

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису:

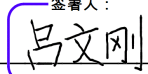
УДК: 75.036:75.043+75.047]-048.62:7.025.5(510)(043)

ЛЮ ВЕНГАН
ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ САДУ В СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ
ЖИВОПИСІ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ІКОНОГРАФІЇ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

签署人：
 Лю Венган
BB329BC19A2E4D8...

Науковий керівник: Чечик Валентина Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків - 2025

АНОТАЦІЯ

ЛЮ ВЕНГАН. Репрезентація образу саду в сучасному китайському живописі: трансформації традиційної іконографії. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертацію присвячено комплексному дослідженню образу саду в сучасному китайському живописі останньої чверті XX – першої чверті XXI століть. Актуальність теми зумовлена зростанням інтересу сучасного мистецтвознавства до переосмислення традиційних іконографічних мотивів у глобалізованому культурному контексті. У роботі простежено художню спадкоємність і трансформацію традиційної іконографії саду, виявлено особливості адаптації класичних композиційних та просторових рішень у живописних творах провідних китайських митців.

Гіпотезою дослідження є припущення, що сучасний китайський живопис, спираючись на класичні садові мотиви та їхню іконографічну спадщину, формує нову художню мову, у якій традиційні символи та просторові моделі набувають актуальних смислів, відображаючи трансформації культурної пам'яті та візуального мислення кінця XX – початку XXI століть. Об'єктом дослідження виступає образ саду в китайському живописі. Предметом дослідження є трансформації традиційної іконографії образу саду, просторових моделей та метафоричних смислів у творчості китайських митців від кінця 1980-х до початку 2020-х років.

У дисертації вперше здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз трансформації традиційної іконографії образу саду в сучасному китайському станковому живописі останньої чверті XX – першої чверті XXI століть, з урахуванням художньої спадкоємності та змін у просторово-композиційних і символічних моделях. Введено до українського наукового обігу вагомий корпус творів китайських художників 1980–2020-х років, які раніше не були предметом системного вивчення. Уточнено типологію іконографічних структур і мотивів, пов'язаних із образом саду, визначено їхнє походження та шляхи модифікації у сучасному живописі. Розширено підходи до аналізу взаємодії традиційних художніх моделей і новітніх живописних стратегій, що відображають культурні та естетичні трансформації постсоціалістичного і глобалізованого середовища.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел і додатків (списку і альбому ілюстрацій).

У *першому розділі* «Теоретико-методологічний апарат дослідження» розглянуто стан наукової розробки проблеми репрезентації образу саду в китайському живописі, окреслено коло досліджень у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві, зокрема у сферах класичного садово-паркового мистецтва, літераторського живопису, просторової естетики та типології іконографічних мотивів. Проаналізовано джерельну базу, яка охоплює класичні китайські трактати, сучасні мистецтвознавчі публікації, каталоги виставок, візуальні матеріали та дослідження творчості окремих митців. Визначено основні методологічні підходи – іконографічний, стилістичний, формально-композиційний – а також міждисциплінарні стратегії, зокрема культурологічні та семіотичні, що дозволяють комплексно розглядати садову тематику в сучасному китайському станковому живописі як поєднання традиційних візуальних кодів, індивідуального авторського висловлювання та культурної пам'яті. Розділ формує теоретичне підґрунтя дослідження та окреслює проблемні зони, зокрема

відсутність системного аналізу образу саду в живописі кінця XX – початку XXI століття, які потребують поглибленого опрацювання.

Другий розділ «Образ саду в традиційному та ранньомодерному живописі Китаю» складається з двох підрозділів і присвячений вивченню історико-культурних витоків садової тематики та її художнього втілення у живописі періоду Сун–Юань–Мін–Цін.

У першому підрозділі розглянуто феномен китайського саду як цілісної культурної моделі, що поєднує філософські, поетичні та естетичні засади. Проаналізовано формування функціонально-просторових типів саду (імператорський, приватний, храмовий), які відображають соціальні, культурні й ідеологічні особливості епохи, а також образно-символічних моделей: «озеро і три гори», сад як райський простір, «гори-води» (шаньшуй), сад як мікро- і макрокосмос. Показано, як ці моделі стали основою для розвитку садової іконографії у живописі.

У другому підрозділі, на основі аналізу широкого кола творів класичного та ранньомодерного китайського живопису, запропоновано узагальнену сюжетно-типологічну класифікацію зображень саду, що інтегрує підходи попередніх дослідників (Дж. Кехілл, М. Кесвік, Р. Бернхарт й ін.) і розширює їх за рахунок урахування просторових моделей, іконографічних мотивів та тематичних сценаріїв. Визначено п'ять основних типів: імператорський сад і придворні дозвілля (репрезентативно-космологічний простір); самотницький сад (простір усамітнення та медитації); сад літератора (середовище інтелектуального й естетичного діалогу); утопічні або міфологічні сади (фантастичні або символічні ландшафти); пейзажна ботаніка (сад як декоративно-поетичний простір знаків і сезонної символіки). Така класифікація стала методологічною основою для подальшого аналізу трансформацій образу саду в сучасному китайському станковому живописі та дозволила окреслити рамки візуальної спадкоємності.

Третій розділ «Трансформації традиційної іконографії саду в сучасному китайському живописі: спадкоємність, стилістика, метафорика» складається з трьох підрозділів, у яких простежено художні стратегії збереження, переосмислення й актуалізації садової тематики в станковому живописі другої половини XX – початку XXI століття.

У першому підрозділі розглянуто творчість визначних майстрів, зокрема Фу Баоши, Янь Венляня та У Гуаньчжуна, як ключовий перехідний етап від класичної пейзажної традиції до сучасної мови станкового живопису. Показано, як садова тема стає полем художнього експерименту, в якому поєднуються традиційні іконографічні моделі та нові формально-пластичні рішення: від емоційно-експресивного оновлення літераторського пейзажу (Фу Баоши), камерної реалістичної поетики простору (Янь Венлянь) до модерністичного узагальнення форми й кольору (У Гуаньчжун). Виявлено як збереження, так і трансформацію базових іконографем (павільйон, міст, водойма, «квіти-птахи») та їх переведення у нові композиційні структури, що зумовлює поступовий перехід до посттрадиційного живописного мислення.

Другий підрозділ присвячений переосмисленню просторових моделей саду у станковому живописі 1980-х – 2020-х років на матеріалі творчості митців різних поколінь – як визнаних, так і маловідомих. Простежено зсув від панорамної цілісності до фрагментарних ракурсів та серійної побудови, активне використання монтажної логіки, експерименти з перспективою та композиціями з ефектом вікна чи порога. Виявлено інтер'єризацию садового мотиву через зображення внутрішніх двориків, балконів, камерних куточків, що поєднують приватний простір із символічними кодами традиції. Особливу увагу приділено художній мові: чорнильні розмиви, «повільне письмо», пастозні фактури, застосування змішаних технік. У композиціях фіксується ритміка елементів (павільйон/скеля/вода), асиметричні вузли, порожнечі, кольорові поля як носії

простору. Показано, як традиційні іконографіми (бамбук, лотос, камені) виконують конструктивну й смислову функцію, формуючи художню модель саду як структури пам'яті, досвіду та тілесного погляду.

У третьому підрозділі зосереджено увагу на інтерпретаційних стратегіях репрезентації образу саду в сучасному станковому живописі кінця XX – початку XXI століття у творчості митців різних генерацій (зокрема, Чжоу Чунья, Чжао Кайкунь, Лю Цзюде, Ян Янь, Лю Манвень та ін.). Виокремлено ключові напрями осмислення саду: як ментальної карти (інтимний простір пам'яті, емоційного досвіду, мікроісторій); як утопії або неоміфу (персиковий сад, мотив «озера і трьох гір»); як сцени для іронічного цитування традиції та взаємодії з масовою культурою; як екологічного або урбаністичного висловлювання (гібридні «міські сади», соціальні контексти); як мета-живописної стратегії (цитата, ремейк, інверсія, деконструкція канону). Показано, як через колористичні рішення, ритм письма, інтонаційні жести, інтертекстуальні зв'язки з поезією, каліграфією, архітектурою, садовий образ функціонує як художній інструмент авторського самовираження, що об'єднує коди китайської традиції з універсальними мовами глобального мистецтва.

Дисертація завершується висновками, які узагальнюють результати дослідження та відповідають сформульованим положенням наукової новизни, меті й завданням роботи. Показано, що результати дослідження сприяють глибшому розумінню специфіки репрезентації образу саду в сучасному китайському станковому живописі, фіксуючи не лише художню спадкоємність, але й суттєві зміни в іконографічній структурі, просторових моделях та семантичному наповненні цього образу в умовах посттрадиційного й глобалізованого культурного середовища. Виявлено, що сад у сучасному китайському живописі функціонує як гнучка художня конструкція, здатна відображати особистісні переживання, культурну пам'ять, естетичну рефлексію й візуальні трансформації.

Отримані висновки можуть бути використані в подальших мистецтвознавчих дослідженнях, зокрема у вивченні китайського живопису, його просторових структур, іконографічних систем і моделей символічного мислення в контексті сучасного візуального мистецтва.

Ключові слова: художній образ саду; іконографія; типологія; просторові моделі; композиція; живопис; сучасне мистецтво Китаю; художня спадкоємність; музейні колекції; ритм, колір, форма; інтерпретація; міф, символ, архетип.

ABSTRACT

LYU WENGANG. Representation of the Image of the Garden in Contemporary Chinese Painting: Transformations of Traditional Iconography. – Qualification scholarly work in manuscript form.

Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to a comprehensive study of the image of the garden in contemporary Chinese painting of the last quarter of the 20th century and the first quarter of the 21st century. The relevance of the topic is determined by the growing interest of contemporary art history in reinterpreting traditional iconographic motifs within the globalized cultural context. The research traces the artistic continuity and transformation of the traditional iconography of the garden and identifies the specific features of adapting classical compositional and spatial solutions in the works of leading Chinese painters.

The hypothesis of the study assumes that contemporary Chinese painting, relying on classical garden motifs and their iconographic heritage, forms a new artistic language in which traditional symbols and spatial models acquire contemporary meanings,

reflecting the transformations of cultural memory and visual thinking at the turn of the 20th and 21st centuries. *The object* of the study is the image of the garden in Chinese painting. *The subject* of the research is the transformations of his traditional iconography, spatial models, and metaphorical meanings in the works of Chinese artists from the late 1980s to the early 2020s.

The dissertation for the first time carries out a comprehensive art historical analysis of the transformation of the traditional iconography of the garden image in contemporary Chinese easel painting of the last quarter of the 20th century and the first quarter of the 21st century, taking into account artistic continuity as well as changes in spatial-compositional and symbolic models. A substantial body of works by Chinese artists from the 1980s to the 2020s, previously not the subject of systematic research, has been introduced into Ukrainian scholarly discourse. The typology of iconographic structures and motifs related to the garden image has been clarified, their origins defined, and the paths of their modification in contemporary painting identified. Approaches to analyzing the interaction between traditional artistic models and new painting strategies have been expanded, reflecting the cultural and aesthetic transformations of the postsocialist and globalized context.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources, and appendices (a list and an album of illustrations).

In the first chapter, «Theoretical and Methodological Framework of the Study», the state of research on the problem of representing the image of the garden in Chinese painting is examined, and the scope of studies in Ukrainian and international art history is outlined, particularly in the fields of classical garden art, literati painting, spatial aesthetics, and the typology of iconographic motifs. The source base is analyzed, encompassing classical Chinese treatises, contemporary art historical publications, exhibition catalogues, visual materials, and studies of the work of individual artists. The main methodological approaches are identified – iconographic, stylistic, and formal-

compositional – as well as interdisciplinary strategies, including cultural and semiotic, which make it possible to consider garden imagery in contemporary Chinese easel painting as a synthesis of traditional visual codes, individual artistic expression, and cultural memory. The chapter provides the theoretical foundation of the study and outlines problematic areas, particularly the absence of a systematic analysis of the garden image in painting of the late 20th and early 21st centuries, which require further in-depth exploration.

The second chapter, «The Image of the Garden in Traditional and Early Modern Chinese Painting», consists of two subsections and is devoted to studying the historical and cultural origins of garden themes and their artistic embodiment in painting of the Song–Yuan–Ming–Qing periods.

The first subsection examines the phenomenon of the Chinese garden as an integral cultural model that unites philosophical, poetic, and aesthetic foundations. The formation of functional and spatial types of gardens (imperial, private, temple) is analyzed, reflecting the social, cultural, and ideological features of their eras, as well as figurative and symbolic models: «the lake and three mountains», the garden as a paradisiacal space, «mountains-and-waters» (shanshui), and the garden as micro- and macrocosm. It is shown how these models became the basis for the development of garden iconography in painting.

In the second subsection, based on the analysis of a wide range of works of classical and early modern Chinese painting, a generalized plot-typological classification of garden images is proposed, integrating the approaches of previous researchers (J. Cahill, M. Keswick, R. Barnhart, and others) and expanding them by taking into account spatial models, iconographic motifs, and thematic scenarios. Five main types are defined: the imperial garden and courtly leisure (a representative-cosmological space); the hermit's garden (a space of solitude and meditation); the literati garden (an environment of intellectual and aesthetic dialogue); utopian or mythological gardens (fantastic or

symbolic landscapes); and landscape botany (the garden as a decorative-poetic space of signs and seasonal symbolism). This classification became the methodological foundation for the further analysis of the transformations of the garden image in contemporary Chinese easel painting and made it possible to outline the framework of visual continuity.

The third chapter, «Transformations of the Traditional Iconography of the Garden in Contemporary Chinese Painting: Continuity, Stylistics, Metaphorics», consists of three subsections that trace artistic strategies of preserving, reinterpreting, and actualizing garden themes in easel painting of the second half of the 20th and the early 21st century.

The first subsection examines the work of prominent masters, including Fu Baoshi, Yan Wenliang, and Wu Guanzhong, as a key transitional stage from the classical landscape tradition to the modern language of easel painting. It is shown how the garden theme becomes a field of artistic experimentation, in which traditional iconographic models are combined with new formal and plastic solutions: from the emotionally expressive renewal of the literati landscape (Fu Baoshi), to the chamber realist poetics of space (Yan Wenliang), to the modernist synthesis of form and color (Wu Guanzhong). Both the preservation and transformation of basic iconographic elements (pavilion, bridge, pond, «flowers and birds») are revealed, as well as their translation into new compositional structures, which determines the gradual transition toward post-traditional artistic thinking.

The second subsection is devoted to the reinterpretation of spatial models of the garden in easel painting of the 1980s–2020s, based on the work of artists of different generations – both renowned and lesser-known. A shift is traced from panoramic integrity to fragmentary viewpoints and serial constructions, the active use of montage logic, and experiments with perspective and compositions employing the effect of a window or threshold. The interiorization of the garden motif is revealed through

depictions of courtyards, balconies, and intimate corners that combine private space with the symbolic codes of tradition. Special attention is given to artistic language: ink washes, «slow writing», impasto textures, and the use of mixed techniques. The compositions emphasize the rhythm of elements (pavilion/rock/water), asymmetrical nodes, voids, and color fields as carriers of space. It is shown how traditional iconographic elements (bamboo, lotus, rocks) perform both constructive and semantic functions, forming an artistic model of the garden as a structure of memory, experience, and embodied perception.

The third subsection focuses on interpretative strategies of representing the image of the garden in contemporary easel painting of the late 20th and early 21st centuries in the work of artists of different generations (including Zhou Chunya, Zhao Kaikun, Liu Jiude, Yang Yan, and others). The key approaches to conceptualizing the garden are identified: as a mental map (an intimate space of memory, emotional experience, and microhistories); as utopia or neo-myth (the peach blossom garden, the motif of the «lake and three mountains»); as a stage for ironic quotation of tradition and interaction with mass culture; as ecological or urbanist expression (hybrid «urban gardens», social contexts); and as a meta-painting strategy (quotation, remake, inversion, deconstruction of the canon). It is shown how, through coloristic solutions, rhythm of brushwork, intonational gestures, and intertextual connections with poetry, calligraphy, and architecture, the garden image functions as an artistic instrument of individual self-expression that unites the codes of Chinese tradition with the universal languages of global art.

The dissertation concludes with findings that summarize the results of the research and correspond to the formulated statements of scholarly novelty, the aim, and the objectives of the study. It is shown that the results contribute to a deeper understanding of the specifics of representing the image of the garden in contemporary Chinese easel painting, capturing not only artistic continuity but also significant changes in the

iconographic structure, spatial models, and semantic content of this image within the post-traditional and globalized cultural environment. It has been revealed that the garden in contemporary Chinese painting functions as a flexible artistic construct capable of reflecting personal experiences, cultural memory, aesthetic reflection, and visual transformations. The findings obtained may be applied in further art historical research, particularly in the study of Chinese painting, its spatial structures, iconographic systems, and models of symbolic thinking in the context of contemporary visual art.

Keywords: artistic image of the garden; iconography; typology; spatial models; composition; painting; contemporary Chinese art; artistic continuity; museum collections; rhythm, color, form; interpretation; myth, symbol, archetype.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Публікації в наукових фахових виданнях України за темою дисертації

1. Лю Венган. Особливості репрезентації образу саду в живописі Чжао Кайкуня. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Випуск № 76, том 1. С. 77-82. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1-13>
2. Лю Венган. Образні моделі «саду як раю земного» в династичному живописі Китаю. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 5. С.107-114. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.11> .
3. Лю Венган. Садова тематика в живописі У Гуаньчжуна 1970-х – 1980-х років: особливості репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Випуск 84, том 1. С. 134-139. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-18>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Лю Венган. Серія «Сади Сучжоу» Чжен Сінцюаня: історичні посилання та живописна мова (Всеукраїнська науково-практична конференція «Перші Таранушенківські Читання», ХДАДМ, Харків, 14 квітня 2023 р.). С. 20-21. URL: <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/taranush-chitanna-2023.pdf>
2. Лю Венган. Образ саду в живописі Чжао Кайкуня: особливості художньої мови (XXII Міжнародна науково-практична конференція «Methodology and organization of scientific research», Берлін (Німеччина), 03-05 червня 2024 р.). С. 43-44. URL: <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2024/04/METHODOLOGY-AND-ORGANIZATION-OF-SCIENTIFIC-RESEARCH.pdf>
3. Лю Венган. Тема «садів безсмертних» в живописі династичного Китаю: особливості репрезентації (на прикладі творів Лі Сисуня і Юань Цзяна)

(Міжнародна наукова конференція «XII Читання пам'яті академіка Платона Білецького», НАОМА, Київ, 30 листопада 2024 р.). С. 190-191. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf.

