

**Культура и искусство***Правильная ссылка на статью:*

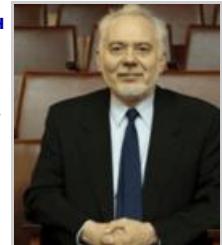
Ван Ю., Будкеев С.М. Художественное мышление эпохи Сун и его визуальное воплощение в пейзажной живописи // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.76001 EDN: PQWEKR URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=76001](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76001)

**Художественное мышление эпохи Сун и его визуальное воплощение в пейзажной живописи****Van Юйлинь**

аспирант; институт гуманитарных наук; Алтайский государственный университет

656049, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, пр-кт Ленина, д. 61

1255132097@qq.com

**Будкеев Сергей Михайлович**

доктор искусствоведения

доцент; институт гуманитарных наук; Алтайский государственный университет

656038, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, д. 66

lwlm@yandex.ru

[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.9.76001

**EDN:**

PQWEKR

**Дата направления статьи в редакцию:**

24-09-2025

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования является эстетическая концепция и культурная ценность пейзажной живописи эпохи Сун, представляющей собой один из высших этапов развития традиционного китайского искусства. Объектом выступают художественные практики, стилевые особенности и визуально-философские подходы, воплощённые в произведениях таких мастеров, как Фань Куань, Го Си, Ма Юань и Ся Гуй. Автор подробно исследует специфику «пустоты» как композиционного и смыслового элемента, символику природных мотивов – гор, воды, деревьев и тумана, – а также значение вертикальной перспективы и свободного пространства в формировании

мировоззренческой картины. Особое внимание уделяется трансформации образа художника как интеллектуала и посредника между природой и Дао, что демонстрирует культурный сдвиг в понимании роли искусства. Анализируются различия между северной и южной школами, а также институциональная роль Академии живописи. Методология основана на междисциплинарном подходе, включающем искусствоведческий анализ, философскую герменевтику и элементы культурной компаративистики. Научная новизна данного исследования заключается в акценте на смысловую активность пустоты как ключевого элемента художественного мышления эпохи Сун. Впервые в рамках одной работы комплексно рассмотрены не только формальные особенности композиции, но и их философско-эстетические основания, связанные с идеями Дао, наблюдением за природой и отстранённым созерцанием. В качестве вывода подчеркивается, что сунская пейзажная живопись явилась не только вершиной технического мастерства, но и формой культурной медитации, формирующей представление о гармонии человека и мира. Статья демонстрирует, что эти художественные идеи оказали долговременное влияние на традиции последующих династий Юань, Мин и Цин и продолжают интерпретироваться в контексте современного диалога между Востоком и Западом. Исследование способствует углублённому пониманию эстетических кодов китайской культуры и расширяет поле межкультурного искусствоведческого анализа.

### **Ключевые слова:**

художественное мышление, эпоха Сун, пейзажная живопись, философия Дао, эстетика пустоты, визуальная символика, китайская живопись, культурная традиция, образ художника, межкультурное влияние

### **Введение**

Эпоха Сун (960–1279 гг.) занимает особое место в истории китайской культуры и искусства. Именно в этот период происходят глубокие трансформации не только в политической и социальной сферах, но и в сфере художественного мышления. Переосмысление места человека в космосе, стремление к внутреннему созерцанию и философскому осмыслению реальности способствовали возникновению новой эстетической парадигмы, которая наиболее ярко отразилась в пейзажной живописи. Отказ от внешней декоративности в пользу глубокого смыслового наполнения, утонченность формы, внимание к пустоте и композиционному дыханию стали чертами того художественного сознания, которое сформировалось под влиянием конфуцианства, буддизма и даосизма. Сунская живопись, особенно в жанре «шаньшуй» (ШЖ горы и воды), перестаёт быть лишь репрезентацией природы она становится пространством философского самовыражения, способом созерцательного постижения Дао и метафорой внутреннего состояния художника.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного осмысления сунской художественной системы как феномена, находящегося на пересечении философии, эстетики и живописной практики. В условиях современного мультикультурного и визуально перенасыщенного общества обращение к принципам сунского мышления позволяет не только углубить понимание восточной традиции, но и предложить альтернативные модели взаимодействия человека с природой, пространством и образом. Сунская пейзажная живопись, насыщенная символизмом и структурной утончённостью, демонстрирует уникальный пример интеграции формы и

