роли каллиграфии в китайской живописи, а также анализа взаимодействия между изображением и надписями раскрыты в ряде аспектов. В процессе длительного социокультурного развития формировались разные способы, стили написания иероглифов, а формальная красота слов проявлялась и использовалась в произведениях китайского живописного искусства. Текстовые надписи появлялись на картинах, служа для обогащения выразительных форм произведения и удовлетворения визуальных потребностей зрителя, поясняя и дополняя образ. Надписи согласовывались с композиционным построением, колоритом, поддерживая ритмическую красоту линий, структуры в соответствии с художественным замыслом.

В современной живописи текст – это не только способ повествования или объяснения изображенного мотива, образа, так как он перестал находиться в зависимом от первого положении. В творчестве некоторых авторов, в частности Чэнь Цзиньчуаня, рисунки вплетаются в каллиграфическую композицию, дополняя ее. Однако большая часть китайских авторов, в том числе относящихся к дзенской школе, придерживаются линии сохранения и совершенствования существующих традиций. В их творчестве текст выполняет разные функции: служит декоративным элементом, усиливает эмоциональный фон визуального ряда, оттенять его в качестве фона, или даже является ключевым

элементом, используемым художником для выражения замысла. Каллиграфический стиль связан с сюжетом, жанром. В пейзажной живописи для надписей художниками используются естественные и плавные штрихи. В картинах с изображением цветов и птиц тексты характеризуются свободными мазками, что помогает передать жизненную силу и энергию природных мотивов. В фигуративной живописи применяется строгий по своей структуре шрифт, который передает исторические аллюзии в изображения.

## **Библиография**

1. Завадская Е.В. Морфология китайской живописи / Е.В. Завадская // Китай. Общество и государство. – Москва, 1973. – С. 346-355.
2. Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией / М.А. Неглинская; ответственный редактор: Ю.В. Любимов; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук. – Москва: Спутник+, 2022. – 338 с. EDN: VZQNBУ.
3. Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока = Chinese classical painting in the Collection of the State Museum of Oriental Art: [каталог] / В.Л. Сычев. – Москва: Гос. музей Востока, 2014. – 350 с.
4. Виноградова Н.А. Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве / Н.А. Виноградова; Российская акад. художеств, Научно-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. – Москва: Прогресс-Традиция, 2010. – 287 с. EDN: RAYTRR.
5. Малявин В.В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени / Владимир Малявин. – Москва: Дизайн. Информ. Картография [и др.], 2000. – 436 с.
6. Ли Фанпин. Китайская пейзажная живопись жанра "горы-воды" (Эволюция и некоторые параллели). Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – Москва: Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, 2003. – 176 с.
7. Соколов-Ремизов С.Н. Литература – каллиграфия – живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С.Н. Соколов-Ремизов. – Москва: Наука, 1985. – 311 с.
8. Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая: словарь-справочник / С.Н. Соколов-Ремизов; Государственный институт искусствоведения. – Москва: URSS, 2018 (кор. 2017). – 157 с.
9. Соколов-Ремизов С.Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим / С.Н. Соколов-Ремизов; Российская акад. наук, М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания. – 4-е изд. – Москва: URSS: Ленанд, 2016. – 252 с.
10. Белозерова В.Г. Искусство китайской каллиграфии / В.Г. Белозерова. – Москва: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2007. – 481 с. EDN: QQSHWZ.
11. Read H. The meaning of art. – Porirua Publishing, 2024. – 204 p.
12. 刘佳妮. 文人画的缘起及其书法对于绘画写意的推助作用. 南京艺术学院学报:美术与设计, 2019(4): 6. (Лю Цзянь. Происхождение литературной живописи и роль каллиграфии в развитии свободной живописи // Журнал Нанкинского университета искусств: изобразительное искусство и дизайн, 2019. № 4. С. 6).
13. 冯柯. 书画同源的表现形态. 美化生活, 2022(7): 72-74. (Фэн Кэ. Выразительные формы общего происхождения каллиграфии и живописи // Красота в жизни, 2022. № 7. С. 72-74).
14. 王静. 探析书法与绘画的同源. 大观(东京文学), 2021(6): 142-143. (Ван Цзин. Исследование происхождения каллиграфии и живописи // Дагуань (Токийская литература), 2021. № 6. С. 142-143).
15. 王宝强. 论潘天寿美术教育思想及其当代意义. 西南大学, 2006: 48. (Ван Баоцян. О

художественном образовании Пань Тяньшоу и его современном значении. Чунцин: Юго-Западный университет, 2006. 48 с.).

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами Национального Института Научного Рецензирования по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в статье «Стили написания иероглифов в китайской живописи тушью: связь текста и изобразительного образа» является феномен единства стилей написания иероглифов и изобразительного образа в китайской живописи тушью. Автором подробно исследуется, как каллиграфия не просто сопровождает изображение, но становится его органической частью, усиливая и углубляя художественный образ.

Методологическая основа исследования отличается комплексным междисциплинарным подходом: сочетание сравнительно-исторического метода, стилистического анализа графических особенностей иероглифов с исследованием символического ряда; сравнительный метод позволяет проследить эволюцию взаимоотношения текста и изображения.

Актуальность работы не вызывает сомнений в контексте современного интереса к междисциплинарным исследованиям и семиотике визуальных образов. Научная новизна проявляется в предложении систематизированной типологии взаимодействия каллиграфии и живописи, где стиль иероглифа впервые рассматривается как ключевой инструмент моделирования художественного целого. Работа отвечает растущему интересу к восточной эстетике и философии искусства, выполняя важную просветительскую функцию.

Научная новизна. Автор, вводя в научный оборот конкретные примеры, предлагает системный анализ механизмов единства живописи, поэзии и каллиграфии.

Статья демонстрирует логичную структуру и ясный академический стиль изложения, оставаясь доступной для широкой аудитории. Каждый тезис подкреплен убедительными примерами, анализом конкретных произведений и синтезирующими выводами. Содержание отличается глубиной проработки материала, балансом между теоретическими выкладками и практическим анализом. Иллюстративный материал подобран релевантно и качественно, что значительно облегчает читателю восприятие аргументации.

Автор апеллирует к потенциальным оппонентам, которые могут считать преувеличением тезис о непосредственном визуальном соответствии каждого мазка в каллиграфии и живописи. В тексте присутствуют оговорки, что это взаимодействие часто носит не буквальный, а ассоциативно-символический характер, основанный на общем эстетическом принципе. Это демонстрирует взвешенность позиции автора и понимание сложности исследуемого феномена.

Список литературы свидетельствует о проработке темы. Присутствуют классические трактаты, так и современные исследования, в том числе на китайском языке, что говорит о глубоком погружении в предмет и умении работать с первоисточниками.

Статья «Стили написания иероглифов в китайской живописи тушью: связь текста и изобразительного образа» представляет собой завершенное выверенное исследование. Выводы являются логичным и аргументированным итогом исследования. Они четко формулируют, что стиль иероглифической надписи служит ключом к интерпретации не

только смысла, но и самой визуальной формы живописного произведения. Она вызовет интерес и привлечет внимание специалистов-востоковедов, культурологов и семиотиков, исследующих языки культуры, студентов-гуманитариев, практикующих художников и каллиграфов. Она вносит определенный вклад в понимание специфики китайской. Статья может быть рекомендована к публикации в научном издании.