4. Лю Венган. Особливості репрезентації садової тематики в живописі У Гуаньчжуна 1970-х – 1980-х років (Міжнародна наукова конференція «Другі Таранушенківські читання», ХДАДМ, Харків, 17-18 квітня 2025 р.). С. 22-23. URL: <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf>.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ.	25
1.1. Образ Саду в сучасному китайському живописі: стан наукової вивченості теми.....	25
1.2. Методологічні засади та джерельна база дослідження.....	46
Висновки до розділу 1.	55
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ САДУ В ТРАДИЦІЙНОМУ ТА РАННЬМОДЕРНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ	58
2.1. Китайський сад як художньо-культурний феномен: історія та просторові моделі.....	58
2.2. Образ саду в класичному пейзажному живописі Китаю: типологія та іконографія.....	74
Висновки до розділу 2.	93
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ІКОНОГРАФІЇ САДУ В СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ: СПАДКОЄМНІСТЬ, СТИЛІСТИКА, МЕТАФОРІКА.....	97
3.1. Стратегії спадкоємності та реконструкції традиційної іконографії в китайському живописі середини ХХ ст. (на прикладі Фу Баоши, Янь Веньлянь, У Гуаньчжун).....	98
3.2. Переосмислення просторових моделей саду в станковому живописі 1980-х – 2020-х років	116
3.3. Художні стратегії репрезентації образу саду в сучасному китайському живописі.....	136
Висновки до розділу 3.....	155

ВИСНОВКИ157

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....164

ДОДАТОК А. Список ілюстрації.....191

ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрації.....203

ВСТУП

Актуальність дослідження. У культурній традиції Китаю сад відіграє роль одного з ключових символічних просторових кодів, який протягом століть структурувався як поліфункціональна модель: філософська, поетична, естетична, моральна, політична. У сучасному художньому процесі ця модель зазнає помітних змін: образ саду все рідше постає як фіксована іконографема або декоративна сцена, натомість у мистецькому просторі з'являються нові форми його візуалізації, що відображають зміни у сприйнятті простору, художньому мисленні та візуальній мові.

В умовах культурної гібридизації, урбанізації, постідеологічних зрушень та розширення художніх медіа китайські митці дедалі частіше звертаються до садової теми як до інструменту візуальної рефлексії, осмислення культурної пам'яті та власного естетичного досвіду. З одного боку, цей образ дозволяє водночас зберігати зв'язок із класичною традицією – мовою пензля і чорнила, принципами пейзажної перспективи, ритмом порожнечі. З іншого, – шукати нові візуальні рішення, зокрема шляхом реконфігурації композиції, зміни акцентів, використання інтермедійних підходів.

Попри значущість теми, в академічному дискурсі китайського та світового мистецтвознавства репрезентація саду в сучасному живописі Китаю поки що не отримала системного висвітлення. Наявні дослідження зосереджені переважно на класичних етапах розвитку або розглядають сад у контексті загальних культурологічних оглядів. Між тим, за свідченням сучасних китайських авторів, у художніх практиках нового покоління помітні тенденції, що можуть вказувати на трансформацію традиційної іконографії та просторових моделей, однак потребують поглибленого аналізу, зіставлення з історичними зразками та визначення їхнього місця у ширшому мистецькому процесі.

Актуальність дослідження зумовлюється й ширшими викликами сучасного мистецтва – питанням, як художня форма може артикулювати інтимний досвід, пам'ять, кризу природного середовища або зміну уявлень про гармонійний простір у постурбаністичному середовищі. Образ саду, з огляду на його глибоку семіотичну насиченість, є чутливим індикатором цих процесів, що робить його важливим об'єктом фахового мистецтвознавчого вивчення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до планів наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Метою дослідження є виявлення особливостей трансформації традиційної іконографії образу саду в сучасному китайському живописі з урахуванням художньої спадкоємності, переосмислення просторових і символічних моделей у контексті змін естетичних і світоглядних орієнтирів останньої чверті XX – першої чверті XXI століть. Для досягнення зазначеної мети поставлено такі **завдання**:

- визначити ступінь наукової вивченості теми образу саду в китайському живописі, окреслити основні підходи до його інтерпретації в сучасному мистецтвознавстві;
- сформулювати методологічні засади дослідження, визначити джерельну базу та теоретичні орієнтири аналізу образу саду як художнього явища;
- простежити історію становлення та просторові моделі китайського саду як художньо-культурного феномена;
- виявити типологію іконографічних структур та іконографем саду у класичному пейзажному живописі Китаю;
- дослідити стратегії спадкоємності та реконструкції традиційної іконографії саду у творчості китайських художників середини XX століття;

- проаналізувати трансформацію просторових моделей саду у станковому живописі 1980-х – 2020-х років;
- визначити сучасні художні стратегії інтерпретації образу саду в китайському станковому живописі кінця XX – початку XXI століття.

Об’єктом дослідження є образ саду в китайському живописі.

Предметом дослідження є трансформації традиційної іконографії образу саду, просторових моделей та метафоричних смислів у творчості китайських митців від кінця 1980-х до початку 2020-х років.

Територіальні й хронологічні межі дослідження. Територіальні межі охоплюють материковий Китай як основний осередок формування та розвитку сучасного китайського живопису, у якому трансформується традиційна іконографія образу саду. У даному дослідженні головна увага приділяється саме митцям материкового Китаю, проте у ширшому культурному контексті враховуються також тенденції, що проявляються у творчості художників китайського походження поза межами КНР.

Хронологічно основна увага зосереджена на періоді від 1980-х до середини 2020-х років, який умовно визначається як етап становлення й розвитку сучасного китайського живопису. Водночас нижня межа дослідження розширена до середини XX століття, що зумовлено потребою простеження художньої спадкоємності та підготовчих трансформацій іконографії саду в умовах культурно-ідеологічних змін, викликаних модернізаційними процесами та зміною художніх пріоритетів. Для комплексного розкриття теми залучено також класичний період китайського живопису (від династій Сун до Цін), адже саме тоді сформувалися основні типи зображення саду, його символіка, композиційні принципи та іконографічні моделі, що стали джерелом натхнення й відправною точкою для сучасних інтерпретацій. Такий міжчасовий підхід дозволяє не лише окреслити етапи еволюції образу саду, а й виявити, як традиційні просторові моделі та

художні коди адаптуються й трансформуються у живописі останньої чверті XX – першої чверті XXI століття.

Методологія дослідження. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні спеціальних мистецтвознавчих, загальнонаукових та міждисциплінарних підходів, що дозволяють комплексно проаналізувати репрезентацію образу саду в сучасному китайському живописі та простежити трансформації його традиційної іконографії від другої половини XX до початку XXI століття. Спеціальні методи – іконографічний, іконологічний, стилістичний, формально-композиційний – застосовуються у трактуванні, сформованому в європейській мистецтвознавчій традиції (А. Варбург, Е. Панофський, Г. Вельфлін, Г. Зедльмайр) та адаптованому до специфіки китайського художнього матеріалу. Загальнонаукові методи (системний, порівняльний, типологічний, структурно-функціональний, аналіз і синтез, індукція та дедукція) забезпечують можливість зіставлення різночасових і стильових рішень та виявлення спадкоємності художніх традицій. Міждисциплінарний підхід інтегрує інструменти культурології та філософії (Г. Башляр, М. Фуко, П. Нора), що дозволяє розглядати сад як художній, культурно-символічний і просторовий феномен. Обрана методологія дає змогу аналізувати образ саду не лише як іконографічний мотив, а й як художній принцип організації простору, часу, настрою та смислу в сучасному китайському живописі, виявляючи його як маркер культурної пам'яті та інструмент візуальної інтерпретації традиції.

Джерельна база охоплює письмові історико-теоретичні, візуальні та документальні матеріали, що відображають репрезентацію образу саду в китайському живописі. До першої групи належать класичні трактати з мистецтва саду й живопису, праці з історії садово-паркового мистецтва та китайського мистецтва XX–XXI ст., а також філософсько-естетичні дослідження, які інтерпретують традиційну духовно-інтелектуальну спадщину. Друга група

включає каталоги, альбоми, інтерв'ю та авторські тексти сучасних художників і мистецтвознавців, що дозволяють виявити індивідуальні стратегії репрезентації саду. Третю групу становлять документально-візуальні джерела – музейні каталоги, архівні зображення класичних і сучасних творів, фото садово-архітектурних комплексів. Використано матеріали з китайських і міжнародних музейних зібрань. Методологічно опрацьовано праці з теорії мистецтвознавства, культурології та філософії, що надали інструменти для аналізу саду як художнього, культурно-символічного та просторового феномену.

Наукова і теоретична новизна дослідження. Наукова і теоретична новизна дослідження полягає у тому, що в ньому *вперше*:

- здійснено комплексний аналіз трансформацій традиційної іконографії образу саду в сучасному китайському живописі другої половини XX – початку XXI ст. у взаємозв'язку з художньою спадкоємністю, просторовими та символічними моделями;
- введено до наукового обігу значний масив творів китайських художників 1980–2020-х років, які раніше не були предметом системного аналізу ні в українському, ні в китайському мистецтвознавстві, де ця тематика розглядалася переважно фрагментарно;
- виявлено основні художні стратегії та прийоми, за допомогою яких традиційні іконографічні мотиви садової образності адаптуються та переосмислюються в композиційних структурах і візуальній мові сучасного станкового живопису в умовах постсоціалістичного та глобалізованого культурного середовища.

Уточнено і доповнено:

- типологію іконографічних структур і мотивів, пов'язаних із образом саду, із визначенням їх походження та шляхів модифікації у сучасному живописі;

- трактування образу саду як візуальної метафори культурної пам'яті, утопії та неоміфу в сучасному мистецькому дискурсі Китаю;
- аналіз художніх стратегій збереження та трансформації традиційних композиційних моделей у живописі кінця XX – початку XXI ст., що дозволяє простежити спадкоємність і новаторство у сучасних візуальних практиках.

Розширено:

- методичні підходи до аналізу взаємозв'язків між сучасним станковим живописом та традиційними іконографічними й композиційними моделями образу саду у китайській культурі;
- теоретичну базу українського мистецтвознавства щодо сучасного китайського станкового живопису завдяки введенню нових джерел китайською мовою та авторських інтерпретацій провідних китайських мистецтвознавців і художників.

Теоретичне і практичне значення роботи. *Теоретичне значення роботи* полягає у поглибленні мистецтвознавчого аналізу образу саду в сучасному китайському станковому живописі кінця XX – початку XXI ст. та в уточненні його іконографічних, стилістичних і композиційних характеристик. Запропоновано цілісний підхід до інтерпретації садової тематики, що поєднує аналіз художньої форми, образної структури та просторової організації живописного твору з урахуванням традиційних іконографічних та типологічних моделей образу саду, сформованих у китайській художній традиції. Розширено джерельну базу українського мистецтвознавства за рахунок введення маловідомих китайськомовних досліджень, авторських коментарів художників та сучасних мистецтвознавців Китаю. Одержані результати можуть стати основою для подальших досліджень взаємодії класичних і сучасних іконографічних моделей у китайському живописі.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості застосування розроблених підходів для аналізу садової тематики у творах інших художників та мистецьких шкіл, а також у використанні матеріалів дослідження у навчальних курсах з історії мистецтва Сходу, теорії живопису та іконографії. Матеріали роботи можуть бути інтегровані у науково-експозиційні проєкти, кураторські програми та мистецтвознавчу критику, спрямовану на глибше розуміння взаємодії художньої форми й просторової організації у китайському станковому живописі.

Особистий внесок здобувача. Наукові результати дисертації досягнуті автором одноосібно. Усі науково-дослідні припущення, гіпотези, проміжні та остаточні результати, а також сформульовані висновки є відображенням авторської точки зору і ґрунтуються на узагальненні та переосмисленні історіографічного досвіду, а також на власних мистецтвознавчих спостереженнях і аналізі художнього матеріалу.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалась у вигляді доповідей на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях із публікацією тез доповідей за темами: «Серія «сади Сучжоу» Чжен Сінцюаня: історичні посилання та живописна мова» (Всеукраїнська науково-практична конференція «Перші Таранушенківські Читання», ХДАДМ, Харків, 14 квітня 2023 р.); «Образ саду в живописі Чжао Кайкуня: особливості художньої мови» (XXII Міжнародна науково-практична конференція «Methodology and organization of scientific research», Берлін (Німеччина), 03-05 червня 2024 р.); «Тема “садів безсмертних” в живописі династичного Китаю: особливості репрезентації (на прикладі творів Лі Сисуня і Юань Цзяна)» (Міжнародна наукова конференція «XII Читання пам’яті академіка Платона Білецького», НАОМА, Київ, 30 листопада 2024 р.); «Особливості репрезентації садової тематики в живописі У Гуаньчжуна 1970-х – 1980-х років» (Міжнародна наукова конференція «Другі Таранушенківські читання», ХДАДМ, Харків, 17-18 квітня 2025 р.).

Публікації. Основні положення, обґрунтовані наукові гіпотези та висновки дисертаційного дослідження оприлюднені в 7 наукових публікаціях: 3-х статтях, що відповідають встановленим вимогам МОН України для публікацій здобувача ступеня доктора філософії (квартіль Б), 4-х тезах у збірниках матеріалів наукових та науково-практичних конференцій.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається з анотацій українською та англійською мовами, списку наукових публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів, що включають сім підрозділів та висновки до них, загальні висновки та список використаної літератури (208 позицій). Додатки включають список ілюстрацій і альбом ілюстрацій (133 ілюстрації). Загальний обсяг роботи становить 292 сторінки, основний – 163 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Образ Саду в сучасному китайському живописі: стан наукової вивченості теми

Образ саду є одним із стійких тематичних і візуальних мотивів у китайському живописі, що має глибоке коріння в естетичних і філософських засадах культури. Упродовж XX–XXI століття він зберігає культурну тяглість, водночас зазнаючи суттєвих стилістичних, композиційних і змістових змін. Аналіз наукової літератури з означеної теми засвідчує наявність значного корпусу джерел, різноманітних як у змістовому, так і методологічному аспектах. Цей масив праць можна класифікувати за двома основними критеріями: дискурсивною належністю, а саме культурним і академічним контекстом, у межах якого формується інтерпретація образу (східне та західне мистецтвознавство, в тому числі українське сходознавство, та проблемно-тематичним наповненням – конкретними напрямками аналізу образу саду як візуального феномена (іконографія, спадкоємність, просторові моделі, метафорика тощо), контекстом репрезентації (класичний живопис, живопис XX століття, сучасне мистецтво, інтермедіальне переосмислення).

У китайському мистецтвознавстві сад (園林, юаньлінь) осмислюється як форма візуалізації філософської картини світу, зосередженої на цінностях усамітнення, споглядання, спокою, а також на даоському ідеалі недіяння. Поняття саду охоплює визначення його як фізичної структури (водойми, павільйони, камені, дерева, взагалі, рослинність)[121, с. 26], так і уявлення про нього як форму «матеріалізованої поезії» чи «візуального філософського твердження» – певної

метафори, що використовуються в сучасному мистецтвознавчому дискурсі для позначення поетичної природи саду [121, с. 16].

Ці уявлення відображені у низці фундаментальних досліджень, що заклали основу сучасної наукової традиції вивчення китайського садово-паркового мистецтва. До цього корпусу належать: монографія Чжоу Вейцюаня «Історія класичних садів» (2008) [121], колективне видання під редакцією Чен Ліке «Китайські класичні сади» (1999; 2005) [180, 181], праця Тун Цзюня «Погляд на сади у Східному Китаї» (1937; перевид. 2018) [74], а також новітнє дослідження Яна Хунсюня «Трактат про сад Цзяннань» (2022) [56].

Праця Тун Цзюня, вперше видана у 1937 році, зосереджується на переживанні простору та взаємодії архітектурної форми й естетичного сприйняття, завдяки чому сад постає як цілісний мистецький образ. Особливу увагу автор приділяє садам регіону Цзяннань, трактуючи їх як синтетичне мистецтво, у якому архітектура, ландшафт, поезія та живопис утворюють нерозривну єдність [74]. Його підхід поєднує архітектурний, мистецтвознавчий і феноменологічний аналіз, а сама книга стала інтелектуальним підґрунтям для подальших досліджень у сфері китайського ландшафтного мистецтва.

Чжоу Вейцюань у «Історії класичних садів» (2008) [121] пропонує широкий історико-типологічний огляд розвитку китайських садів від періоду Шан до ранньої Цін. Уже у вступі він формулює ключову тезу: сад є «особливою формою художньої творчості, що належить до сфери духовної цивілізації» [121, с. 5]. На цій основі автор вибудовує періодизацію, яка охоплює чотири етапи становлення садово-паркового мистецтва, а також розробляє класифікацію садів за типами: імператорські, приватні, літераторські та храмові. Значну увагу він приділяє аналізу конкретних історичних прикладів (Лоян, Шанлін, доба Хань), їхній структурі, символіці та культурному контексту.

У колективному виданні «Китайські класичні сади» (1999[180]; 2005 [181]) під редакцією Чен Ліке представлено систематизований огляд класичної садової традиції. Особливий акцент зроблено на сучжоуських садах, які розглядаються як еталон художньої поетичності. Сад постає одночасно архітектурно-ландшафтною структурою і простором естетичного переживання, що об'єднує природу й культуру.

У ХХІ столітті вивчення садово-паркової традиції Цзяннаня отримало новий імпульс завдяки праці Яна Хунсюня «Трактат про сад Цзяннань» (2022) [56]. Дослідник пропонує комплексний аналіз цього феномена, поєднуючи архітектурний, культурологічний і мистецтвознавчий підходи. У його інтерпретації сади Цзяннаня постають як культурний код, що зберігає актуальність не лише у традиційній культурі, але й у сучасному урбаністичному середовищі та візуальних практиках. Автор приділяє увагу поетичному характеру цих садів, трактуючи їх як простори, де просторові й естетичні моделі формують цілісну систему духовних значень.

Регіональний аспект цієї традиції поглиблює дослідження Ван Ціня та Чень Сюна «Історія садово-паркового мистецтва Цзяннаня» (2012) [164]. Тут акцент зроблено на локальних особливостях сузьких і ханчжоуських садів, які розглядаються як «серце» цзяннанської культури. Автори аналізують архітектурні рішення, композиційні принципи та символічні коди цих ансамблів, підкреслюючи їхню роль у формуванні поетичної естетики, що згодом стала репрезентативною для всієї китайської садової традиції.

Питання естетичних, архітектурних та соціокультурних відмінностей між приватними садами літераторів і садово-парковими ансамблями імператорського двору докладно аналізує сучасний китайський історик Чен Ліяо у працях «Приватні сади: Сади для насолоди штучними ландшафтами літераторів Китаю» (2012) [43] та «Імператорські сади: Сади для виключного задоволення

імператорської родини» (2012) [44]. У дослідженні приватних садів автор розглядає їх як простори інтелектуального й духовного самовираження, де сад виступає своєрідною «матеріалізованою поезією» – інтер'єром внутрішнього життя, тісно пов'язаним із традиціями веньженьської культури. Значне місце відведено феномену відлюдництва, який, на думку Чен Ліяо, зберігав актуальність аж до династій Мін і Цін [43, с. 14] і вплинув не лише на становлення літераторського саду, а й на розвиток жанру шаншуй у живописі [43, с. 67–69]. У межах класифікації простежується тип «пасторального саду», що відтворює мотиви сільського пейзажу – поля, бамбукові гаї, фруктові дерева – з алюзіями до пасторальної поезії та ідеалізації простого життя, гармонійного співіснування людини й природи.

У дослідженні імператорських садів Чен Ліяо зміщує акцент на ритуально-політичні функції простору та його роль у візуальній репрезентації влади й величі Піднебесної, закодованих у композиційній структурі та символічній мові саду. Сад постає як інструмент демонстрації космічного порядку, ідеї централізованої державності та сакралізованої влади монарха.

Імператорським садам як окремому типу садово-паркового простору присвячене й колективне видання «Вибрані роботи імператорських садів часів династії Цін» (1990) [170], підготовлене Архітектурним факультетом Тяньцзіньського університету спільно з Пекінським міським управлінням садів. У цій праці поєднано детальний архітектурний і мистецтвознавчий аналіз із ретельно дібраним візуальним матеріалом, особливу увагу приділено композиційним принципам та складній символічній програмі ансамблів. Імператорський сад розглядається як візуальна репрезентація космічного порядку та політичної ієрархії, де кожен елемент простору (від розташування павільйонів і водойм до добору рослин і декоративних мотивів) виконує функцію знака, вписаного в ідеологічну систему імперії.