содержания, где визуальный язык функционирует как продолжение интеллектуального и духовного поиска. Исследование такого опыта актуально не только для искусствоведения, но и для междисциплинарных гуманитарных направлений, стремящихся к постижению культурных оснований образного мышления.

Целью настоящего исследования является выявление особенностей художественного мышления эпохи Сун и анализ способов его визуального выражения в пейзажной живописи. В фокусе то, как философские категории (такие как Дао, «естественность», «пустота», «созерцание») находят своё отражение в пластическом языке живописных произведений, в композиционных решениях, в трактовке пространства и формы, а также в новой модели авторства, характерной для сунской традиции.

Объектом исследования выступает пейзажная живопись эпохи Сун, а предметом философско-эстетические основания и визуальные приёмы, посредством которых реализуется художественное мышление данной эпохи. Акцент будет сделан на сопоставлении произведений Северной и Южной школ, выявлении ключевых стилистических особенностей, а также рассмотрении фигуры художника как культурного посредника между природным и метафизическим измерением.

Методологическая основа работы опирается на комплекс искусствоведческих и философско-герменевтических подходов. Используются методы визуального анализа живописных произведений, символического толкования образов, сопоставления стилистических школ, а также философская интерпретация категории образа в китайской эстетике. Такой междисциплинарный подход позволяет раскрыть не только формальные особенности сунской живописи, но и те глубинные ментальные структуры, которые определяли характер художественного мышления времени.

Таким образом, обращение к визуальной культуре эпохи Сун позволяет рассмотреть живопись как форму интеллектуального действия, как зеркало философских поисков времени и как модель культурной памяти, способную актуализироваться в современном художественном дискурсе.

### **Теоретическая основа исследования**

Формирование художественного мышления эпохи Сун (960–1279 гг.) невозможно рассматривать вне влияния трёх ключевых философско-религиозных систем: даосизма, конфуцианства и буддизма. Эти учения, вступая в диалог друг с другом, создают уникальную ментальную и эстетическую среду, в которой визуальное искусство перестаёт быть просто изображением и становится способом постижения мира и себя.

Как указывают Е.А. Лактионова и Ю.А. Мартынова, эпоха Сун стала временем «религиозного синкрезизма», в котором даосские представления о гармонии, недеянии (у-вэй) и пустоте стали органической частью культурного кода живописи, поэзии и литературы [1]. Это отразилось в визуальной эстетике живописных композиций, где пустота (сюй, 虚) не противопоставляется полноте, а становится равноправной формой выражения.

Особое значение приобретают такие даосские категории, как Дао (путь), цзыжань (естественность) и сюань (тайное). По мнению Ван Юйси и Ткача, именно они составляют онтологическую основу художественной практики, пронизывая как стилистику, так и семантику изображения природы в пейзажной живописи [2]. Эти категории не столько описываются в живописи, сколько воплощаются через композиционные и технические приёмы, включая отказ от линейной перспективы и

стремление к многогранности взгляда.

Даосская концепция «искусства ради искусства» как формы духовного выражения подчёркивается и в современных исследованиях философии се-и. В статье Чжао Шаолу, Тянь Сяолэя и Гомбоева М. И. указывается, что живопись эпохи Сун становится не просто формой эстетического высказывания, но и способом философской презентации «ментальных установок» китайской цивилизации [\[3\]](#).