Окрему групу становлять філософсько-естетичні праці сучасних китайських авторів, які інтерпретують традиційну духовно-інтелектуальну спадщину в контексті мистецтва. Праця Фен Тянь-юя, Хе Сяоміна та Чжоу Цзіміна «Короткий вступ до традиційної китайської культури» (1998) [103] узагальнює основні принципи конфуціанства, даосизму та буддизму, підкреслюючи їхній вплив на формування естетичних канонів і просторових концептів китайського живопису. Книга Моу Фулі «Витоки китайської думки» (2016) [171] пропонує системний огляд витоків китайської філософії та світогляду, які зумовили символіку й іконографію саду. Видання «Відблиск осінньої ріки: ілюзорний простір у живописі Чень Даофу» (2016) із серії «Справжня сутність літераторського живопису» [140], створене професором філософського факультету Пекінського університету, поєднує історико-мистецтвознавчий аналіз із розкриттям прихованих філософських смислів у живописі від епохи Юань до сучасності, розглядаючи сад як метафору культурної пам'яті та духовного простору.

На матеріалі цих праць окреслюється ключовий дихотомізм у китайській садовій культурі: «приватне – імператорське», «споглядальне – репрезентативне», «камерне – монументальне». Ця опозиція формувала просторові моделі і художні коди, через які образ саду інтерпретувався у живописі від камерних літераторських пейзажів до монументальних композицій імператорських замовлень.

Якщо у філософсько-естетичному вимірі сад постає насамперед як метафора гармонії та духовного простору, то у візуальних мистецтвах він втілюється в конкретних зображальних формах, що підлягають аналізу й типологізації. Подальші дослідження зосереджуються на виявленні іконографічних моделей і повторюваних мотивів саду (павільйон серед дерев, міст над водоймою, декоративні камені тощо), простежуючи їх еволюцію в межах різних художніх шкіл та епох.

Окремий напрям становлять дослідження садових мотивів у китайському живописі, де сад постає не лише як архітектурний простір, а й як іконографічний образ, що набуває художньо-символічного значення. Інь Сяонін і Цзі Янь у праці «Оцінка живопису на класичні теми стародавніх садів» (2015) [127] систематизують найважливіші візуальні схеми, що закріпилися у китайському мистецтві. Серед них: павільйон серед дерев, міст над водоймою, декоративні камені як символ гори та мікрокосму, бамбукові гаї як ознака стійкості й духовної чистоти. Автори показують, як ці мотиви, повторюючись у різних жанрах і стилях, формували стійкий «садовий код» китайського живопису. Особливу увагу вони приділяють зв'язку іконографії саду з літературними алюзіями: у багатьох випадках живописні сцени відсилають до конкретних поетичних образів, що формували культурний горизонт глядача. Сад у живописі таким чином постає не стільки реальною топографією, скільки метафорою – простором для поетичного діалогу й духовного споглядання.

Подібну проблематику розвиває Мао Хуасун у колективному дослідженні «Графічна інтерпретація „Сіюань Яцзі“ та дослідження парадигми садового простору» (2020) [154]. У центрі уваги перебуває відома культурна подія, а саме зібрання літераторів у садовому просторі, що стала сюжетом численних живописних і літературних творів. Автори трактують сад не лише як тло для зустрічі, але й як активного учасника культурної дії: композиція саду задає сценографію, його символіка структурує сенси, а сам простір стає носієм ідеї гармонії спільноти та природи.

Важливим внеском у дослідження іконографії саду, який став підґрунтям для подальшої розробки типології його зображень, є колективна праця Джеймса Кеххіла, Хуан Сяо та Лю Шаньшань «Нев'януче джерело: Давньокитайський живопис садів і парків» (2012) [208]. Співпраця одного із найвпливовіших у світі істориків китайського живопису з молодими вченими, що розпочалася з вивчення

альбому «Сади Чжи» (1627), перетворилася на плідну й, у певному сенсі, узагальнюючу роботу. У ній поєднано формальний мистецтвознавчий аналіз живописних творів із вивченням естетичних та художніх функцій зображень садів [202, с. 5]. У полі зору авторів опинилася значна кількість творів художників різних епох – Сюй Гу («Будинок у сливовому гаю»), Юнь Шоупін («Ліс левів»), Сунь Кежун («Декілька каменів у саду Чан'ке»), У Чаншоу («Сад у Хуцзюе»), Шень Чжоу («Східна вілла»), Вень Чженмін («Сад у Хуцзюе»), Цю Ін («Дванадцять видів у саду») тощо. Садові композиції було класифіковано як за форматом (панорамні картини, горизонтальні сувої, альбомні аркуші) [208, с. 63], так і за змістовним наповненням. Перша група визначена дослідниками як «звіти з подорожі садом» або «топографічні описи» [208, с. 61]: вони зазвичай мали форму сувоїв або альбомних аркушів, на яких відтворювалися ключові пейзажні елементи та архітектурні об'єкти. Художник, як правило, починав із загального виду, а далі детально зображував окремі куточки саду. Подібний підхід не лише задовольняв естетичні потреби власника, а й дозволяв глядачеві «мандрувати» садом, слідуючи за логікою композиції [208, с. 62]. Другий тип – уявний, умовний – був поширений у літераторському живописі та втілював певний поетичний або філософський настрій. Нарешті, третій являв собою «зображення саду як тла для людської діяльності» [208, с. 62] і охоплював сцени побутового чи фігуративного жанру, зокрема, розваги жінок і дітей у палацових садах.

У продовження цих іконографічних студій важливими є сучасні мистецтвознавчі дослідження, які простежують розвиток художнього мислення Китаю у XX–XXI століттях. Зокрема, праця Люй Пена «Історія образотворчого мистецтва: від пізньої династії Цін до наших днів» (2015) [115], Лю Чуня «Історія китайського олійного живопису» (2005) [106] та Го Чуньфана «Життя – це подорож, мистецтво – вічність» (2017) [199] простежують еволюцію художнього мислення з другої половини XX століття, аналізують взаємодію традиційної

іконографії та сучасних художніх стратегій, у межах якої садові мотиви розглядаються як частина ширшої пейзажної та жанрової проблематики.

Паралельно з сучасними мистецтвознавчими оглядами важливе місце у формуванні уявлень про образ саду в живописі посідають класичні історико-теоретичні джерела, які стали основою іконографічного канону.

Одним із ключових джерел, яке значною мірою вплинуло на формування візуального репертуару, пов'язаного з образом саду, залишається багатотомне видання «Посібник з живопису в саду гірничного зерна» (1679) [187]. Створений за участі живописців і теоретиків доби Цін, цей альбом систематизував техніки та композиційні схеми пейзажного живопису, фіксуючи канонічні способи зображення бамбука, скель, водойм, павільйонів, квітів та інших елементів, що становлять невід'ємну частину садового простору. Хоча трактат не є спеціальним дослідженням садово-паркового мистецтва, у китайській академічній традиції він розглядається як візуальний словник, який уніфікував і передав наступним поколінням художників засоби зображення природно-архітектурних мотивів, пізніше інтегрованих у іконографію саду.

Історичне підґрунтя цього канону формувалося і в більш ранніх теоретичних працях, зокрема у «Записах про славетних живописців минулих епох» Чжан Яньюаня (IX ст.) [129], де пейзаж і архітектурно-ландшафтні сцени розглядаються як жанрові категорії, здатні втілювати філософські уявлення та моральні ідеали. Подібно, у трактаті «Записки про побачене і почуте в живописі» Го Жохсюя (XIV–XV ст., надрук. 1936) [200] містяться описи художніх прийомів зображення ландшафтних і садових мотивів, хоча вони й не формують окремої системної теорії саду. До корпусу історико-теоретичних джерел належить і праця Пена Лая «Давня теорія живопису» (2009) [135], що систематизує класичні уявлення про художній процес, техніку та композиційні принципи, у межах яких формувалося зображення пейзажних мотивів, в тому числі і садових.

У новітніх компаративних дослідженнях сад постає як структурний аналог живопису. Так, у книзі Ван Шуан «Взаємозв'язок китайського літератського живопису та класичних садів» (2021) [68] показано паралелі між принципами організації простору в садах і композиційними рішеннями літераторського живопису. Авторка звертає увагу на спільність структурних прийомів – ритмічне чергування відкритих і замкнених планів, використання перспективних зламів, композиційних «вікон» та символічно насичених деталей, що дозволяє розглядати сад і живопис як дві взаємопов'язані форми культурного самовираження.

У систематизації образу саду важливу роль відіграли масштабні колективні проєкти, зокрема багатотомне видання «Повне зібрання творів китайського живопису», створене групою провідних дослідників каліграфії та живопису (Се Чжилю, Янь Женькай, Лю Цюань, Фу Сінянь, Сей Ченьшен та ін.) [91]. У цьому корпусі зібрано величезний матеріал, що охоплює різні епохи, жанри та школи; садові сцени представлені у ширшому контексті пейзажної традиції. Подібні видання виконують, по-перше, функцію каталогізації й збереження візуальної спадщини, по-друге, закріплюють іконографічні моделі, які надалі визначають рамки академічної інтерпретації. Аналогічну роль відіграють серійні альбомні публікації «Вибрані твори відомих майстрів давнього Китаю» та сучасні видання, присвячені творчості окремих митців, як-от, наприклад, Та Їню [87] або У Гуаньчжуну [155–162].

У систематизації образу саду важливу роль відіграли й масштабні колективні проєкти, зокрема багатотомне видання «Повне зібрання творів китайського живопису», створене групою провідних дослідників каліграфії та живопису. У цьому корпусі зібрано величезний матеріал, що охоплює різні епохи, жанри та школи, де садові сцени розглядаються в загальному контексті розвитку китайської пейзажної традиції. Подібні публікації виконують функцію не лише каталогізації

та збереження візуальної спадщини, але й закріплення іконографічних моделей, які надалі визначають рамки академічної інтерпретації образу саду.

Важливу роль у розробці теми відіграли китайські мистецтвознавці, зокрема Чжоу Веньхань (2020) [119], Ван Кевень (2004) [172], Нань Юн [108]. У їхніх працях іконографія саду інтерпретується насамперед крізь призму літераторського живопису, який, починаючи з епохи Сун, закріпив образ саду як метафоричного простору: місця поетичного усамітнення, духовного споглядання й творчої самореалізації. Дослідники підкреслюють, що одні майстри створювали топографічні композиції, уважно фіксуючи планування та ключові елементи конкретних резиденцій (як-от Вень Чженмін [119]); інші трактували сад як простір відлюдництва й віддалення від світу (Тан Їнь [87], Шитао [178]); ще інші (Чжао Менфу [88], Чень Хуншоу [86]) вибудовували умовні поетичні пейзажі, де повторювані елементи (камінь, вода, місток, павільйон, квіти чи птахи) розглядаються як іконографіми з філософським підтекстом.

До цього корпусу належить і дослідження Лі Цзяньчжуна «Зібрання в абрикосовому саду: живопис і поезія в культурі пізньої Мін» (2019) [142], у якому аналізується популярний сюжет пізньомінського живопису як сцена культурної взаємодії, організована архітектурно-ландшафтними елементами саду. У науковій літературі цей мотив «зібрання у саду» простежується від класичних сюжетів «зібрання в Лантіні» та «елегантного зібрання у Західному саду», що розглядаються як витоки традиції трактування саду як простору культурної комунікації. Аналогічний мотив «персикового саду» простежується у творчості Тан Їня, представлений у виданні «Вибрані твори відомих майстрів давнього Китаю. Тан Їнь» (2013) [87]. У передмові до цього тому Лю Шичжун наголошує на поєднанні поетичних алюзій і живописних рішень, завдяки чому персикове цвітіння постає як стійкий образ у межах літераторської традиції [87, с. 3].

Важливий корпус досліджень у сучасному китайському мистецтвознавстві стосується творчості художників другої половини XX – початку XXI століття, у чийх роботах присутні садові мотиви. Хоча жодна з цих праць не ставить за мету спеціальне дослідження образу саду, вони опосередковано віддзеркалюють його репрезентацію через аналіз живописної спадщини окремих авторів. Для нашого дослідження ці матеріали доцільно розглянути у двох хронологічних зрізах. Перший охоплює 1960–1980-ті роки, умовно окреслений у даному дослідженні як «перехідний період», позначений поступовим виходом мистецтва з жорстких ідеологічних рамок та пошуком нових форм у межах традиційної спадщини. Дослідження, присвячені Фу Баоши, як-от «Теорія живопису Фу Баоши» під редакцією Чень Люшена [102], Янь Веньляну – Лінь Венься [152], Ваня Сяо [177], У Гуаньчжуну [117, 155–162], відзначають інтерес цих митців до поєднання класичних композиційних схем із модерністичною експресією. При цьому увага дослідників зосереджується переважно на стилістиці та кольорі, тоді як сад як цілісний концепт залишається позаду акцентів на загальній пейзажній тематиці.

Другий період охоплює 1990–2020-ті роки, коли китайський живопис розвивається в умовах постсоціалістичної трансформації та глобалізації. Фронтальний огляд науково-критичної літератури зазначеного часу дає підстави виокремити групу митців різних поколінь, у творчості яких садова тематика посідає помітне місце: Чжун Шухен [203], Чен Пінь [193], Лю Цзюде [104; 205], Чжао Кайкунь [95; 98; 118; 120; 126], Чжоу Чунья [188], Ян Янь [148; 149], Тун Чжунтай [134; 182; 183], Шень Цінь [166], Чжан Сінцюань [131], Лю Маньвень [92; 173; 179] та інші. У більшості праць садові мотиви в їхніх роботах розглядаються у ширшому контексті пейзажної чи жанрової проблематики. Водночас у низці досліджень зосереджено увагу на окремих серіях цих авторів (зокрема Тун Чжунтая, Лю Маньвєня, Чжана Сінцюаня, Шень Ціня, Чжао Кайкуня, Чжоу Чунья), що дозволяє виявити їхні стилістичні, технічні, тематичні

та змістові особливості. Проте навіть у таких випадках акцент робиться переважно на індивідуальній манері й техніці виконання, тоді як садова тематика рідко осмислюється як самостійний культурно-естетичний феномен.

Разом із тим у частині досліджень, присвячених митцям постсоціалістичного періоду, що так чи інакше звертались до садової тематики, простежується використання інтерпретаційних підходів, пов'язаних із розглядом саду як просторової та символічної моделі. Так, Лі Ї у праці «Гуманістичний дух соснових та бамбукових візерунків у садових розписах династії Мін» (2019) [144] показує, як принципи чергування відкритих і замкнених ділянок, перспективних зламів та візуальних «вікон» можуть бути перенесені на аналіз живописних інтерпретацій саду. Лі Дун'юй (李东屿) у публікації «Аналіз просторової естетики в пейзажних картинах садів Веня Чженміна» (2021) [141] пропонує семіотичний підхід, який дозволяє розглядати повторювані елементи садової сцени – місток, штучна скеля, квітник, пергола як носії сталої культурної пам'яті в сучасному мистецтві. Чжоу Цзе у статті «Коротке обговорення художньої колірної мови олійних картин Чжао Кайкуня» (2020) [120], зосереджуючись на колористиці полотен, відзначає, що його колірні гармонії підпорядковані композиційним «сценічним вузлам», спорідненим із планувальними прийомами традиційного саду.

Окремий пласт становлять узагальнюючі праці з історії та теорії китайського мистецтва, які не зосереджуються безпосередньо на образі саду, проте формують необхідний контекст для його інтерпретації. До цього корпусу належать масштабні огляди розвитку китайського живопису, серед яких роботи Чжан Аньчжі «Історія китайського живопису» (2006) [80], Цзоу Юецзіня «Історія мистецтва Нового Китаю: 1949–2000» (2002) [197], Люй Іна «Історія китайського мистецтва XX століття» (2006) [111], Лю Чуня «Історія китайського живопису олією» (2005; 2016) [105;106], а також дослідження новітнього періоду – Люй Пена «Історія

образотворчого мистецтва: від пізньої династії Цін до наших днів» (2015) [115] та Лі Чанджу «Китайський живопис олією протягом 100 років» (2021) [143]. У цих працях окреслено основні етапи еволюції китайської пейзажної традиції, у межах якої садові мотиви фігурують як знакові композиційні елементи та носії культурної пам'яті.

Інтерес до феномену китайського саду в західній гуманітаристиці почав формуватися ще в першій половині XX століття, а вже з другої його половини він набув системного характеру. Початково ці дослідження тяжіли до археологічно-архітектурного опису та історико-мистецтвознавчих узагальнень, але з часом у фокусі опинилися культурологічні, філософські, семіотичні та візуальні аспекти саду як цілісного художнього феномена. У цьому сенсі західний академічний дискурс став одним із головних джерел сучасної методології, яка застосовується і в аналізі китайського живопису.

Однією з перших і найбільш впливових західних публікацій, присвячених китайському садово-парковому мистецтву, стала монографія шведського вченого Освальда Сірена «Сади Китаю» (1949) [70]. У ній дослідник інтерпретує китайський сад як особливий вид мистецтва, де головним є не буквальне відтворення природного ландшафту, а втілення художніх ідей, ритму та інтимного переживання природи. Хоча ця праця не є результатом систематичного академічного дослідження, вона спирається на особисті спостереження автора, зроблені під час подорожей до Пекіна та Сучжоу, а також на його ґрунтовне знання китайської культури. Саме це забезпечило їй статус класичного дослідження у західній синології та історії мистецтва. Запропоноване шведським мистецтвознавцем трактування саду як культурної метафори, нерозривно пов'язаної з естетикою китайського мислення, стало методологічним підґрунтям для подальших інтерпретацій цього образу в живописі XX–XXI століть.

Важливий крок у розвитку західних студій зробив британський історик мистецтва Крейг Клунас. У монографії «Плідні місця: садівництво в Китаї часів династії Мін» (1996) [48] він розглядає сад як форму соціального представництва, символ інтелектуального статусу та культурної ідентичності. Відкидаючи романтизовану модель «природного притулку», К. Клунас інтерпретує його як простір престижу, моральної самопрезентації та вченості, де художні рішення безпосередньо відображають соціальний порядок і цінності свого часу.

Вагомий внесок у розуміння філософського виміру саду належить Лотару Ледерозе. У статті «Земний рай: релігійні елементи в китайському пейзажному мистецтві» (1983) [61] він трактує сад як «земний рай» – місце злиття матеріального й духовного, а у монографії «Десять тисяч речей: модульне та масове виробництво в китайському мистецтві» (2000) [60] вводить поняття модульності: як у садовбудуванні, так і в живописі композиція формується зі стабільних, повторюваних елементів, що кристалізують культурний код.

Соціокультурні та філософські підходи доповнили дослідження, присвячені конкретним історичним об'єктам. Праця Бін Цзю Че «Великий китайський імператорський сад: Юаньмін'юань» (2000) [36] аналізує його як політичний і культурний проєкт династії Цін, а монографія Рональда Гендерсона «Сади Сучжоу» (2013) [55] розкриває архітектурно-естетичну організацію класичних приватних садів, зосереджуючись на їхніх унікальних просторових та композиційних принципах.

Спробу систематизувати знання про китайський сад у широкому культурологічному контексті здійснила британська письменниця та дослідниця Меггі Кесвік у праці «Китайський сад: історія, мистецтво та архітектура» (1978) [58]. Вона запропонувала типологію китайських садів (імператорських, приватних і монастирських), підкресливши їхню концептуальну єдність із літературною, філософською та живописною традиціями. Окремий розділ її монографічного

видання присвячено репрезентації садів у китайському живописі, де М. Кесвік окреслює певні іконографічні теми та художні моделі їхньої візуалізації: від «самотньої хатини вченого» до розкішного, створеного людиною пейзажу з декоративними елементами, включно з образом прекрасних жінок [58, с. 91]. Її метафора саду як «візуальної поеми» стала ключовою в подальшому дискурсі, наголошуючи, що сад, насамперед, є формою візуально-просторового висловлювання, у якому синтезуються текстуальне й зорове, індивідуальне й колективне.

У руслі дослідницької перспективи, що поєднує історико-мистецтвознавчий аналіз із виявленням сталих іконографічних моделей, закріплених у візуальній репрезентації саду, важливим джерелом залишаються праці Дж. Кехілла, який системно досліджував цю тему. У монографії «Пагорби за річкою: китайський живопис династії Юань» (1976) [40] він розглядає юаньський пейзаж, де садові сцени постають камерними «інтер'єрами природи», призначеними для духовного усамітнення. У лекції «Зображення садів у китайському живописі» (Asia Society, Нью-Йорк, 2004) дослідник запропонував попередню типологію садових зображень, виокремивши три основні формати: панорамне зображення; «прогулянку садом» у горизонтальному сувої; та альбомну серію окремих сцен з літературними чи особистими конотаціями [42]. Цей підхід, що поєднує формальний аналіз з іконографічним, він розвинув у співавторстві з Хуан Сяо та Лю Шань у дослідженні альбому «Сад Чжи» (2012), де типологічний розбір поєднувався з реконструкцією топографії конкретного історичного саду та аналізом його художніх функцій, зокрема, побутових сцен – розваг у палацових садах [208].

Вагомим внеском у вивчення садової іконографії стала праця Річарда М. Барнхарта, підготовлена як каталог до виставки «Сад й квіти весни у китайському живописі» (Метрополітен-музей, 1983) [35]. Р. Барнхарт розглядає сад не лише як візуальний мотив, а як простір, у межах якого розум досягає

звільнення: розмірковує, святкує зміну пір року й дружбу, творить, згадує, стає частиною потоку космічного життя. Квіти саду, за його словами, уособлюють чуттєву красу та аромат, природний годинник часу й пам'ять про людей та ідеали, що стали фундаментальною частиною естетичної та моральної думки [35, с. 125]. Сади й квіти у китайському живописі та поезії, підкреслює дослідник, настільки багаті на «сліди людей і часу», що в сукупності вони майже становлять історію людської думки та досвіду. Водночас Барнхарт пропонує розширене бачення типології садових зображень, включаючи сюжети «квіти й птахи» як невід'ємний компонент садової тематики, та виявляє сталі іконографіми, а саме, павільйон серед дерев, міст через водойму, декоративні камені, сезонне квітнення, що зберігають символічний зміст, функціонують як сталі іконографіми, незалежно від епохи чи індивідуального стилю художника.

Дисертаційне дослідження Крістін С. Браш «Збереження минулого теперішнім: уявлення про сади династії Мін» (2012) [37] аналізує садові пейзажі як візуальні стратегії збереження культурної спадщини. Спираючись на міждисциплінарний підхід, авторка розглядає сад як інструмент культурної легітимації, що актуалізує ідею безперервності традиції у періоди політичних змін. У її інтерпретації живописні зображення садів династії Мін набувають функції візуальної пам'яті, через яку художники репрезентували ідентичність культурної спільноти та закріплювали зв'язок із минулим. Джеймс Хей у монографії «Шитао: живопис і модерність у ранньому Цін» (2001) [53] аналізує образ саду у творчості Шитао як метафору особистісної автономії та художнього новаторства. Дослідник простежує, як у садових композиціях Шитао поєднується індивідуалізований просторовий досвід із кодами традиційної планувальної організації, що зберігають упізнавану іконографічну структуру. Такий підхід дозволяє розглядати сад як гнучку художню модель, здатну інтегрувати особисту поетику митця у сталі культурні форми. Обидва дослідження демонструють, що

образ саду у китайському живописі здатен виконувати принципово різні семантичні функції: від колективного інструменту збереження культурної пам'яті до простору індивідуальної творчої свободи. Ця багатофункціональність безпосередньо співвідноситься з проблематикою трансформації іконографії саду у XX–XXI століттях, коли традиційні коди переосмислюються в умовах нових соціокультурних контекстів.

Поступ у бік сучасного мистецтва та його взаємодії з традицією ілюструють окремі дослідження, присвячені китайському живопису цього періоду. Цей окремий пласт джерел не ставить образ саду у фокус аналізу, проте створює історико-культурний та методологічний контекст для його інтерпретації. Так, наприклад, виставковий каталог «Століття в кризі: сучасність і традиції в мистецтві Китаю XX століття» (1998) [29], підготовлений Дж. Ендрюс та Шен Куан, подає широку панораму мистецьких процесів від середини XIX століття до постмодерністської доби. Окремі розділи, присвячені трансформаціям традиційного живопису та пошукам національної ідентичності у XX столітті, містять приклади творів, у яких садові мотиви інтегруються в авторські концепції, стаючи частиною візуального діалогу між традицією і модернізмом.

До кола джерел, дотичних до теми, належать і дослідження, присвячені творчості окремих митців або окремим художнім напрямом, у межах яких садові мотиви постають як складові композицій чи тематичних циклів. К. Клунас у книзі «Елегантні борги: соціальне мистецтво Вень Чженміна» (2004) досліджує культурну та соціальну роль творчості художника-літерата XVI століття, подаючи матеріал, який дозволяє інтерпретувати зображення садів як візуальні метафори інтелектуального статусу та моральної самопрезентації [46]. У праці «Зображення та візуальність у ранньомодерному Китаї» (2008) вчений пропонує ширший аналіз візуальної культури, у межах якого сад може постати як символічний і композиційний елемент [47]. Р. Барнхарт у статті «Одіссея У Гуаньчжуна» (1989)

розглядає творчість одного з провідних китайських митців XX століття, зокрема випадки використання садових мотивів як носіїв культурної пам'яті та засобу діалогу між традицією і модернізмом [34]. Полін Гладстон у праці «Сучасне китайське мистецтво: критична історія» (2014) аналізує розвиток художніх практик від 1970-х до початку XXI століття, пропонуючи інтерпретаційні рамки, в яких сад може розглядатися як мотив, що зберігає зв'язок із класичною естетикою [52]. Особливе місце займають автобіографічні нотатки У Гуаньчжуна «Де моя доля? Бачення та перегляд» (1995), де митець описує власні враження від садів і вплітає їх у персональний художній наратив [77].

Окремий пласт становлять роботи, присвячені простору, композиції та візуальній культурі загалом, які, хоча й не зосереджені безпосередньо на темі саду, пропонують концептуальні підходи, релевантні для його вивчення. Сьюзан Буш у книзі «Китайські літератори про живопис» (1971) розкриває специфіку літератського бачення мистецтва, у межах якого сад може інтерпретуватися як символ інтелектуального самовираження [38]. А. де Сілва в монографії «Мистецтво китайського пейзажного живопису» (1967) [49] аналізує принципи побудови пейзажу, що дозволяє виявляти структурні паралелі між садовими просторами і живописними композиціями. Нарешті, Кеннет Кларк у виданні «Пейзаж як мистецтво» (1976) [57] пропонує універсальну теорію ландшафту, в межах якої сад постає як особливий тип художньо організованого простору.

Паралельно з мистецтвознавчими студіями у західному гуманітарному дискурсі сформувався міждисциплінарний пласт досліджень, де сад осмислюється у філософському, культурологічному та семіотичному вимірах. Такі підходи розширили інструментарій аналізу, дозволивши трактувати образ саду не лише як художній мотив, а й як особливу модель простору, пам'яті та ідентичності. Важливим джерелом для подібних інтерпретацій стала праця Гастона Башляра «Поетика простору» (1957) [32], у якій сад постає як «інтимна безкінечність» –

замкнений і водночас відкритий простір, що породжує емоційні смисли. Мішель Фуко у лекції «Інші простори» (1967) [50] вводить поняття гетеротопії, означаючи сад як «інше місце», де поєднані множинні символічні всесвіти та пласти культурної пам'яті. Сьюзен Зонтаг у збірці «Стилі радикальної волі» (1969) [67] пропонує категорію «стилістичної тиші» – естетичного прийому, який дозволяє інтерпретувати структуру саду як «порожнечу», насичену символічним змістом. П'єр Нора у концепції «Місць пам'яті» (1996) [63] розглядає сад як простір взаємодії історії, культурної пам'яті та символічного конструювання ідентичності.

Отже, західна гуманітаристика сформувала широкий спектр методологічних та інтерпретаційних підходів до вивчення китайського саду, які, попри відмінності академічних традицій, виявляються продуктивними й для сучасного українського наукового дискурсу. Ці напрацювання не лише збагачують джерельну базу, а й створюють аналітичні рамки, що дозволяють інтегрувати досвід різних дослідницьких шкіл у єдине поле вивчення китайського живопису.

В українському мистецтвознавчому просторі дослідження китайського живопису формуються як зусиллями вітчизняних науковців, так і іноземних дослідників, насамперед китайських мистецтвознавців, інтегрованих в українське академічне середовище. До цього корпусу належать праці, виконані в межах дисертаційних досліджень, статті у фахових виданнях, а також розділи колективних монографій. Тематично вони охоплюють широке коло питань: від аналізу класичних жанрів і художніх принципів до осмислення новітніх тенденцій та трансформацій традиційної образної системи. Хоча садова тематика як окремий предмет студій у цих працях представлена фрагментарно, значна увага приділяється спорідненим аспектам: зображенню пейзажу, флористичній символіці, міському та природному середовищу, що створює важливий контекст для вивчення садової іконографії в китайському живописі.

Серед досліджень, релевантних темі, виокремлюється стаття Є. Котляра «Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці» (2023), де міський простір осмислюється як культурний феномен, структурно та символічно співвідносний із садом [11]. Значний внесок зробили М. Ковальова та Фань Лю: у роботі про олійний пейзажний живопис у Китаї XX ст. (2020) вони аналізують як традиційні, так і інноваційні риси жанру, зокрема інтерпретацію природних і садово-паркових мотивів; у дослідженні імпресіоністичних тенденцій першої половини XX ст. (2020, зі Чжуанюй Цю) розглядають світлотональну та колористичну організацію пейзажу [9; 10].

У дисертаційних та статтєвих роботах Лай Юеге (2020) [13], Мінсюань Лю (2023) [17], У Ітіна (2025) [25] розкрито теми флористичної символіки, урбаністичного ландшафту та репрезентації людини у візуальному просторі. Дослідження Чжан Чже (2023) зосереджене на флористичних композиціях доби Цін [27], а Чжу Цзяньсюня (2023) – на творчих стратегіях живописців другої половини XX ст., де садові мотиви постають як алюзії на традиційний культурний простір [28].

Публікації Ван Вейке, Гао Сяотянь, Хао Сяо Хуа та їхні спільні праці з українськими колегами розкривають питання зображальних принципів, колористики та трансформацій морфології сучасного живопису [1; 3; 4; 26]. Зокрема, статті Ван Вейке (2022) [1] та її спільні роботи з В. Тарасовим (2022–2024) [22; 23; 24] пропонують аналітичні моделі, корисні для вивчення колористичної організації та образної структури садових сцен. Дослідження Гао Сяотянь (2024) актуалізують проблему синтезу традиційних і новітніх компонентів у мистецькому просторі [3; 4].

Серед українських дослідників, які не спеціалізуються безпосередньо на темі китайських садів, але розробляють дотичні методологічні й джерелознавчі аспекти, варто відзначити низку праць: зокрема, публікація Т. Павлової

«”Ботанічний сад” у Харківському художньому житті кінця ХХ століття» (2011-2002), присвячений графічній серії П. Макова [18]. Л. Горбатенко (2020–2025) у циклі статей аналізує принципи побудови асоціативно-образних кольорових композицій та концепт «музики кольору», що має значення для розуміння колористичних рішень у китайському живописі [5; 6; 7; 8]. М. Пономаренко у публікації «Триптих “Сімейні реліквії”: особливості образного та художньо-стилістичного ладу» (2020) [19] досліджує взаємодію образної символіки й культурної пам’яті, а у статті «Символіка та іконографія лотоса в сакральному мистецтві Китаю» (2025) [66] здійснює іконографічний аналіз одного з ключових мотивів китайської художньої традиції – лотоса, що безпосередньо пов’язано з садовою образністю. В. В. Шуліка у співпраці з Сінчень Гу опублікував низку праць, присвячених історії мистецтвознавчої синології. У статті «Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині ХІХ століття» (2021) [20] простежено зміну підходів європейських дослідників до китайської художньої традиції. У публікації «Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці ХІХ – першій третині ХХ століття» (2021) [21] проаналізовано вплив колекціонування й музейних інституцій на формування американської синології. Ці дослідження важливі тим, що розширюють контекст інтерпретації китайського живопису в українській науковій літературі, вводячи матеріал про рецепцію та осмислення китайського мистецтва в західній гуманітаристиці. Важливим джерелознавчим доповненням є також публікація О. А. Лагутенко та О. В. Новікової (2021) [12], у якій проаналізовано вироби цінци доби Сун із колекції Музею Ханенків, що вводить у науковий обіг цінний матеріал з історії та технології китайського декоративно-прикладного мистецтва.

Узагальнюючи результати огляду, слід зазначити, що виявлення стану наукової вивченості теми ґрунтувалося на комплексі взаємодоповнюючих методів. Бібліографічний пошук та джерелознавчий аналіз дозволили сформувати репрезентативний корпус літератури, що охоплює китайські, західні та українські дослідження, релевантні темі. Застосування контент-аналізу дало змогу виокремити з цих текстів ключові поняття, іконографічні мотиви та методологічні орієнтири. Для впорядкування зібраного матеріалу використано класифікацію та групування джерел за географічним, хронологічним і тематичним принципами. Порівняльно-історичний метод забезпечив виявлення еволюції підходів до інтерпретації образу саду в різних наукових традиціях, а описово-аналітичний – фіксацію основних положень і висновків авторів та їх критичне осмислення у контексті поставлених завдань дослідження. Така комбінація методів дозволила не лише систематизувати існуючі напрацювання, але й виявити лакуни, що визначили напрями подальшого наукового пошуку.

1.2. Методологічні засади та джерельна база дослідження

Огляд наукових праць і фахових джерел, здійснений у попередньому підрозділі, окреслив широке коло підходів до вивчення образу саду в китайському живописі: від суто мистецтвознавчих до міждисциплінарних, що інтегрують культурологічні, філософські та семіотичні концепції. Спираючись на цю теоретичну та джерельну основу, методологія даного дослідження орієнтується на поєднання спеціальних мистецтвознавчих, загальнонаукових і міждисциплінарних методів. Така інтегрована стратегія дозволяє не лише реконструювати традиційні іконографічні моделі саду, а й виявити особливості їхньої трансформації в художній практиці другої половини XX – початку XXI століття.

Спеціальні мистецтвознавчі методи дозволяють проаналізувати композиційні структури, стилістичні особливості та образно-символічний зміст творів, визначити типологію іконографічних моделей класичного періоду і простежити їх трансформації в сучасному живописі Китаю. Загальнонаукові методи забезпечують логіку системного, порівняльного та аналітичного підходів, необхідних для зіставлення різних етапів розвитку образу саду й виявлення художньої спадкоємності. Міждисциплінарні методи відкривають можливість залучення даних культурології, історії, філософії, синології та ландшафтознавства для повнішого розуміння зміни просторових і символічних моделей. Поєднання цих підходів створює методичну основу для вирішення поставлених у роботі завдань: від виявлення традиційних іконографічних структур саду до аналізу їх новітніх інтерпретацій як метафори, утопії та неоміфу в сучасному китайському живописі.

До групи спеціальних методів, релевантних темі дослідження, належать іконографічний аналіз, стилістичний аналіз, формально-композиційний аналіз та іконологічний підхід.

Іконографічний аналіз, у трактуванні, сформованому в європейській мистецтвознавчій традиції (А. Варбург [75], Е. Панофський [64]), використовується для виявлення сюжетних, символічних та асоціативних структур образу саду у китайському живописі. Такий підхід дає змогу визначити, які елементи простору (павільйони, мости, водойми, рослинність) належать до сталого іконографічного репертуару та які зміни вони зазнають у сучасних творах. Наприклад, у творчості Фу Баоши цей метод дозволяє простежити спадкоємність символічних мотивів класичного саду, зокрема алюзії на даоські ідеї гармонії.

Стилістичний аналіз спирається на принципи, розроблені Г. Вольфліном [76] та Г. Зедльмайром [67], і застосовується для визначення манери виконання, художніх прийомів і технік, що формують візуальну образність саду. Він дозволяє

співвіднести зміни у зображенні садового простору з ширшими стилістичними трансформаціями в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття. Так, аналіз мазка і колористики у пейзажах Янь Венляна виявляє вплив європейського імпресіонізму на інтерпретацію природних мотивів.

Формально-композиційний аналіз дає змогу дослідити просторову організацію та ритмічну структуру зображення саду, визначити співвідношення архітектурних і природних компонентів, перспективних рішень, світлотіньових акцентів. Наприклад, у низці робіт сучасних китайських митців, розглянутих у підрозділі 3.3, цей метод дозволяє простежити відхід від цілісної панорамної побудови на користь фрагментарних ракурсів, що імітують зміну точки зору та активізують сприйняття глядача.

Іконологічний підхід, у формулюванні Е. Панофського [64], спрямований на розкриття глибинних смислів, філософських та культурних ідей, що стоять за образом саду, та простеження їх еволюції в умовах зміни естетичних парадигм. У творчості У Гуаньчжуна, наприклад, сад постає не лише як фізичний простір, а як метафора пам'яті та особистого досвіду, де індивідуальна поетика художника інтегрується у сталі культурні коди.

Оскільки дослідження образу саду в китайському живописі передбачає одночасне занурення в художній, культурний та світоглядний контексти, його аналітична база потребує залучення комплексу загальнонаукових методів. Першим і базовим серед них виступає системний підхід, що дозволяє розглядати садову іконографію як цілісний комплекс взаємопов'язаних елементів – просторових, символічних, колористичних, сюжетних. У цій логіці кожен компонент (від конфігурації дерев та архітектурних павільйонів до орнаментальних деталей) постає не лише як художня форма, але й як носій значень, інтегрований у ширшу культурну систему.

Метод порівняльного аналізу дозволяє зіставляти різні часові, стилістичні та іконографічні інтерпретації образу саду, виявляючи сталі та змінні елементи у його репрезентації. У межах цього підходу співставляються твори класичного періоду з живописом другої половини XX – початку XXI століття, що дає змогу простежити трансформації просторових моделей і символічного наповнення. Наприклад, зіставлення садових сцен у традиційному гошуа та модерністичних полотнах 1990–2000-х років показує зсув від цілісної ієрархічної композиції до фрагментарних, асоціативно побудованих візуальних просторів, що відображають зміну художнього мислення.

Метод типологізації застосовується для впорядкування виявлених іконографічних структур та просторових моделей саду у китайському живописі. Він дозволяє згрупувати твори за ознаками композиційної організації, домінуючих мотивів, колористичних рішень та символічних акцентів. На основі цього методу у дослідженні виділяються, зокрема, композиції з центральною архітектурною домінантою, сцени з переважанням флористичних елементів, а також інтерпретації саду як метафоричного простору – утопії чи культурної пам'яті. Така систематизація створює основу для подальшого виявлення тенденцій трансформації традиційної іконографії у сучасному китайському живописі.