Как подчёркивает Тан Цзин, художественные характеристики китайской пейзажной живописи в стиле се-и это не столько техника, сколько отражение даосской, конфуцианской и буддийской мысли, особенно в аспекте «свободного выражения духа» художника [\[4\]](#). Здесь отсутствует стремление к миметическому изображению напротив, на первый план выходит «внутреннее содержание», передаваемое через «одушевлённый мазок», спонтанность композиции и значимость пустого пространства.

Таким образом, философско-эстетическая основа художественного мышления Сунской эпохи представляет собой комплекс смыслов, объединяющих космологию, этику и образное мышление, находящее своё воплощение в визуальном искусстве.

Если в китайской живописи династий Тан и более ранних периодов ещё можно усмотреть стремление к описательности, то с эпохи Сун происходит коренной сдвиг от натуралистического изображения к философскому созерцанию, где главной задачей становится передача не внешнего облика объекта, а его духа «шэнь» (神).

Одним из краеугольных принципов пейзажного мышления эпохи Сун становится понятие «чуаньшэнь» (传神) «передача духа» о чём в ряде источников говорится как о художественной норме эпохи [\[4, 5\]](#). Как отмечает Ли Ц. в статье о даосских образах, визуальное выражение должно быть «минимальным, но наполненным внутренним содержанием» мазок в живописи воспринимается как продолжение дыхания, как след энергии ци [\[6\]](#).

А.Н. Коробова прямо ссылается на влияние мастеров сунской школы и их метод духовного соприсутствия с природой, где картина становится актом сонастройки с космосом, а не иллюстрацией физического пространства [\[7\]](#).

Методологическая парадигма художников эпохи Сун включает в себя не только созерцательную практику, но и строго философскую установку на «постижение Дао через образ», что выражено в стремлении к простоте, «небрежности», лаконичности мазка, в котором заключена вселенная. Это находит подтверждение в исследованиях китайских авторов, таких как Чжао Шаолу, Тянь Сяолэя и Гомбоева М. И., которые интерпретируют се-и как особую философскую систему, обладающую собственной терминологией и системой представления смысла [\[3\]](#).

Именно эстетическая пустота, недосказанность и интуитивность изображения в картинах эпохи Сун формируют особую модель мышления, где визуальное становится неотъемлемой частью философской практики. В контексте метафизического искусства, как отмечает Н.А. Кормин, эстетика это не просто чувственное восприятие, а «форма постижения сверхопытных оснований» идея,озвучная китайскому пониманию пустоты как генеративного начала [\[8\]](#).

Таким образом, живопись эпохи Сун это не просто художественная практика, а метод постижения мира, сродни духовной медитации. В ней соединяются ощущение ритма,

дыхания, пустоты и смыслового напряжения всего того, что делает китайский пейзаж не просто изображением, но пространством мышления и трансценденции [9, 10].

Пейзажная живопись эпохи Сун достигла своего расцвета и приобрела самостоятельный философско-художественный статус, став пространством визуального мышления. Одним из важнейших отличий художественной культуры этого периода стало формирование двух направлений: Северной и Южной школы, различающихся не только стилем, но и мировоззренческой установкой. Эти школы стали не просто техническими традициями они отразили культурный ландшафт времени и воплотили фундаментальные идеи китайского миропонимания.

### **Результаты и обсуждения**

Северная школа сформировалась в условиях политической стабильности Северной Сун (960–1127 гг.) и была тесно связана с императорской Академией живописи. Её характеризует монументальность, архитектурность композиции, стремление к тотальной картине мира. Художники этой школы создавали пространственные вертикали, выражающие универсальный порядок и субординацию.

Наиболее значимой фигурой считается Фань Куань (范寬), автор шедевра «Путешественники среди гор и потоков» (《谿山行旅圖》), ок. 1000 г. Картина представляет собой вертикальный свиток (206 × 103 см, тушь на шёлке), в центре которого возвышается массивная гора символ Дао и гармонии мира. Человеческие фигуры внизу едва различимы, подчеркивая ничтожность человека перед вселенским порядком. Горы здесь не просто пейзаж это метафора внутреннего состояния, отражение недостижимого космоса.