Структурно-функціональний аналіз дозволяє вивчати роль окремих елементів садової композиції у загальній візуальній організації твору. Наприклад, розташування водойми чи мосту у класичному пейзажі та його переосмислення у сучасному живописі можна розглядати як структурні вузли, що формують смислові акценти і впливають на сприйняття глядачем.

Методи аналізу та синтезу застосовуються для деталізації іконографічних ознак та їх подальшого узагальнення у вигляді типології художніх рішень, зокрема, для виявлення повторюваних структур і мотивів, як, наприклад, використання Янь Веньляном прийому поєднання архітектурних і ботанічних

елементів у єдиній перспективній побудові або трансформація просторової організації саду у творах У Гуаньчжуна, де традиційні композиційні моделі адаптовано до модерністичного ритму ліній та плям кольору.

У логіці дослідження важливу роль відіграє поєднання індуктивного та дедуктивного підходів. Індукція застосовується при переході від аналізу окремих творів і художніх прийомів до формування узагальнених висновків про типологію садових образів у китайському живописі. Дедукція, навпаки, дозволяє перевіряти та уточнювати попередні гіпотези на матеріалі конкретних візуальних прикладів, співвідносячи їх із визначеними теоретичними моделями просторової та іконографічної організації.

Метод верифікації використовується для перевірки достовірності висновків та інтерпретацій шляхом зіставлення отриманих результатів із надійними джерелами – музейними каталогами, архівними документами, авторськими висловлюваннями або класичними текстами, що описують садову культуру, твори образотворчого мистецтва, зокрема, пейзажного живопису Китаю. Такий підхід дозволяє уникнути довільності тлумачень та забезпечує наукову обґрунтованість реконструкцій іконографічних моделей.

Міждисциплінарний підхід дозволяє інтегрувати в мистецтвознавчий аналіз інструменти культурології, синології, історії та ландшафтознавства. Культурологічний та історико-культурний аналізи дають змогу виявити глибинні смисли садової іконографії у зв'язку з філософськими концептами гармонії та ідеалами, закріпленими у традиційній китайській культурі. Синологічний підхід забезпечує коректне прочитання символіки та термінології завдяки залученню першоджерел – трактатів про живопис, поетичних описів садів, історичних документів. Ландшафтознавчий аналіз допомагає простежити, як принципи планування реальних китайських садів – багатоплановість, «запозичені краєвиди», поєднання природних і архітектурних елементів – трансформуються у

площинній структурі живопису, у тому числі у творах кінця XX – початку XXI ст., де просторові моделі адаптовано до сучасної художньої мови.

Обрана методологія, на нашу думку, поєднує аналітичну точність спеціальних мистецтвознавчих методів, загальнонаукові узагальнюючі підходи та інтерпретаційні можливості міждисциплінарного аналізу, що у комплексі забезпечує багаторівневе дослідження садової іконографії в сучасному китайському живописі та її культурно-символічних вимірів.

Джерельну основу дослідження, що безпосередньо корелює з обраною методологією, становить комплекс матеріалів, який охоплює як письмові історико-мистецтвознавчі джерела, так і візуальні матеріали разом із їх документально зафіксованими описами та зображеннями, пов'язаними з репрезентацією образу саду в китайському живописі. Така різноплановість дозволяє врахувати історичну тяглість традиції й особливості сучасних інтерпретацій. Умовно всі залучені матеріали можна поділити на три взаємопов'язані групи: історико-теоретичні джерела, сучасні мистецькі матеріали та документально-візуальні джерела.

Першу групу становлять письмові історико-теоретичні джерела, що забезпечують фундаментальне підґрунтя дослідження. До неї належать класичні китайські трактати з мистецтва саду та живопису, серед яких «Посібник з живопису в саду гірничного зерна» [187], що систематизував композиційні та іконографічні канони пейзажного живопису, включаючи садові мотиви; «Записи про славетних живописців минулих епох» Чжан Яньюаня [129], де пейзаж і сад розглядаються як жанри з філософським змістом; а також трактат Го Жохсюя «Записки про побачене і почуте в живописі» [200], який містить описи художніх прийомів зображення ландшафтів і садових сцен.

До першої групи віднесені праці з історії садово-паркового мистецтва, зокрема, «Історія класичних садів» Чжоу Вейцюаня [121], «Китайські класичні сади» Чен Ліке [180; 181], «Трактат про сад Цзяннань» Яна Хунсюня [56]. У цих

текстах фіксуються не лише архітектурні й просторові моделі садів, а й розкривається їхнє значення як культурних концептів, що знаходили відображення у художній практиці різних епох. Вони функціонували як своєрідна «матриця» іконографічних елементів – від павільйону чи водойми до кам'яної скелі або квітника, які, трансформуючись, зберігали впізнаваність у модерному китайському живописі XX–XXI століть.

Третю, окрему підгрупу становлять філософсько-естетичні праці сучасних китайських авторів, у яких систематизується й інтерпретується традиційна духовно-інтелектуальна спадщина у зв'язку з художніми практиками, зокрема пейзажним живописом і образами саду. Серед них варто відзначити працю Фен Тянь-юя, Хе Сяоміна та Чжоу Цзіміна (1998) [103], де узагальнено основні ідеї конфуціанства, даосизму та буддизму й показано їхній вплив на формування естетичних канонів і просторових концептів китайського мистецтва. У книзі Моу Фулі «Джерела китайської думки» (2016) [171] подано системний огляд витоків китайської філософської думки та світоглядних засад, що зумовили символіку й іконографію саду в традиційній культурі. Видання «Тиха, як відбиток осінньої ріки: «Ілюзорний світ» у живописі Чень Даофу (Справжність у живописі літераторів)», підготовлене професором філософського факультету Пекінського університету Чжу Лянчжи, поєднує історико-мистецтвознавчий аналіз із розкриттям прихованих смислів у творах майстрів від доби Юань до сучасності, розглядаючи сад як метафоричний і культурно-пам'ятний простір [140]. Ці тексти, хоча й не є безпосереднім предметом іконографічного аналізу, формують важливий концептуальний горизонт дослідження, даючи змогу поєднувати європейські та китайські підходи до осмислення художнього простору. Сучасну перспективу доповнює книга Го Чуньфана «Життя – це подорож, мистецтво – вічність» (2017) [199], що інтегрує філософські роздуми про мистецтво з актуальним досвідом сучасного китайського контексту.

Значну частину джерельної бази умовної першої групи становлять тексти китайських мистецтвознавців та істориків мистецтва (Лю Пен, Лю Чунь, Чень Шицунь, Чжао Лі), у яких аналізується трансформація художнього мислення в Китаї від середини XX століття, зокрема роль саду в образотворчій культурі та переосмислення традиційної іконографії й просторових моделей. Важливим доповненням є інтерв'ю та авторські коментарі художників, що подають власні інтерпретації образу саду в контексті особистої естетики, пам'яті чи культурного жесту.

Серед китайських видань варто виокремити «Історію образотворчого мистецтва: від пізньої династії Цін до наших днів» Люй Пена (2015) [115], його ж – «Історія сучасного китайського мистецтва: 2000–2010» (2014) [113], «Історія китайського мистецтва XX століття» (2006) [111], а також «Історію китайського олійного живопису» Лю Чуня (2005; вид. доп. 2016) [105], працю Тан Вей «Китайське сучасне мистецтво в урбаністичному контексті» (2017) [122], колективне видання «Сто років китайського живопису» (Інститут олійного живопису Китайської національної академії живопису, 2013) [84].

До цієї групи належать і західні наукові студії, присвячені історії та сучасним трансформаціям китайського мистецтва: праця Джулії Ф. Ендрюс і Шень Куї «Століття в кризі: сучасність і традиції в мистецтві Китаю XX століття» (1998) [29], книга Чжу Чжу «Сірий карнавал: китайське сучасне мистецтво після 2000 року» (2023) [83], монографія Полін Гладстон «Сучасне китайське мистецтво: критична історія» (2014) [52].

Другу групу становлять матеріали, безпосередньо пов'язані з творчістю художників XX–XXI століть, у доробку яких образ саду відіграє помітну роль. Це каталоги персональних і групових виставок, авторські альбоми та науково-популярні монографії, присвячені Фу Баоши [99; 100; 101; 102], Янь Венляну [152], У Гуаньчжуну [117, 155–162], Чжао Кайкуню [95; 98; 118; 120; 126], Лю

Маньвень [92; 173; 179], Чжоу Чунья [188], Тун Чжунтаю [134; 182; 183], Чжан Сінцюаню [131], Шень Ціню [166] та іншим митцям.

Окрім репродукцій, ці видання містять кураторські коментарі, авторські есе та інтерв'ю, що дозволяють реконструювати індивідуальні художні стратегії, простежити динаміку стилістичних і колористичних трансформацій, а також з'ясувати, як митці переосмислюють традиційні іконографічні моделі. Показовими у цьому сенсі є інтерв'ю Чжоу Чунья [188], Шень Цзень [166], Лю Маньвень [173], де автори артикулюють власні асоціації, емоційні та культурні коди, пов'язані з образом саду.

До цього блоку належать і матеріали, що висвітлюють участь зазначених художників у великих тематичних та ретроспективних виставках («Велика краса без прикрас» (2014) [97], «Світло хаосу: виставка творів Лю Цзюде та Чжун Шухена» (2017) [169], «Ретроспективна виставка китайського олійного живопису нового періоду, 1976–2005» (2005) [124], «Садовий живопис: Старий літній палац з художньої точки зору» (2022) [123] й інші. У цих експозиційних проєктах сад інтерпретувався як маркер культурної пам'яті та засіб візуального діалогу між класичною спадщиною і модерністичними пошуками.

Третю групу становлять документальні та візуальні джерела, що охоплюють зображення реальних садово-архітектурних комплексів та їх художні інтерпретації. До них належать офіційні видання, як-от альбом «Вибране з імператорських садів епохи Цін» [170], ілюстровані музейні каталоги й альбоми з репродукціями творів класичного китайського живопису епох Сун, Юань, Мін і Цін, у яких садові мотиви виступають як ключові іконографічні елементи (наприклад, «Живопис художників регіону Цзіньлін. Повне зібрання скарбів Музею Гугуна» (2000) [201]; «Фу Баоши. Ілюстрації Фу Баоши», 2003 [100]; Інь Сяонін, Цзі Янь. Оцінка живопису на класичні теми стародавніх садів» 2015 [127]). Важливу частину цієї групи становлять матеріали, що походять із фондів

провідних музейних установ Китаю та світу: Музею Гугун (Пекін), Шанхайського музею, Нанкінського музею, Музею образотворчих мистецтв Китаю (НАМОС), а також міжнародних колекцій – Музею сучасного мистецтва (МоМА, Нью-Йорк) та Британського музею. У більшості випадків ці твори представлені у вигляді альбомів та виставкових каталогів, які поєднують візуальний матеріал із науковими коментарями кураторів і дослідників. Зіставлення цих документально-візуальних джерел із сучасними живописними творами дозволяє виявити як тяглість і трансформацію композиційних рішень, так і відмінності між документальною фіксацією та авторським художнім баченням.

Окремий пласт документально-візуальних джерел становлять цифрові ресурси та електронні бази провідних музейних і наукових інституцій. Зокрема, у дослідженні використано онлайн-архів Національного палацового музею (Тайбей), електронні каталоги Метрополітен-музею (Нью-Йорк), Галереї мистецтв Фріра та Смітсонівського інституту (Вашингтон), Національної галереї Сінгапуру, а також спеціалізовані електронні ресурси міжнародних аукціонних домів (Christie's). Залучення цих цифрових колекцій забезпечує доступ до високоякісних репродукцій і наукових коментарів, що розширює традиційний корпус друкованих каталогів та альбомів.

Висновки до розділу 1.

Аналіз наукової літератури та окреслення джерельної й методологічної бази дослідження дозволяють визначити його місце в сучасному науковому полі та уточнити концептуальні орієнтири. Корпус залучених джерел вирізняється значною тематичною і методологічною різноманітністю, що зумовлює необхідність комплексного мистецтвознавчого підходу із залученням методів суміжних дисциплін. За дискурсивною належністю джерела репрезентують три ключові наукові напрями. Перший – китайський мистецтвознавчий дискурс, у

межах якого образ саду осмислюється як складова безперервної культурної традиції та невід’ємний елемент літератського живопису, що отримує оновлені інтерпретації у творчості митців модерного періоду (У Гуаньчжун, Чжан Сіньюань, Чжао Кайкунь, Лю Манвень та інші). Другий – західний дискурс – поєднує історико-візуальні, архітектурні та філософські інтерпретації саду, репрезентований працями Дж. Кехілла, К. Клунаса, Р. Барнхарта, а також Д. Ендрюс, Шен Куї та інших, і розглядає його як іконографічний мотив, соціокультурний символ і простір художнього експерименту. Третій – український дискурс, де образ саду інтегрується у ширші дослідження природи, міського простору та культурних ландшафтів, однак спеціальні студії, присвячені садовим іконографемам у сучасному китайському живописі, практично відсутні. За проблемно-тематичною спрямованістю дослідження охоплюють чотири основні напрями: аналіз традиційної іконографії та просторових моделей саду; вивчення художньої спадкоємності у творчості митців ХХ століття; дослідження символічних і метафоричних значень саду; простеження стилістичних трансформацій і змін техніки від тушевих до олійних та змішаних медіа. Джерельну основу становлять три групи матеріалів: історико-теоретичні тексти (класичні трактати з живопису та садового мистецтва, а також дослідження з історії китайських садів), сучасні мистецькі матеріали (каталоги виставок, альбоми, монографії, інтерв’ю з художниками, що дають змогу простежити індивідуальні стратегії репрезентації образу саду), візуальні та документальні джерела (музейні каталоги та альбоми з репродукціями класичного й сучасного живопису, а також цифрові ресурси й електронні бази, що забезпечують порівняльний аналіз іконографії та стилістики). Методологічний інструментарій поєднує спеціальні мистецтвознавчі методи (іконографічний, іконологічний, стилістичний, формально-композиційний аналіз), загальнонаукові методи (системний, порівняльний, типологізація, аналіз і синтез, індукція й дедукція,

верифікація) та міждисциплінарні методи (культурологічний, синологічний, історико-культурний, ландшафтознавчий). Важливим концептуальним орієнтиром виступають і культурно-символічні підходи (Г. Башляр, М. Фуко, П. Нора), що дозволяють інтерпретувати сад як простір символічної пам'яті й культурної репрезентації. Таке поєднання забезпечує багаторівневий аналіз образу саду: від виявлення традиційних іконографічних структур до осмислення їх сучасних інтерпретацій як метафори, утопії чи неоміфу. Попри наявність значного корпусу досліджень, образ саду в сучасному китайському живописі залишається фрагментарно опрацьованим: здебільшого він розглядається побіжно або в контексті творчості окремих митців. Це визначає необхідність комплексного мистецтвознавчого аналізу, здатного простежити механізми трансформації традиційної іконографії, збереження спадкоємності та формування нових смислів в умовах змін культурної парадигми другої половини XX – початку XXI століття. Разом із тим, проведений аналіз виявив низку лакун: відсутність системного типологічного дослідження садових образів у класичному та сучасному живописі; недостатнє простеження зв'язку між історичною традицією та новітніми інтерпретаціями; обмежене застосування міждисциплінарного інструментарію у вивченні теми. Вирішення цих завдань становить основну дослідницьку мету роботи, спрямовану на виявлення механізмів трансформації традиційної іконографії, збереження спадкоємності та формування нових смислів образу саду в умовах змін культурної парадигми XX–XXI століття.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ САДУ В ТРАДИЦІЙНОМУ ТА РАННЄМОДЕРНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

Китайський класичний сад був охарактеризований відомим китайським архітектором, істориком архітектури та спеціалістом із класичних садів Цзаннйнем Тун Цзюнем як «живопис у трьох вимірах» [74, с. 222]. Він є автором одного з перших сучасних досліджень саду як феномена китайської культури «Погляд на сади Східного Китаю» (1937). «Якщо відвідувач китайського саду, увійшовши і, перш ніж зайти занадто далеко, зупиниться (вагання розумно, оскільки він вирушає на щось на зразок пригоди), мигцем окине простір і об'єм і розчинить все в одній плоскій поверхні, він буде в захваті, усвідомивши, наскільки сад схожий на картину. Перед його очима з'явиться пейзаж, намальований не пензлем художника, а живописна композиція з альтанки, струмка та плакучих верб, що безпомилково нагадає той знайомий візерунок, який асоціюється з китайською картиною» [74, с. 222]. Погляди китайського дослідника поділяє й його шведський колега – Освальд Сірен, який системно ввів китайський живопис у світову історію мистецтва та присвятив значну частину своїх досліджень культурі Китаю. У своїй монографії 1949 року він зазначає, що задоволення від подорожі китайським садом можна «порівняти з вивченням пейзажної картини у вигляді довгого горизонтального сувою» [70, с. 3].

2.1. Китайський сад як художньо-культурний феномен: історія та просторові моделі

Класичний китайський сад має тисячолітню історію розвитку, що формувалася під впливом соціокультурних, політичних, філософських,

релігійних, географічних та естетичних чинників. У науковій літературі зазначається, що археологічні матеріали й відомості з класичних текстів, зокрема з поетичної збірки «Книга Пісень» (XI–VI ст. до н.е.), відображають раннє символічне осмислення природи у культурі Давнього Китаю. Хоча поняття саду в його класичному розумінні ще не сформувалося, у збірці часто зустрічаються образи впорядкованих природних просторів — гаїв, квітучих дерев, місць для святкувань і дозвілля, які розглядаються як поетичні прообрази майбутньої садово-пейзажної традиції (О. Сірен, 1949; А. де Сільва, 1967; М. Кесвік, 1980; Тун Цзюн, 2018). Такі літературні згадки разом із корпусом живописних джерел (Іл. 1; 2) дозволяють сучасним дослідникам реконструювати загальну картину становлення цього унікального виду мистецтва та простежити етапи його розвитку.

Узагальнюючи наукові тексти, Чжоу Вейцюань, один із провідних сучасних дослідників класичного китайського саду, наголошує на декількох хвилях становлення цього мистецького явища [121, с. 786]. Перший період розквіту й занепаду, на його думку, тривав від династії Шан (1600–1046 рр. до н.е.) до династії Західної Хань (206 р. до н.е. – 25 р.н.е). Відновлення садового будівництва розпочалося за часів правління династії Східної Хань (25–220 рр.). Вдруге садове мистецтво пережило часи свого розквіту протягом династичних правлень Південної Чжоу (420–589), Суй (589–618) і Тан (618–907), а зрілості досягло у період пізніх династичних епох. З початком другої хвилі китайський сад набув розгалуженої системи, в якій визначне місце зайняли імператорський (Іл. 3), храмовий та приватний сади (виникнення останніх двох марковано III–VI століттями й пов'язане з популяризацією даосизму й буддизму й явищем пустельництва) [121, с. 24] (Іл. 4, 5, 6). До менш розповсюджених форм садів історик відносить «коллежні», «академічні», «відомчі» сади, «публічні парки» (забігаючи наперед, зазначимо, що до увагу художників види публічного парку

потрапляють у XX ст., про що буде йтися в розділі 3). У цілому, таку лінію розвитку класичного китайського саду поділяє більшість дослідників, зосереджуючи увагу на вивченні його мейнстримових форм, а саме імператорських і приватних садів.

Перші згадування про сад відносяться до династії Чжоу («відповідно до зразків і документів, записаних на бронзовому литті», «як інтегрована форма мистецтва ландшафту, рослин, тварин і будівель, китайське садівництво виникло приблизно 2000 років тому», – дописує Хунсюнь Ян [56, с. 3]). У якості доказів вчені наводять різноманітні археологічні знахідки, як-от, наприклад, рисунки та ієрогліфи на кістках оракула, що були піктограмами дерев і фруктів, посаджених рядами [121, с. 41]. «Фізичними» доказом є залишки басейну на задньому дворі королівського палацу Веньвана династії Шан у місті Яньші, провінція Хенань (бл. 1600-1046 рр. до н.е.) або специфічні ділянки, атрибутовані як «Винний басейн» і «М'ясний ліс», що згідно з «Записами великого історика» (史记, 190-91 рр. до н.е.), визначали особливості саду Піщаної дюни, побудованого останнім правителем Шан – Цзи Чжоу (商纣, 1075-1046 р. до н. е.) [71, с. 10]. «М'ясний ліс» (酒池肉林), населений різними тваринами, використовувався, в першу чергу, для ритуальних цілей. Якщо міфічний Жовтий Бог (Хуан Ді, 黃帝) розводив в своєму саду драконів, «його послідовники в менш золоті віки Шан і Чжоу задовольнялись більш земними тваринами». «Головною метою їх утримання, – акцентує Л. Ледероуз в своєму дослідженні, – була релігійна потреба. Тварини мали бути у постійному доступі для ритуальних жертвопринесень, і такі жертвопринесення відбувались на території саду» [61, с. 165]. Іншою, не менш суттєвою причиною їх утримання за ранніх династичних часів, на думку істориків, було полювання, що поступово перетворювалось із екзистенційної потреби на одну із розваг правлячої еліти [58, с. 39].

Початкові функції «примітивного» (Чен Ліяо) або «мисливського» (М. Кесвік) саду як місця релігійних обрядів та парадних полювань зберігали свою актуальність на наступному етапі – часу становлення «імператорських» («палацових») садів. Втім, до попереднього призначення поступово додавалися символічні змісти, як-от ідея саду як можливої моделі Всесвіту – «мікрокосмосу» [58, с. 34]. Величне й одночасно романтичне поєднання людини і космосу здійснилося в садах за правління династій Цінь та Хань (221 р. до н.е. – 220 р. н.е.). Саме до цього часу історики відносять розбудову грандіозного за своїм задумом й розмірами імператорського саду Шанлінь (上林苑, Верховного лісу).

Його зведення розпочалось за часів правління Ши Хуан-ді (秦始皇帝, 260-210 рр. до н.е.) й тривало за правління сьомого імператора Західної Хань – У-ді (汉武帝, бл.156-87 рр. до н.е.) [121, с. 70-72] (Іл. 6). Розташований на південь від столиці Чаньань, сад, за дослідженнями археологів, простягався від південного берега річки Вей до північних схилів гори Чжуннань, охоплював великі території, розмежовані вісьмома річками й водоймами («величезні, їх потоки течуть у протилежних напрямках і мають різні форми <...>. На схід, захід, південь та північ вони мчать туди-сюди» [110, с.30-31]). Протяжність його стін за легендами сягала 200 км. «Якщо придивитися, то цьому нема кінця; якщо споглядати, то цьому немає меж», – залишив свій спогад про розміри та устрій саду письменник, ритор й дипломат Західної Хань Сіма Сянжу (司马相如, ?-118 до н.е.) [110, с. 20]. У межах саду зводились чисельні тераси й видові майданчики, закриті й відкриті павільйони, грандіозні палаци. Серед останніх прославленим в літературі і живописі залишається збудований за наказом Ши Хуан-ді палацовий ансамбль Афан (Іл. 8). Палац був реконструйований сучасними реставраторами за письмовими джерелами та стародавніми рисунками і сьогодні залишається визнаним взірцем поєднання природного ландшафту та палацової архітектури. Ідея творчого діалогу природного й рукотворного, на думку історика Хунсюня Ян,

визрівала саме за часів династії Цінь [56, с. 10]. Стилізація рукотворних об'єктів й наслідування природі простежувалась в формуванні особливої фауни і флори: природний пейзаж доповнювався штучно посадженими дивовижними квітами й травами, фруктовими та декоративними деревами, населявся рідкісними й екзотичними тваринами та птахами з усіх країв світу, заповнювався цінним та дивовижним камінням, в тому числі було в ньому «коралове дерево з чотирма сотнями шістдесятьма двома гілками» [61, с. 166]. «Завдяки цим відчутним зразкам усіх видів речей всесвіту сад був не просто зображенням космосу, а його точною копією: мікрокосмом» [61, с. 166]. Символічне значення саду як «моделі імперії», що підтримувала ідею могутності і величі імператорської влади, надавали йому мініатюрні копії справжніх озер, гір та палаців правителів завойованих країн. Їм присвоювались назви відомих місць імперії і далеко за її межами. Так, за наказом У-ді було створено штучне озеро, що отримало назву Куньмін (昆明): імператор давно плекав ідею завоювання царства Куньмін, яке блокувало торгівельні шляхи Китаю з Індією. Магічна віра в те, що штучно створюючи точну копію будь-чого, людина отримує владу над реальним об'єктом, здійснилась в історичному часі.

З цим озером пов'язаний й інший, сповнений даоського містицизму історичний сюжет. За наказом імператора по середині величезного штучного озера були зведені три високі платформи, прикрашені спеціальними терасами й вежами з розміщеними на них чашами для збирання роси – напою небожителів [58, с. 40]. Платформи символізували священні острови або гори Східного моря (东海) – Пенлай, Інчжоу, Фанчжан [45, с. 137]. За легендами, що виникли за тисячу років до того й утвердились за часів поширення даосизму, вважалося, що у східній частині затоки Бохай (у китайській термінології – моря), біля бездонної прірви Гуйсюй, в яку стікають усі земні та небесні води, гігантські черепахи утримували на своїх спинах казкові гірські острови. Саме про них, що зникали при наближенні

людини, розповідали моряки, повертаючись до своїх родин з далеких морських походів. Гірські острови рясніли палацами із золота та срібла, коштовностями на деревах. Не було на них ні болю, ні темряви, ні зими, проте келихи для вина та миски для рису завжди були повні. Населяли ці острови чарівні істоти, що володіли еліксиром безсмертя й самі були безсмертними [61, с. 166]. Міфічні уявлення, переказані, як відомо, в знаменитих «Історичних нотатках» стародавнього китайського історика Сима Цяня (司马迁, 145 або 135 г. до н. е. – бл. 86 р. до н.е.), з затвердженням даосизму відкоригували призначення саду: сад тепер був не просто ідеальним (райським) місцем для життя; сад відтепер вважався сакральним простором – оселею для Безсмертних [69].

Як доводять дослідження, модель розбудови саду Шанлінь за принципом «озеро – три гори» (池三山) «породила незліченну кількість мініатюрних гір, побудованих у садах по всьому Сходу» [58, с. 40]. Уточнимо: цей принцип був сприйнятий правителями наступних епох і став яскравим зразком для будівництва насамперед імператорських садів [145, с. 32-33].

За таким принципом побудували свій «Сад запашного лісу» (сучасний Нанкін, провінція Цзянсу) імператор і великий поет Цяо Пей (Вень-ді, 曹丕, 187-226) та його син імператор Цяо Жуй (Мін-ді, 明帝, 226-239) династії Вей (220-265) [44, с. 23].

Штучні озера та підняті платформи («святі гори») у своєму «Західному саді» в Лояні звів імператор Ян Гуан (炀帝, 569–618) династії Суй (隋, 581–618). За описом М. Кесвік, сад являв собою надзвичайно пишний і водночас символічний комплекс, у якому поєднувалася космологічна модель «п'яти озер і чотирьох морів» з розкішними палацами та павільйонами [58, с. 49]. До палаців можна було дістатися лише водним шляхом, на імператорських баржах, прикрашених різьбленими носами у формі драконів. У палацах мешкали обрані наложниці,

вправні в музиці, поезії, танцях та придворних розвагах. Імператор особливо цінував нічні прогулянки садом, у яких брали участь численні придворні дами (Іл. 10). На думку М. Кесвік, «жодна фантазія не була проігнорована, щоб зробити ці сади ідеальними в усі часи» [58, с. 49], тому сад став символом екстравагантності та імператорської розкоші. Щоб створити ілюзію вічної весни, опале листя та гілки прикрашали шовковими квітами, які регулярно замінювали на нові. Чен Ліяю, підкреслюючи монументальність будівництва, трактує його як спробу відтворити у садовому просторі живописні пейзажі неприборканої природи [44, с. 27].

У надії досягти безсмертя перетворив своє житло на казкову країну й восьмий імператор династії Сун (960-1272), покровитель даосизму Хуейцзун (宋徽宗, 1082-1135). В китайську культуру він увійшов як талановитий літератор, каліграф, музикант, художник. Якщо живопис був головним талантом Хуейцзуна, вважають дослідники, «садівництво було його постійною пристрастю» [58, с. 53]. Побудований ним в північно-західній частині столиці Бяньлян (сьогодні Кайфен, провінції Хенань) імператорський сад під назвою «Пагорб довголіття» мав всі знакові атрибути саду-раю й реалізував, окрім всього, ідею «концентрації всіх прекрасних краєвидів країни в одному місці» [44, с. 32], зокрема, знаменитих гір Китаю, до яких імператор відчував особливу пристрасть.

Зробимо відступ і нагадаємо, що у китайській культурі гори в цілому мають багатозначне, символічне, філософське і духовне значення. Вони уособлюють центр світу, поєднують Небо і Землю, символізуючи порядок і світобудову. Легендарна гора Куньлунь (昆仑山) вважається міфічним «серединним центром світу». Даоси бачили в горах місце безсмертних і «врата до Неба» (Іл. 11), буддисти зводили там храми й монастирі, а в конфуціанстві гори символізували моральну стійкість і велич. Людина, як гора, має бути твердою і добродібною, як і імператор, що повинен бути справедливим і непохитним. Прикладом є «Кролячий сад» (兔园) з палацом Яохуа, збудований на горі Байлін (白麟山) у

провінції Хенань, з печерою Цилунсю і пов'язаний з імператором Сяо Туном (萧统) династії Лян. До слова, сад цей був не просто окрасою імператорської резиденції, а важливим інтелектуальним та культурним центром, що вплинув на образи приватних садів епохи Тан і Сун. Історичні й літературні свідчення дозволяють припустити, що «Кролячий сад» відвідували такі великі поети й сучасники Сяо Туна, як Шэнь Юэ (沈约, 441-513) та Хэ Цзинь (何逊, 472-519) [79]. Композиційним центром «Саду запашного лісу» династії Вей, про який йшлося вище, була рукотворна модель відомої гори – Цзаньян. «Такі гори, як ця, одні з п'яти, які, як вважалося, стояли на кожній розі та в центрі китайського світу, отримували шану імператорів, чий «мандат Небес» (天命) підтверджувався під час кожного правління паломництвом до великої гори Тай» [58, с. 35].

Імітацією гір та скель, що втілювали ідеї вічності та непорушності, в саду Хуейцзуна з'явилися оригінальні композиції з камення – рокарії, які стали його головною особливістю (Іл. 12,). Камені різних форм і розмірів завозили з озера Тай на повозках і човнах. З них створювали гострі піки, кам'яні осипи, об'ємні лабіринти (на відміну від площинних європейських), а також печери й гроти, які в китайській міфології асоціювалися з притулком Безсмертних [58, с. 36] (Іл. 13, 14). Як зазначає М. Кесвік, Хуейцзун формував фантастичний ландшафт із дивакуватих каменів і дерев із вигнутими, вузлуватими гілками, що нагадували кістки, роги, голови й хвости, ніби вони сперечалися між собою. Сосни утворювали різноманітні образи – від навісів до журавлів і драконів. Найкращі камені виставляли вздовж імператорської дороги, один із них заввишки 50 футів стояв у центрі, оточений кам'яною бесідкою. Ці камені мали антропоморфні риси, прикрашені золотими написами з іменами, ніби придворні. З висоти композиції імператор бачив перед собою мікрокосм: рови, винні лавки, бамбукові гаї, пагорби, печери, павільйони та різні рослини, ніби розкинуті у нього на долоні [58, с. 25, 34].

З садом «Пагорб довголіття» Хуейцзуна в історію китайського ландшафтного мистецтва входить поняття «саду каменів». «Долина, де купаються дракони», «Водоспад біля ставка диких гусей», великі простори абрикосових та сливових дерев, поля лікувальних трав та ферма під назвою «Західне село» також прикрашали цей сад [44, с. 32]. Окрім вже зазначеної вище ідеї імператорського саду як «даоського раю» в концепції саду Хуейцзуна дослідники віднаходять втілення й інших важливих тем. Так, наприклад, тема моделювання сцен з сільського життя (штучні ферми, ставки, селянські хати, скромні пейзажі) втілювала конфуціанський ідеал впорядкованого суспільства, заснованого на природній простоті та праці. Пейзажні сцени з «нагадуванням про землеробство» постали еталоном соціальної гармонії та моральних чеснот, життя в простоті, підтримці природнього порядку. Характер доброчесного правління імператора сад відбивав і в пізні династичні часи, наприклад, за добу правління імператриці Цисі (або Ци Сі, 1835-1908). Імітація «натуральних» елементів, як-то селянських хатинок («Поле бамбука», «Павільйон збору вражаю», «Фермерська альтанка» тощо) на островах Куньмінського озера в її Літньому Палаці (四合院) надавала, хоча б і символічну, можливість споглядати за «життям народу», наблизитися до природнього пейзажу, а не показного багатства (Іл. 18) [58].

Як відомо, існувало й інше призначення для цих «диких» елементів саду. Пасторальні пейзажі відбивали даоське прагнення до злиття з природою поза соціальними нормами. Наближення до природнього життя мало на увазі усамітнення й відсторонення від світу для звільнення і наслідування Шляху (Дао-道), що значило жити в гармонії з природою, не порушувати її природні ритми, прагнути до простоти, спонтанності та тиші, не нав'язувати своє «я» світу, а навпаки, розчинитися в ньому.

Ідея усамітнення в китайській культурі формувалася ще в доімператорський період (значно раніше за часів правління імператриці Цисі або імператора

Хуейцзуна), особливо набула значення в Пізній епосі Чжоу (V–III ст. до н.е.) на тлі розпаду суспільного порядку, моральної кризи та тривалих воєн. У цей період відбулося значне поширення даосизму і пізніше буддизму, які пропонували альтернативу офіційному життю і марнославству світу (Іл. 15, 16). Архетипом усамітненого відлюдника вважається засновник даосизму Лао Цзи (老子, за припущенням VI–V ст. до н.е.), який, згідно з легендою, залишив царство Чжоу, втомившись від корупції та морального занепаду, і пішов на Захід шукати самотність. У складні історичні періоди даоські практики внутрішніх пошуків, єдності з природою і свободи набували особливої актуальності, спонукаючи людей звертатися до гірських скитів, алхімії та духовного самовдосконалення.

Водночас, навіть конфуціанська традиція, що першочергово акцентувала служіння державі, визнавала моральне право індивіда відмовитися від політичної діяльності за умови, якщо вона ставала несправедливою. Так, у часи політичної нестабільності й моралізаторського тиску династії Вей (III–IV ст.) сформувалася спільнота інтелектуалів-відлюдників – так звані «сім мудреців бамбукового гаю», серед яких були музиканти, філософи, поети та художники, що відійшли від придворного життя і проживали в усамітненні. Серед них – Жи Кан (嵇康, 223–262), Жуань Цзи (阮籍, 210–263), Шань Тао (山涛, 205–283), Лю Лин (刘伶, бл. 221–300), Сян Сюн (向秀, бл. 227–272), Ван Жун (王戎, 234–305), Жуан Сюань (阮咸, бл. 230–300) (Іл. 27) [189, с. 29]. Відмовився від посад і писав про просте життя, хризантеми й вино поет і філософ Східної Цзінь Тао Юаньмін, також відомий як Тао Цянь (陶渊明, 365–427). Мандрував і оспівував свободу, місяць, дружбу і усамітнення поет династії Тан Лі Бо (李白, 701–762). Крім того, у IV–VI століттях діяла майже містична й не менш легендарна група «Вісімнадцять вищих мудреців товариства білого лотосу» (白莲教十八高贤), що поєднувала практики даосизму, буддизму і народних вірувань і ставила за мету духовне просвітлення через

усамітнення в природних ландшафтах [121, с.17]. Квітка білого лотосу, як відомо, в китайській міфології символізує чистоту й просвітлення. Відхід від чиновницьких посад і життя в усамітненні були вибором невеликої, але впливової верстви мислителів, які суттєво вплинули на формування традицій китайської садової культури [121, с. 16].

Філософія усамітнення й ідеалізовано-героїчний образ пустельника зумовили, принаймні, стимулювали становлення іншої особливої форми китайського саду – приватного. Як зауважує дослідник Чен Ліяо у праці, присвяченій приватним садам та естетиці штучних ландшафтів, створених літераторами, цей тип саду виник у контексті ширших культурно-філософських тенденцій, що розвинулися у відповідь на кризи державності й духовності [43, с. 14]. При цьому Чен Ліяо не заперечує залежність розвитку приватного садівництва від розквіту пейзажного живопису й пейзажної літератури, що, у свою чергу, закріплювали у свідомості ідею цінності споглядання природи. За його спостереженнями, перші згадки про приватні сади з'являються значно пізніше за опис імператорських садів – у період династії Хань (汉, 206 р. до н.е. – 220 р. н.е.). Якщо імператорські сади слугували символічним уособленням «садів Безсмертних» – космологічно впорядкованих просторів, що демонстрували міць династії та небесне право на владу, то приватні сади, навпаки, набували персоналізованого, індивідуального характеру. Їхнє призначення було багатофункціональним: з одного боку, це були місця для естетичного відпочинку, споглядання й духовного дозвілля, а з іншого – засіб репрезентації смаку, освіченості й соціального статусу їхніх власників: високопосадовців, заможних землевласників, аристократії та купецтва [121, с. 20].

Показовим прикладом у цьому контексті є розкішний сад Ши Чуна (石崇, 249–300) – чиновника, аристократа і поціновувача літератури часів династії

Західна Цзінь [41, с. 203]. Його маєток, відомий як «Вілла Золотої Долини» (金谷園) (Іл. 17), розташований поблизу столиці Лояна, став символом надмірної розкоші та екстравагантного способу життя. Сад включав численні павільйони, викладені алеї, декоративні водойми, фруктові дерева, бамбукові гаї, лікарські трави, кипариси та джерела. Це був один із так званих «північних садів», орієнтованих на багатство композиції й штучну пишність. У легендах згадується, що Ши Чун навіть наказав вистелити парчеву дорогу довжиною 50 лі (приблизно 25 км), аби перевершити суперника, який проклав лише 40 лі. В іншому випадку він наказував посипати стежки ароматною алойною пудрою, змушуючи наложниць ходити по них із такою легкістю, щоб не залишати слідів; тих, хто не справлявся, карали голодуванням [58, с. 78]. Такі історії підкреслювали прагнення Ши Чуна до ефектних, часом надмірних рішень у садовому будівництві. Разом із тим, у власних записах він декларував зовсім інші цінності – ідеали усамітнення, відмови від придворного життя, споглядання й близькості до природи. У текстах вілла постає як відокремлений сільський куточок, наповнений птахами, деревами та струмками, простір, у якому людина нібито зливається з природним ландшафтом і переживає його на особистісному рівні. Ця очевидна невідповідність між проголошеними ідеалами та практичним стилем життя (сад радше втілював надмірності великосвітського побуту, ніж скромне спостереження за струмками й рибами) відкриває важливу тенденцію в подальшому розвитку китайського приватного саду. Прагнення «вдягнути» розкіш у форму пасторальної простоти поступово стало характерним естетичним і ідеологічним прийомом, особливо серед освіченої знаті [74, с. 35]. Саме в такому культурному контексті формувався новий образ – «літератора в саду» (Іл. 15, 16), який поєднував приватний простір із легітимним культурним статусом.