Другой выдающийся представитель Го Си (郭熙), придворный художник и теоретик живописи, автор трактата «Записки о живописи» (《林泉高致》). В его картине «Ранняя весна» (《早春图》, 1072) пейзаж строится по принципу «трёх далей» высокогорной дали (гаюань), горизонтальной дали (пиньюань) и глубинной дали (шэньюань). Пространство распадается на слои, как ступени умозрительного подъёма к истине. Его живопись это не столько наблюдение природы, сколько визуальное выражение философской идеи.

После утраты северных территорий династией Цзинь, культурный центр переместился на юг (Южная Сун, 1127–1279 гг.). Южная школа приобрела камерный, лирический характер. В отличие от монументальности северян, южане стремились к минимализму и выразительности через пустоту, недоговорённость, экспрессию мазка.

Типичными представителями стали Ма Юань (马远) и Ся Гуй (夏珪). Картины Ма Юаня, такие как «Одинокий путник на горной тропе» (《踏歌图》) и «Любование водопадом» (《观瀑图》), демонстрируют асимметричную композицию: изображение смещено в нижний угол, большая часть картины оставлена пустотой. Пустота не «отсутствие», а активное пространство созерцания, открывающее внутренний мир зрителя. Мазок у Ма Юаня точен, лаконичен, «сдержан и звонок, как поэзия».

Ся Гуй, в свою очередь, развивал «одноугольную» композицию: живопись словно открывается в одной точке, оставляя остальное пространство во власти тумана, недосказанности. Его «Речной пейзаж после дождя» (《烟雨江南图》) представляет собой поэтическую метафору южной природы и душевного уединения.

Императорская академия живописи (翰林图画院), основанная при Северной Сун, сыграла

важнейшую роль в институционализации жанра шаньшуй (山水, «горы и воды»). Академия не только обеспечивала профессиональную подготовку художников, но и формировала художественные нормы: подбор сюжетов, стилистика, теория композиции. Император Хуэй-цзун (徽宗, правл. 1100–1125), сам художник и коллекционер, активно покровительствовал живописи и ввёл экзамены для художников, тем самым повысив её статус.

Тем не менее, академизм не подавлял индивидуальность. Многие художники, такие как Го Си и Ма Юань, несмотря на придворный статус, сохраняли личное стилевое лицо и развивали живопись как форму самовыражения, философского диалога с природой.

Таким образом, различие между Северной и Южной школами Сунской живописи отражает не просто стилистические особенности, а глубинные различия в подходе к миру: север это порядок и масштаб, юг поэзия и индивидуальное чувство. Вместе они сформировали двуединую основу китайской эстетики, где живопись становится пространством философской рефлексии и художественной интуиции.

Одной из характерных черт пейзажной живописи эпохи Сун является использование вертикальной перспективы, которая, в отличие от линейной перспективы западного искусства, позволяет выстраивать изображение по принципу восходящего взгляда от земли к небу, от телесного к духовному. Как отмечает Л. ЧАО, такая композиция отражает не только визуальную традицию, но и философское стремление к Дао, становясь метафорой духовного возвышения [11]. Яркий пример знаменитый свиток Фань Куана «Путешествие среди гор и ручьев», где массивные горы поднимаются вертикально, занимая почти весь формат, подчеркивая грандиозность природы и ничтожность человека.

Понятие «свободного пространства» (空, кун), как подчеркивает Ли Сяоцзюнь, играет важную смысловую роль. Пустота не означает отсутствие, а, напротив, становится активным семантическим полем, где проявляется эстетика недосказанности и философского предчувствия [12]. Например, в свитке Ма Юаня «Одинокий рыбак в горах» свободное пространство воды и неба создаёт эффект безграничности, побуждая зрителя к самосозерцанию.