Ідея саду як простору для літературної, філософської та естетичної рефлексії утвердилася в китайській культурі вже до V століття [58, с. 79]. Це переконливо засвідчує згадка у Се Ліньюаня (谢灵运, 385–433), одного з ключових постатей Шести династій і визнаного засновника «пейзажної поезії». У своїй «Рапсодії про небесну землю» він описує різні типи осілости пустельників: «життя у скелях», «резиденція в горах», «сад у горбистій місцевості» чи «життя поблизу міста» [121, с. 15]. Ці образи демонструють поступовий перехід від фізичного відходу в дику природу до віднайдення умовного усамітнення в штучно створеному, але естетично наближеному до природного середовища. Як влучно формулює Чжоу Вейцюань, такий сад уже не відтворював природу буквально, а трансформував її в «культурний ландшафт», стаючи своєрідною «другою натурою», символічною й водночас матеріальною формою філософського усамітнення [121, с. 17]. Перебування серед штучно створених пагорбів, водойм, бамбукових гаїв і кам'яних композицій стало новим форматом усамітнення – своєрідним «відлюдництвом у мініатюрі» [121, с. 21] (Іл. 19).

Саме в цьому ідейному та культурному середовищі формується новий тип саду – «сад літератора» (文人园林), який став унікальним явищем китайської культури [121, с. 21–22]. Його розквіт припав на династичні періоди Тан (VII–X ст.) і особливо Сун (XI–XIII ст.) й був тісно пов'язаний із діяльністю освіченого чиновницького класу, представники якого отримували державні посади не за аристократичним походженням, а за результатами імперських іспитів.

Ці інтелектуали, серед яких було багато поетів, художників, каліграфів, філософів і музикантів, сприймали сад не лише як місце відпочинку, а передусім як засіб особистого самовираження, рівноцінний поезії, живопису чи каліграфії. Подібно до літературного тексту або мальованого сувою, сад розгортався у часі та просторі, відкриваючи свої змісти під час прогулянки, й поставав своєрідним

«живим живописом». У цьому естетичному й інтелектуальному вимірі зберігалися релігійні конотації, хоч і значною мірою секуляризовані [58, с. 50].

Як зазначає Л. Леддероуз, попри втрату первісної міфологічної сили, вони й надалі формували уявлення про ідеальний простір: сад залишався місцем, винесеним поза межі звичайного світу, однак тепер не для містичної зустрічі з Безсмертними, а, радше, як формулює дослідник, «місцем, що підходить для розуму» [61, с. 172]. Цей концепт відобразився й у класичних легендарних образах: місце зустрічі Семи мудреців бамбукового гаю чи знамените зібрання в Павільйоні Орхідей 353 року, коли Ван Хичжи написав свою «Передмову до Павільйону Орхідей», імовірно відбувалися не в дикій природі, а в спеціально облаштованому садовому середовищі [61, с. 172].

Найраніший конкретний приклад «садів літераторів» пов'язаний з іменем Сима Гуана (司马光, 1019–1086) – видатного історика й філософа епохи Сун (Іл. 18). У своєму саду «П'яти верб» (відомому також під назвами «Сад Безтурботності» або «Сад Постійної радості») він не просто відпочивав чи милувався пейзажем, а занурювався в читання, філософські роздуми й споглядання природи не задля дозвілля, а як форму інтелектуального й морального самовдосконалення. У культурі, де гармонія вважалась за найвищу цінність, усамітнення дозволяло почути «тишу речей» і повернутися до витоків.

Апогеем розвитку цього типу садів стали сади Сучжоу (південної провінції Цзянсу) (Іл. 20, 21, 22, 23), які вважаються вершиною класичного садово-пейзажного мистецтва Китаю. Їхній розквіт припадає на період династії Мін (XIV–XVII ст.) і Цін (XVII–XIX ст.), хоча витoki сягають ще періоду Сун. Сади Сучжоу витончено втілювали основні принципи «садів літераторів»: символізм форм, культурний ландшафт, поділ простору за принципом поетичних алюзій або філософських метафор, інтимність масштабу та багатозначність візуального сприйняття [74, с. 37].

Саме такої форми набувають сади, створені або реконструйовані Вень Чженмином (文徵明, 1470-1559) – художником, поетом і каліграфом епохи Мін, чії творчі інтенції стали уособленням саду як естетично-філософського тексту. Найвідоміший проект, пов'язаний із Вень Чженмином, – «Сад скромного чиновника» в Сучжоу, спочатку заснований колишнім чиновником Ван Сяньченом (王献臣) на початку XVI століття після його відставки [208, с. 180–182]. Його ідея – знайти у відлюдненні поетичну свободу та душевну гармонію – знайшла художнє втілення у ландшафтних мотивах, навіяних літературною класикою та філософією Дао. Саме Вень Чженмін, як один з головних учасників реконструкції, створює поетичне обрамлення саду: його вірші, написи й картини стають невід'ємною частиною садового простору, а отже сад функціонує як багаторівневий метатекст, де реальний простір доповнюється культурною пам'яттю.

Ідеї Вень Чженміна (старшого) продовжив його онук – Вень Чженмін (молодший), який у 1620-х роках збудував «Сад культивування» (艺圃, буквально – «сад обробітку» або «сад праці»). Простір було організовано навколо ставка у формі символічного «дзеркала серця», з павільйонами довголіття, садом каменів, «Скромною хатою на заході» – прямими алюзіями на моральні й літературні топоси. Сад утілює концепцію самовдосконалення через розмисел і зв'язок із традицією, демонструючи сади, що функціонують у китайській культурі як спадкові тексти, переписані в нових умовах, але з тією ж духовною граматикою. Інший шедевр – «Сад миттєвого спокою», де особливу роль відіграє архітектурна символіка: звивисті доріжки, павільйони з символічними назвами, кам'яні композиції, що відтворюють мікрообрази гірського ландшафту, відсилають до ідеї подорожі крізь внутрішній час [74, с. 40–42]. Сад задуманий як простір контемплативного сприйняття, де митець проходить не лише територією, а й змістами. Символіка каменю, води, тіні та світла тут стає мовою внутрішнього

мовлення, зчитуваного як у поезії, так і у візуальних алюзіях. Найстаріший з-поміж згаданих «Сад Митця сітей» (або «Сад майстра мереж»), створений ще в 1141 році за династії Сун урядовцем Ши Чженьчжі. Його особливістю є поєднання двох просторів – простору знання і ескапізму, бібліотеки «Зали десяти тисяч сувоїв» і «Притулку рибалки». Така архітектоніка саду втілює дуальність китайського інтелектуального ідеалу: активне життя і усамітнення, служіння й споглядання. Попри пізнішу реконструкцію у XVIII столітті, сад зберіг філософський кістяк саду літератора епохи Сун [74, с. 43–45].

Приватні сади, зокрема, літераторські сади, почали позбавлятися впливу грандіозного й витонченого стилю імператорських палаців і садів. Попри поступову інтелектуалізацію садового простору в приватних володіннях, палацові сади не втрачали своєї величі, особливо в добу Мін (1368–1644) та Цін (1644–1912). На тлі камерних садів літераторів, імператорські сади продовжували втілювати образ імперської повноти, космологічної гармонії та сакралізованого правління. Найяскравішим прикладом такого простору, який підсумовує класичну традицію садового мистецтва, став Літній палац (颐和园, Їхеюань) в Пекіні – останній великий імператорський сад, що зберігся донині. Побудований у своїй сучасній формі наприкінці XVIII століття (основна реконструкція – 1750–1764 рр. за імператора Цяньлуна) (Іл. 24), Літній палац втілює традиційну, вже розглянуту вище, концепцію «одне озеро – три гори», що має космологічне коріння. У просторі палацу ці острови трансформовано в три пагорби на озері Куньмінху, які фіксують сакральну вісь композиції [58, с. 65]. Символіка саду була багат шаровою. Нагадаймо, що Озеро Куньмін втілювало праокеан, з якого народжується імперський порядок; три гори – алюзії на міфологічні осередки безсмертя, які в імператорському контексті символізують вічність династії; довгий коридор (长廊, Чанлан) із 548 колон – поєднання просторової вісі з літературним оздобленням (на його балках зображено понад 14 тисяч сюжетів з класичної поезії,

історії та живопису); Пагода Будди на пагорбі благодаті є вертикальною домінантою, що водночас символізує божественну опору імператорської влади. Літній палац завершує традицію китайського саду як сакральну-космічної моделі імперії, де природа «виправлена» й впорядкована відповідно до морального й політичного порядку. У порівнянні з садом літератора, який символізував інтимне філософське усамітнення, Літній палац репрезентує імперську інтерпретацію гармонії – масштабну, монументальну, підлеглу владі.

Таким чином, класичний китайський сад, у своїх різних втіленнях (від камерного саду літератора до монументального імператорського палацового комплексу) постає як візуально-просторова модель ідеального світу, в якому природа, культура й космос поєднуються у гармонійне ціле. Незалежно від масштабу чи призначення, ці сади поділяють спільний набір ключових елементів: вода як основа композиції, гори чи камені як уособлення сталісті й духу, архітектурні павільйони як осередки споглядання, звивисті стежки та переходи, які створюють ефект поступового розкриття простору, а також насичені культурні алюзії, що перетворюють сад на метатекст – об'єкт для читання, розмислів і естетичного співпереживання.

Саме ця внутрішня структура та символічна багат шаровість зумовили тривалу історичну тяглість китайського садового мистецтва, відкриваючи можливості для його сучасних інтерпретацій. Як показує подальший аналіз, у XX–XXI століттях образ класичного саду продовжує жити не тільки як предмет збереження, а як джерело образної мови, філософського натхнення та культурної пам'яті у літературі, архітектурі й медіа.

2.2. Садова тематика в класичному та ренесансному пейзажному живописі Китаю: типологія та іконографія

Фронтальне опрацювання художніх джерел і наукової літератури, присвяченої образотворчій культурі династичного Китаю, довели, що початок становлення садової тематики охоплює період Шістьох династій (IV–VI ст.). Важливо наголосити, що саме в цей і наступний Танський періоди відбувалось поступове становлення станкового живопису в цілому як автономної форми художнього вираження: живописні твори відокремлювались від традиції монументального розпису (насамперед, храмового та похоронного), втрачаючи строго функціонально-ритуальний характер і набували статусу самостійних естетичних об'єктів. Формується новий тип художнього сприйняття, за якого витвір мистецтва вже оцінювався як носій особистісного висловлювання та естетичної цінності. Паралельно з цим процесом відбувалась й кристалізація класичних жанрів китайського живопису, таких як портрет, пейзаж («гори та води»), а також історичні й жанрові сцени за участю легендарних, літературних або філософських персонажів [58, с. 25]. У межах цих жанрових категорій, які поступово виробляють стійкі композиційні та стилістичні канони, закладаючи основи майбутньої традиції китайського живопису, розвивалась і садова тематика, яка в контексті даного дослідження розглядається як художня репрезентація садового простору в його іконографічних, композиційних і семантичних проявах. Йдеться не лише про зображення реального саду (як матеріального простору з організованими елементами ландшафту (водойми, рослинність, гірські форми, архітектурні об'єкти), а насамперед про формування візуального коду, у якому сад постає як умовний простір естетичної рефлексії, філософського усамітнення або поетичного бачення світу.

У період Шістьох династій сад ще не артикулюється як автономний жанровий чи іконографічний мотив. Тема з'являється не у буквальному значенні, а скоріш як складова композиції та семантичне тло певних візуальних структур переважно релігійного, філософського або літературного спрямування. Природні мотиви

(гори, гаї, потоки) поєднуються із архітектурними елементами (павільйонами, терасами, відокремленими оселями) поступово, утворюючи стійкі візуальні формули, що репрезентують особливий сакралізований або філософські навантажений садовий ландшафт (Іл. 20–23). Із часом ці умовні композиції, що виникають на перетині природного й архітектурного начал, починають набувати виразнішої типологічної диференціації.

Уже в період Тан і особливо в епоху Сун відбувається поступова конкретизація та ускладнення садової образності, що відображає соціальну, культурну й естетичну багатовимірність цього феномену. У пізньому Мін відзначається зростаючий зв'язок між пейзажним живописом і садово-парковим мистецтвом. Як підкреслює Лю Сяомін, цитуючи Дуна Бань-юя: «У садах і парках живе поезія, а в картинах живе сад і парк» [цит.: 94, с. 189]. Так званий жанр «живопис садів і парків» становить візуальне узагальнення життя освіченої людини, його ідеалів і способу мислення [94, с. 189].

Подальший розвиток цієї традиції досягає філософсько-художньої зрілості в творчості митців ранньомодерного періоду, зокрема, художників епохи Цін. Для багатьох з них, як-от Юань Цзян (袁江, 1662–1735), Юнь Шоупін (恽寿平, 1633–1690), Ван Хуей (王翬, 1632–1717) й особливо Шитао (石涛, бл. 1642–1707), садовий простір постає як середовище для внутрішнього зосередження й духовного самоспоглядання або майданчик для діалогу з традиційними іконографічними мотивами і, водночас, як спосіб образно передавати особисті враження та переживання митця. У пейзажах Шитао, таких як «Павільйон серед гір», «Монастир біля струмка», «Дика долина і ясний туман» (Іл. 28), «Свіжа зелень на східному пагорбі» (Іл. 29) природа й архітектурні структури взаємодіють у спосіб, що дозволяє інтерпретувати їх як відображення інтелектуальних пошуків митця. Композиція таких творів часто поєднує особисте переживання простору з

усталеними образами садової культури, зберігаючи зв'язок із традицією, але водночас надаючи їй індивідуального звучання.

Протягом цих століть формуються основні моделі репрезентації саду, що відповідали ключовим культурним сценаріям та історико-естетичним контекстам. У науковій літературі (Дж. Кехілл [39, 41, 208], Р. Барнхарт [33], К. Браш [37], Дж. Хей [53], Інъ Сяонін та Цзі Янь [127] та ін.) вже запропоновані різні схеми класифікації садових зображень: як за форматом (панорама, альбом, горизонтальний сувій), так і за сюжетними мотивами (сад літератора, квіти й птахи, сцени святкувань тощо). Спираючись на ці напрацювання, у даному дослідженні пропонується умовна іконографічна типологія, зорієнтована на живописний матеріал і покликана відобразити специфіку китайської художньої традиції. Вона включає низку репрезентативних моделей: імператорський сад, у якому природа репрезентується як символ упорядкованого світу під контролем влади; сад святкувань і ритуалів, що слугує сценою для придворного життя та уособлює гармонію між космосом і державою; літераторський сад як простір естетичної рефлексії, поетичного бачення і філософського усамітнення; сад самотництва, пов'язаний із даоськими ідеалами віддаленості від світу; ботанічна поезія, в якій окремі рослини набувають культурно-філософських значень; утопічні сади, що постають як ідеальні, позачасові простори уявленої гармонії. Кожна з цих моделей співвідноситься з певним типом культурного бачення та художнього вираження: від символічної проекції політичної влади до персональної емоційної або інтелектуальної рефлексії. Водночас у живописі ці форми часто поєднуються, збагачуючи візуальний словник образу саду й поступово формуючи один із важливих семантичних рівнів китайської образотворчої традиції.

Ранні приклади умовної організації, де природне середовище та архітектурні елементи поєднуються із символічним наративом, утворюючи естетизований та

міфологізований простір для духовного або емоційного зосередження, можна спостерігати вже в творах Гу Кайчжи (顾恺之, 345–406), зокрема, в окремих сценах широко відомого сувою «Німфа ріки Ло» [39, с. 14], а також у творах Лу Таньвея (陆探微, ?–485). Останньому приписують «портретну галерею» мудреців у пейзажному середовищі – фрагмент рельєфу із гробниці, знайдений у провінції Цзянсу, відомий у відбитку як «Сім мудреців бамбукового гаю» (кін. IV–V ст.) (Іл. 27). Сім мудреців – китайські інтелектуали III століття, про яких ішлося у підрозділі 2.1, стали символом відходу від суєтного світу й філософського усамітнення. Хоча сад ще не виступає як окрема тема, композиція вже передає просторові та смислові характеристики, що згодом стануть типовими для садових образів: обмежений природний простір із виразною рослинністю, призначений для споглядання, усамітнення й роздумів. Ця лінія продовжується й в іншому творі Лу Таньвея, відомому за мінською копією, – «Повернення додому» (Іл. 30), створеному за мотивами поеми Тао Юаньміна (陶渊明, 365–427) [70, с. 71]. Простий, але витончений пейзаж з низькими павільйонами на березі річки постає відображенням внутрішнього світу людини, уособленням філософії саду як простору для усамітнення.

Більш виразний перехід від абстрактних релігійних схем до емоційно-насиченого зображення людини в природному середовищі, що згодом визначить розвиток жанру «шаньшуй» і, зокрема, садової образності, простежується у творчості Чжан Сеньяо (张僧繇, бл. 479–550). Саме йому приписують формування композиційної схеми, яка пізніше набула поширення: хатина або відкритий павільйон серед дерев чи біля води, іноді поруч зі скелею чи гірським струмком. У цій моделі природа набуває функцій умовного саду, який уособлює ідеал відокремленого й гармонійного життя [70, с. 73].

У наступні століття ця образна формула розробляється й варіюється у творчості провідних майстрів – Лі Чена (李成, 919–967) (Іл. 31), Го Сі (郭熙, бл. 1023–1085), Лі Тана (李唐, 1066–1150), Ся Гуя (夏圭, бл. 1180–1230), Тай Цзіня (戴進, 1388–1462), Шень Чжоу (沈周, 1427–1509) (Іл. 32, 33), Дун Цічана (董其昌, 1555–1636), Лі Шаня (李鱣, 1686–1756) (Іл. 34) та інших. У їхньому сюжетному репертуарі поширюються сталі мотиви («павільйон серед сосен», «хатина у весняному лісі», «самітник біля гірського джерела», «монастир у горах»), що поступово кристалізуються у візуальний словник садової образності.

Симптоматичним прикладом є сувій «Дерева та далекий обрій» (бл. 1080) (Іл. 35), що приписується Го Сі, послідовнику живописної техніки Лі Чена («обробка чорнил як золота»). Картина побудована за типом «рівної далечіні» – одного з трьох традиційних способів організації простору в китайському пейзажі, що підкреслює масштаб природи та мізерність людини. Архітектурні елементи (павільйон, місток, доріжки) на середньому плані формують центр внутрішньої композиції й відсилають до садового мотиву, масштаб якого безмежно розширюється й розчиняється у тумані. Зазначимо, що ця «садовість» у живописі Го Сі («сама природа ставала частиною саду» [58, с. 79]) отримує філософське тлумачення у трактаті «Високі досягнення в лісах і потоках». Художник наголошував на функції живопису, яка полягає в можливості «укрити серце» й утекти від світу: «коли людина не може завжди перебувати серед гір і рік, – зазначає Го Сі, – то малювання гір і потоків служить тому, аби вкрити серце, очистити тіло й заспокоїти дух» [198, с. 11]. Цю ж функцію традиційно приписували приватним садам учених і літераторів. Таким чином, сад і живопис збігаються у своєму призначенні – створювати простір для внутрішнього перебування.