Символика гор, воды, тумана и деревьев занимает центральное место в концепции шаньшуй (山水). В китайской живописи горы символизируют постоянство, силу духа и мужское начало (ян), тогда как вода текучесть, податливость и женское начало (инь). Эта бинарность воплощает философию Дао, стремящуюся к гармонии противоположностей. В свитках Го Си, особенно в трактате «Записки о живописи с лесных скитов» (林泉高致), акцентируется именно эта взаимодополняемость: гора не может быть прекрасной без воды, и наоборот.

Образы тумана и облаков придают изображению элемент неопределенности и трансцендентности. Они не заслоняют реальность, а как бы растворяют границы между реальным и воображаемым, создавая двуслойную перспективу визуальную и ментальную. У Ся Гуя эта техника достигла особой выразительности: в его работах формы часто размываются в дымке, передавая ощущение времени, что замирает в моменте.

Особое внимание заслуживает роль деревьев как композиционного и смыслового элемента. Одиночно стоящее дерево может олицетворять отшельника мудреца, удалившегося от мира. Сосна символизирует стойкость и долголетие. В композициях Ма

Юаня дерево часто становится точкой духовного напряжения, где сосредоточена вся энергия картины.

Наконец, категория пустоты (虚) важнейшее понятие в китайской художественной традиции интерпретируется как пространство для созерцания и смысла, а не как визуальная лакуна. Пустота выполняет роль ритмической паузы, позволяющей зрителю вступить в диалог с изображением, а не только воспринимать его визуально. Это делает китайскую живопись не описанием, а медитацией в образах.

Эпоха Сун знаменует собой важнейший перелом в понимании художественного статуса самого художника. В отличие от предыдущих династий, где живописец часто выступал в роли ремесленника при дворе или иллюстратора конфуцианской морали, в сунское время возникает новая культурная модель художник как интеллектуал и созерцатель, обладающий внутренней философской автономией.

Такой художник не просто воспроизводит природу, а вступает с ней в метафизический диалог, стремясь передать её внутреннюю истину, выраженную в движении Дао. Он отказывается от декоративной насыщенности в пользу аскетичной выразительности и ищет гармонию между линией, пустотой и содержанием. В этом контексте пейзаж становится не столько описанием мира, сколько проекцией внутреннего состояния художника, его экзистенциального опыта.

Особое значение приобретает образ отшельника традиционно ассоциируемый с мудрецом, удалившимся от мирской суеты. В живописи Сун этот образ выходит за пределы жанровой аллегории и становится самоописанием художника, его внутренним архетипом. Именно художник-отшельник, обитающий в горах, становится символом чистоты, духовной свободы и близости к природе как первооснове мира.

Параллельно формируется модель литературного учёного-художника (вэнъжэнь), для которого живопись это не профессия, а форма культурной и моральной самореализации. Этот тип художника соединяет в себе черты поэта, каллиграфа, философа и живописца, преодолевая границы дисциплин и воплощая сунский идеал универсального образования и внутренней цельности. Пейзаж в его исполнении не зеркало действительности, а визуализированная медитация, наполненная интеллектуальной рефлексией и духовным содержанием.

Таким образом, художник эпохи Сун выходит за рамки социокультурных ролей, становясь проводником между природой, культурой и космосом. Его задача не только изобразить внешний мир, но и передать незримое течение Дао, распознаваемое лишь в состоянии глубинного созерцания.

Художественное мышление и визуальный язык, сформировавшиеся в эпоху Сун, оказали долговременное и трансформирующее воздействие на весь последующий ход развития китайского искусства. Прежде всего, это влияние отразилось в практике художников династий Юань, Мин и Цин, где концепции внутреннего переживания природы, созерцательности, недосказанности и игры пустотой стали ключевыми элементами академической и частной живописной традиции.

Особенно в период Юань идеи сунской школы получили новое философское обоснование, когда художники, находящиеся в оппозиции к монгольской власти, использовали пейзаж как способ интеллектуального сопротивления и выражения культурной идентичности. В эпохи Мин и Цин наблюдается одновременно как канонизация сунских образов, так и их сознательное цитирование, создающее особый

диалог между традицией и новым контекстом.

В ХХ веке наследие сунской живописи оказалось в центре культурного переосмысливания. В условиях радикальных трансформаций китайского общества и искусства сунская эстетика выступила символом устойчивости и духовной автономии. Художники-модернисты, обращавшиеся к национальным корням, часто интерпретировали пейзаж как универсальный язык философской глубины, противопоставляемый как социалистическому реализму, так и западному модернизму.

В XXI веке сунская живопись продолжает актуализироваться не только в творчестве современных китайских художников, но и в межкультурных музейных диалогах, где она воспринимается как носитель уникального визуального кода. Современные экспозиции и кураторские практики стремятся подчеркнуть не репрезентативный, а метафизический характер сунского пейзажа, переводя его из этнографического в универсально-философский контекст.

Таким образом, историко-культурное наследие сунской живописи это не замершая традиция, а живой и развивающийся культурный код, способный к диалогу с различными эпохами, эстетическими парадигмами и мировоззренческими системами. Она продолжает играть роль ценностного ориентира и эстетического эталона, актуального как для китайской, так и мировой художественной культуры.

### **Заключение**

Проведённое исследование художественного мышления эпохи Сун позволило выявить его глубоко философский и символический характер, основанный на синтезе даосских, конфуцианских и буддийских мировоззренческих установок. Центральным элементом этого мышления стала идея пейзажа как неотъемлемой части внутреннего духовного опыта художника, выступающего в роли не только созерцателя природы, но и посредника между человеком и Дао.

Анализ живописной практики Сунской эпохи на примере творчества таких мастеров, как Фань Куань, Го Си, Ма Юань и Ся Гуй, позволил установить ключевые визуальные принципы пейзажной композиции: вертикальную перспективу, символизм пустоты, взаимодействие светлого и скрытого, органичное сочетание реального и метафизического. Эти принципы не только формировали уникальную эстетику сунской школы, но и задали вектор развития китайского пейзажа на столетия вперёд.

Особое внимание было уделено роли художника в культурном контексте эпохи Сун: отшельник, интеллектуал, вэнъянь превращается в культурного героя, чья живопись становится формой философского высказывания. Тем самым пейзажная живопись эпохи Сун утрачивает свою зависимость от натуралистической мimesis и превращается в пространство смыслов, созерцания и духовного диалога.

Наконец, прослежено влияние сунской живописи на последующее искусство династий Юань, Мин, Цин, а также её переосмысление в XX–XXI веках, включая взаимодействие с западной эстетикой и музейными практиками. Это доказывает, что художественное мышление эпохи Сун не только сохраняет актуальность, но и продолжает влиять на формирование современной визуальной культуры.

Таким образом, художественное наследие эпохи Сун представляет собой не только историко-эстетический феномен, но и универсальную парадигму художественного мышления, способную к межкультурному и межвременному диалогу.

## Библиография

1. Лактионова Е.А., Мартынова Ю.А. Влияние философско-религиозных учений на культуру Китая эпохи Сун (960-1279 гг.) // Современные востоковедческие исследования. 2021. Т. 3, № 2. С. 200-205.
2. Ван Юйси, Ткач Д.Г. Дух философии в традиционном китайском искусстве // Тенденции развития науки и образования. 2022. № 7. С. 134-137.
3. Чжао Ш., Гомбоева М.И., Тянь Сяолэй. Современная китайская живопись се-и: философский и историко-культурный контекст // Манускрипт. 2025. Т. 18, № 1. С. 413-422.
4. Тан Цзин. Интерпретация китайской живописи в стиле Се-и // Художественное образование и наука. 2022. № 2. С. 31.
5. Чжао Ш. Даосские образы в художественной культуре Се-и // Культура и искусство. 2024. № 9. С. 81-94. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.9.71439 EDN: FXWFRX URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71439](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71439)
6. Ли Ц. Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи // Культура и искусство. 2025. № 8. С. 101-118. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71450 EDN: VTVVXQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71450)
7. Коробова А.Н. Влияние живописи эпохи Сун на формирование Фэн Цзицая как художника-пейзажиста // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура. Материалы XXV Междунар. конф. Москва: ИКСА РАН, 2024. № 1(12). С. 181-215.
8. Кормин Н.А. И. Кант: эстетика и метафизика как наука // Философия и культура. 2023. № 10. С. 1-53. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.10.43687 EDN: XRZQGM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43687](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43687)
9. Хэйцюнь, Л. Типы и выражения китайской живописи в архитектуре во время династии Сун / Л. Хэйцюнь // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства: Материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 26 ноября 2020 года. Редколлегия: Н.В. Карчевская (пред.) [и др.]. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2021. С. 149-156.
10. Дэн Ц. Псевдоиероглифическая живопись и философия пейзажа в Китае 1980-х // Вестник ЮУрГУ. Серия "Социально-гуманитарные науки". 2025. Т. 25, № 3. С. 38-47. DOI: 10.14529/ssh250305.
11. ЧАО Л. Культурная ценность традиционной китайской живописи // Общество: философия, история, культура. 2023. № 3. С. 211-216. DOI: 10.24158/fik.2023.3.33.
12. Ли Ц. Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи // Культура и искусство. 2025. № 8. С. 101-118. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71450 EDN: VTVVXQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71450)

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Художественное мышление эпохи Сун и его визуальное воплощение в пейзажной живописи» представляет собой попытку комплексного осмысливания сунской художественной системы как феномена, находящегося на пересечении философии, эстетики и живописной практики, исследование таким образом

носит междисциплинарный характер. Предметом исследования являются философско-эстетические основания и визуальные приёмы художественного мышления эпохи Сун (Х-XIII вв.), особое значение автор придает выявлению различий визуальных приемов и эстетического наполнения Северной и Южной школ. Композиционно работа выстроена логично и последовательно: за довольно подробным рассмотрением теоретической основы исследования следует обращение непосредственно к живописи эпохи Сун, причем автор практикует именно комплексное рассмотрение явления, указывая на исторически-политический, философский, социальный и пр. контексты развития живописной школы Сун, эстетические подходы и др. В заключительной части работы автор обращает внимание на культурное переосмысление живописи Сун в современном Китае, правда делается это тезисно, автор упоминает об этом явлении, но не детализирует его. Вообще обращение автора к заявленной теме достаточно компактно по объему, обозначает основные характеристики, приемы, тенденции, сохраняя при этом значительный потенциал для расширения и углубления в изучении заявленной темы. Так, если заявленное автором важнейшее отличие художественной культуры этого периода в виде наличия «двух направлений: Северной и Южной школ, различающихся не только стилем, но и мировоззренческой установкой» в тексте работы вполне успешно выявлено и обозначено, то заявленное автором в заключении «влияние сунской живописи на последующее искусство династий Юань, Мин, Цин, а также её переосмысление в XX-XXI веках, включая взаимодействие с западной эстетикой и музеиними практиками» в работе практически не раскрывается. Библиографический список работы довольно ограничен по объему (12 пунктов), при том что объектом исследования является достаточно большой и значимый период китайской истории, которому посвящены не только китайские, но и англоязычные исследования. Тем не менее, в целом работа выполнена на должном научно-методическом уровне, основные задачи автором достигнуты, выводы обоснованы и четко сформулированы, причем именно как выводы междисциплинарного исследования художественного феномена ("....исследование ....позволило выявить глубоко философский и символический характер, основанный на синтезе даосских, конфуцианских и буддийских мировоззренческих установок. Центральным элементом этого мышления стала идея пейзажа как неотъемлемой части внутреннего духовного опыта художника, выступающего в роли не только созерцателя природы, но и посредника между человеком и Дао. Анализ живописной практики Сунской эпохи ..позволил установить ключевые визуальные принципы пейзажной композиции: вертикальную перспективу, символизм пустоты, взаимодействие светлого и скрытого, органичное сочетание реального и метафизического"). Работа рекомендуется к публикации.