Поширеною іконографічною моделлю «втечі від світу» постає, за спостереженням О. Сірена, зображення «хатини пустельника з солом'яним дахом» [70, с. 73]. Цей мотив став основою значного корпусу творчої спадщини видатного митця династії Мін – Тан Їня (唐寅, 1470–1523), також відомого як Тан Бо-ху (唐伯虎). У його творах тема самотницького життя серед природи набула розгорнутого і символічно насиченого трактування. Серед картин, присвячених цьому образу, особливо виділяються «Приготування чаю» (або «Чайний сувій») (Іл. 36), «Вчені-самотники в осінніх горах», «У Янцзи про самовдосконалення своєї природи», «Натхнення на поему Ду Шаоліна», «В гостях у пустельників у Сунсі», «Футон під солом'яним дахом», «Котедж із солом'яною стріхою в Західних горах» (Іл. 37).

У композиції останнього сувою центральне місце займає скромна хатина з солом'яним дахом і нехитрим парканом серед квітучих сливових дерев, що постає як частка гармонійного Всесвіту. Просторові «паузи», створені туманом, спокій озера, хребти трьох гір, що спочивають на хмарах, і поодинокі химерні дерева формують відчуття умиротворення, звільняючи глядача від мирських турбот і відкриваючи шлях до «більш ясного бачення істини» (Л. Чен). У цьому сенсі творчість Тан Їня перегукується з поетичною традицією: за висловом Се Ліньюня (谢灵运, 385–433), митця династії Цзинь, його пейзажі можна сприймати як своєрідну «рапсодію небесної землі» [43, с. 16].

Слід нагадати, що взаємозв'язок поезії та живопису є однією з ключових особливостей китайської культури. Ці два види мистецтва традиційно сприймаються як різні форми вираження єдиного художнього імпульсу, а разом із каліграфією утворюють гармонійну триєдність. Як відомо, ця синтетична естетика досягла свого апогею у VIII столітті в творчості Ван Вєя (王维, 699–759) – поета, живописця, музиканта та послідовника чань-буддизму [41, с. 77]. У китайській мистецтвознавчій традиції його постать розглядається як символ витоків

літераторського живопису та предтеча Південної школи. Окремі дослідники вказують, що саме з його творчістю пов'язують ранні приклади використання формату горизонтального сувою, що розгортався праворуч наліво, хоча цей винахід не можна приписувати йому однозначно. На думку М. Кесвік, в сувої «кожен простір розділений, але пов'язаний з наступними водою та туманом». «Той самий ефект пізніше шукали в самих садах: сад, його просторові осередки, розділені білими стінами, що імітують туман, став тривимірною прогулянкою ландшафтним сувоєм» [58, с. 94].

Найвідомішою роботою майстра залишається візуальний портрет заміського маєтку на річці Ван, що художник зобразив на стіні храму Ціньюань. Оригінал «Вілли Ваньчуань» не зберігся. Серед чисельних копій, виконаних пізнішими майстрами, вирізняється сувій, що традиційно приписується Го Чжуншу (郭忠恕, бл. 910–977) (Іл. 38). Втім, певні дослідники дотримуються думки, що копія належить анонімному художнику династії Мін [58, с. 92]. Згідно з джерелами, територія вілли, ймовірно, слугувала не лише місцем відпочинку, але й виконувала функції фермерського господарства. Вілла включала сади та ділянки незайманої природи, які, завдяки своєму розташуванню на місцевості, пересіченій річками й ставками, створювали живописні краєвиди на тлі високих гір [70, с. 74]. Для дослідників китайської садово-пейзажної традиції твір має особливе значення: це перше відоме художнє втілення реального саду художника і, водночас, метафора його поетичної душі. Ван Вей був провідним майстром, орієнтиром для наступних поколінь вчених-художників і творцем архетипу ідеального приватного саду для усамітнення й споглядання. «Його маєток у Ванчуані, – за свідченням Вань-го Вена, – був сприйнятий як своєрідна “сума особистих володінь всіх вчених”: “кожен прагнув мати у своєму оточенні відображення Ванчуаня”» [58, с. 93].

Оскільки сад у китайській культурі став розглядатися як відображення характеру та цінностей його власника, формою саморепрезентації можна вважати

й приватний сад Лі Гунліня (李公麟, 1049–1106), видатного художника доби Сун, відомий як «Вілла в горах Лунмянь». Композиція сувою «Гірська садиба Лунмянь» (1058), що зберігся у кількох копіях (Іл. 39), докладно вивчена Робертом Е. Харрістом та Ан-І Паном [30, с. 63]. Дослідники вважають, що звернення Лі Гунліня до образів приватного життя було натхненне традиціями китайської ліричної поезії, де митці фіксували особисті переживання та рефлексії. Варто зазначити, що на відміну від садового пейзажу Ван Вея (й пізніх копій), сувій Лі Гунліня насичений буддійськими алюзіями, розкритими через текстові та іконографічні живописні метафори, які концептуалізували гірську віллу як своєрідний «земний рай» [30, с. 61].

Серед відомих живописних «портретів садів» вирізняється твір мінського художника Веня Чженміна (文徵明, 1470–1559), зокрема, його відома альбомна ілюстрація «Саду скромного адміністратора» 1551 року (Іл. 40, 41). Назва приватного саду, що належав сучаснику майстра – чиновнику Ван Сяньчену, відсилає до стародавнього тексту поета доби Західна Цзінь – Пань Юе (潘岳, бл. 247-300), в якому йдеться, що «ідеал життя чиновника на пенсії – доглядати сад» [208, с. 170]. Художня мова альбомної серії Веня Чженміна, на думку деяких дослідників, не позбавлена «літературних алюзій» та «живописних прецедентів» (зокрема, впливу альбомів Шень Чжоу «Східний маєток» та Ду Цюна «Вілла Наньцунь») [119, с. 180–182]. У бідь-якому випадку, одна з ключових фігур школи У, Веня Чженмін, дотримувався концепції «реальних видів»: образна візуалізація зберігала риси конкретної ситуації, водночас її естетичне сприйняття підносилось до рівня філософських рефлексій. Художник обирає формат «розстібного» альбому, замінюючи традиційний квадратний на вертикальний, й створює лише тушшю серію зображень різних куточків саду – бамбуковий гай, яблуневий сад, куточок гібіскуса, трояндовий палісандр, лотосове поле, павільйон глибокого спокою тощо. У супроводі поетичних рядків, виведених вишуканою каліграфією,

ці тихі та скромні образи набувають витонченості й наповнюються емоційною атмосферою чарівної осені [58, с. 106].

Серед поетичних образів садів, увічнених Вень Чженміном, привертає увагу й «Майстерня істинної вдячності» (1559) (Іл. 42). Композиція витримана у форматі невеликого горизонтального сувою – доволі інтимної форми, що сприяла камерному спогляданню: на тлі блакитних гір й мальовничих берегів річки зображено невеликий павільйон в оточенні сосен, кипарисів й каміння дивовижної форми. Вень Чженмін, як зазначають історики, часто відвідував садибу, що належала його знатному й заможному другу, поету, знаному колекціонеру та експерту з живопису Хуа Ся (华夏, бл. 1494 – бл.1567) [119, с. 233]. Дослідники припускають, що реальна садова вілла навряд чи була настільки скромною та невибагливою, як це зобразив художник [119, с. 244]. Ймовірно, Вень Чженмін прагнув підкреслити вченість й моральну шляхетність власника, відтворивши на сувої ідеал оселі освіченої людини. Водночас, він висловлював власне розуміння усамітненого життя, що узгоджується з другою назвою роботи – «Садиба пустельника».

Слід зазначити, садова тематика набуває самостійності саме в цей час – за династичну добу Мін. Тож недивно, що садові твори Вень Чженміна становлять істотну частину пейзажного доробку й загалом охоплюють ключові сюжети й мотиви, характерні типології китайського садового живопису. Серед них – «Котедж Хусі із солом'яним дахом», «Споглядання джерела під соснами», «Чаювання в горах Хуйшань», «Сад насолод на самоті», «Споглядання місяця, стоячи посеред двору», «Остання Червона скеля у стилі Чжао Босу», «Прибуття гостей на гірську віллу», «Орхідея, бамбук, каміння», «Посадка хризантем», «Витончена зустріч у Павільйоні орхідей», «Весна цвітіння персика» (Іл. 43), тощо [46]. Слід зазначити й те, що значна частина цих творів, так чи інакше, звертається до важливої теми в китайському живописі – теми дозвілля вчених, що

включало гру на цитрі, шахи, каліграфію, живопис, збирання антикваріату, а також милування рибою в лотосових ставках, висаджування хризантем, насолода цвітінням персиків та слив тощо, й було невід’ємно пов’язане з садовим простором. Саме ця культурна практика, як вважають дослідники, стала підґрунтям для формування унікального явища – «садів літераторів», що поєднували мистецтво, філософію й природу у єдиному гармонійному середовищі [119, с. 244]. У межах цієї традиції сад набував не лише функції простору для усамітнення й медитації, але й місця витонченого спілкування, колективного створення поезії, бесід про мистецтво та естетичне переживання буття («сад стає простором, де літератори втілювали поетичні, живописні й каліграфічні ідеї, а також моральні ідеали») [119, с. 181–182]. Ідеальним втіленням цієї форми інтелектуального дозвілля стала легендарна поетична зустріч у Павільйоні орхідей (IV ст.), яка з часом перетворилася на «культурний архетип» поетичних зібрань літераторів [154]¹ та джерело натхнення для численних літературних і живописних інтерпретацій. Подія відбулась під час свята весняного очищення – одного з найдавніших китайських обрядів, що традиційно відзначався щороку на третій день третього місяця місячного календаря [78]. У живописному природному оточенні учасники поєднали елементи архаїчного обряду ритуального омовіння з витонченими практиками вченого дозвілля, головною з яких стало складання імпровізованих віршів. У живописних творах Хуейцзуна, Ма Юаня, Чжао Менфу, Цянь Гу (钱谷, бл. 1508/1509–1572/1578) (Іл. 44) на тему «Зібрання в Павільйоні орхідей» зображено саме ігрову частину події: чаші з вином, пущені за течією, пропливають повз поетів, що сидять по обидва боки струмка, вільно п’ють і водночас змагаються у створенні поетичних рядків.

¹ подібні зібрання: Зібрання в Павільйоні червоних сосен (3 ст.), Зібрання в Лушань (8 ст.), Зібрання в західному саду (11 ст.), Зібрання в Павільйоні журавлів (12 ст.), Зібрання в абрикосовому саду Ян Джуна (15 ст.).

Найранішим візуальним зверненням до теми «елегантних зібрань літераторів», яка згодом затвердилась як одна з ключових сюжетних моделей в китайському живописі (на рівні із композиціями на зразок «зібрання в павільйоні орхідей», «вечір в саду цвітіння персиків», «ставок з лотосами», «посадка хризантем» тощо), вважається твір Гу Кайчжи «Відвідування Західного саду ясної ночі». Відома за історичними текстами робота майстра є інтерпретацією поетичного твору Цао Чжи «Публічний банкет» («Блукаючи Західним садом...»), де описано дозвілля знатних вчених. Іконографія цього сюжету дійшла до нас у вигляді пізніших копій, серед яких виділяється сувій, імовірно виконаний Лю Сунняном (刘松年, бл. 1174-1224), художником епохи Південної Сун. Як вважає Мао Хуасун, «п'ять видів садової діяльності, а саме читання книг, малювання, гра на піаніно, писання на камені і проповідування писань, стали загальноприйнятими стереотипами в картинах, що зображують вишукані збори в західних садах протягом століть» [154]. До слова, саме на цій традиції ґрунтується й картина «Літературний сад» (文苑图) роботи Чжоу Веньцзюя (周文矩, 907–975), що також можна віднести до числа ранніх спроб цілісного візуального втілення теми життя літераторів (Іл. 45). На відміну від пізніших більш багатофігурних варіантів, цей сувій, створений в часи П'яти династій, відзначається винятковою лаконічністю: зображено лише чотирьох літераторів, занурених у споглядання тексту. Відсутність другорядних деталей, стримана палітра й статична композиція посилюють зосередженість сцени, підкреслюючи інтелектуальну атмосферу й тиху гідність моменту.

Своє продовження сюжетна тема «елегантних зустрічей» знайшла в сувої Лі Гунліня (李公麟, 1049–1106), що репрезентував зібрання вчених у Західному саду 1088 року, організоване принцом-консортом Ван Шенєм (Іл. 39). За літературним джерелом [62], у заході взяли участь шістнадцять видатних діячів, серед яких – Су Ши (苏轼, 1037–1101), Хуан Тінцзянь (黄庭坚, 1045–1105), Мі Фу (米芾, 1051–1107),

Цай Чжао (蔡襄, 1012–1067) та інші. Вони разом займалися вправами з каліграфії, живопису, різання каміння, музикування, філософськими бесідами та медитацією [62, с. 419–420]. Мі Фу, який був серед учасників, залишив опис події у творі «Ілюстровані нотатки про зібрання вчених у Західному саду», тоді як Лі Гунлінь створив її художню інтерпретацію. Цей сувій став переломним твором у розвитку теми літературних зібрань у китайському живописі та сформував стійку іконографічну модель, яку згодом наслідували численні митці – Ма Юань (马远, 1140–1225), Цянь Сюань (钱选, 1239–1299), Чжао Меньфу (赵孟頫, 1254–1322), Тан Їнь ((唐寅, 1470–1524), Цю Їн (仇英, бл. 1494–бл. 1552), Сюй Ян (徐扬, бл. 1712 – після 1777), Шитао (石涛, 1642–1707) [Л.16], а в новітній час – Фу Баоші (傅抱石, 1904–1965) та Чжан Дацянь (张大千, 1899–1983) [154]. У цих зображеннях сад постає як уособлений, гармонійний простір естетичного, інтелектуального та духовного спілкування, за висловом М. Кесвік [58, с. 76], як «притулок внутрішньої сили» або приватний ідеалізований світ. Водночас, цей образ відкриває ширшу перспективу для аналізу типології саду в китайському живописі, де він функціонує як філософський, міфологічний і космологічний концепт. Сад як вибраний простір духовного самозаглиблення, за спостереженням О. Сірена, частіше репрезентується у пейзажах літераторів, ніж в імператорських володіннях [70, с. 6]. Проте саме в імператорських садах найповніше проявилася міфологема «райського простору» – у сюжетах, пов'язаних із «садами Безсмертних».

Її ранні відомі приклади в образотворчій культурі Китаю пов'язані з мистецтвом художника династії Тан – Лі Сисунем (李思训, 653–718). У триступеневій ієрархічній системі класифікації живописців, створеній Чжу Цзінсюанем у IX ст., його твори були віднесені до найвищої – «божественної» – категорії, сучасні дослідники часто називають Лі Сисюня «генералом живопису» [136, с. 21]. У традиційну історію китайського мистецтва художник увійшов як

послідовник Чжан Цзицяна (展子虔, 550–600), майстра часів династії північної Чжоу і Суй, а також як засновник «синє-золотих» пейзажів («Три гори на морі», «Уявний вид на королівський літній курорт династії Хань», «Чотири яскравих гори», «Зображення павільйону Цзяньфань», «Збір лотосу в королівському саду» тощо). Більшість його полотен знайома за копіями, як, наприклад, широко відомий сьогодні «Сувій з зображенням палацового саду», відтворений анонімним художником династії Південна Сун (Іл 46). Сюжетна композиція вражає масштабністю панорами: «величні вежі, складна архітектура, рясна рослинність у поєднанні з водами річок і мальовничими туманами <...> створюють відчуття величної атмосфери придворного світу» [136, с. 21]. Художник сприймав пейзаж як частину неосяжного Всесвіту, де людина розчинена в спогляданні світу, який нескінченно перевершує його. Між тим, як зазначив прославлений знавець каліграфії та живопису династії Тан Чжан Яньюань в «Записах про уславлених художниках різних епох» (IX ст.), в пейзажах, особливо в ранніх творах, Лі Сисунь захоплений казковістю вигаданої країни, населеною богами, міфічними речами та істотами [129, с. 137]. Їх незрима присутність підкреслена насиченим, сяючим колоритом. Використання золотої фарби для створення контурів та текстурного штрихування в зображенні скель, гір, дерев, архітектурних споруд (техніка, автором якої власне і був цей майстер) піднесло нефритово-золотий садовий пейзаж «до незрівнянного апогею декоративної фантазії» [49, с. 140]. У його іншій роботі «Сад чудес квадратного горщика», на думку сучасного дослідника Ч.Ч. Бін, «образ раю матеріалізується пишністю будівель і багатством декоративних елементів, а концепція трьох островів-гір навіюється повсюдністю числа “три” в плані» [36, с. 29].

У рамках ранньомодерного етапу китайського мистецтва (бл. XVI–XVIII ст.), коли пейзаж набуває нових символічних і декоративних функцій, митці

продовжують звертатися до теми міфологізованих садів і легендарних місць. Окрім естетичної довершеності пейзажів, художники пізніх династій, так само як і їхні попередники (Чжан Цзицян, Чжао Боцзюй, Лі Сисунь, Лян Чжаонян), прагнули осмислити та візуалізувати міфічні сюжети. Одним із характерних представників цього часу був Юань Цзян (袁江, бл. 1662-1735), живописець династії Цін. Значну частину його творчості становлять фантазійні бачення з розкішними палацовими ансамблями, вписаними у витончені синьо-зелені ландшафти, які відтворюють атмосферу епох Тан і Сун.

За визначенням Юань Дуоїна, з творами митців минулих часів майстер знайомився свідомо й безпосередньо [190, с. 13]. Глибокого знавця стародавньої історії і культури Юань Цзяна захоплював саме легендарний бік живопису. Він створював ідеалізовані, фантазійні пейзажні сюжети («Здіймається весняний грім і встає дрімлючий дракон», «Павільйон казкової гори», «Імітація стародавнього пейзажу», «Споглядаючи хвилі, що здіймаються»), серед яких найвідомішою залишається робота «Палац дев'яти досконалостей» (1691) (Іл. 47). Горизонтальний сувій із 12 композиційних частин є дивовижним сплавом стародавності із сучасністю. Одна із розкішних резиденцій династії Тан осучаснена архітектурним стилем Цин, з його вигнутими дахами, багатокольоровими декораціями. Привидом для створення сувою постала інспекційна подорож імператора Кансі в Янчжоу, рідне місто Юань Цзяна. Урочисту процесію фігур, очолювану імператором, художник зобразив на передньому плані ліворуч. Разом з тим, в роботі очевидні й інші конотації: великий розкішний курорт, розташований серед фантастичного ландшафту, нагадує зачарований даоський рай, з його пишними садами та розкішними горами, оповитими туманом.

Близькими за сюжетно-образною концепцією до твору «Палац дев'яти досконалостей» є роботи Юань Цзяна – «Острів фей Пенлай» та «Літній курорт

на горі Лішань». Це грандіозні композиції з характерною для північно-сунського краєвиду багат шаровістю та розсіяною перспективою, що передбачає різні точки «зорової подорожі» всередині пейзажу. Пейзаж займає більшу частину площини картини, завдяки чому досягається цілісність візуального сприйняття. Особливої уваги заслуговує зображення моря попереду Літнього палацу у роботі «Палац для літнього відпочинку в горах Лішань», що не відповідає географічним реаліям (Іл. 48). Проте в цьому полягає романтичний підхід митця до метафоричної передачі часу й простору: сюжет, у якому персонажі зустрічаються в казкових горах Східно-Китайського моря, оповитий флером міфу про «царство Безсмертних».

У пошуках раю, подібного землі Безсмертних, звертався до садового пейзажу у своєму мистецтві один із перших вчителів Юань Цзяна – Цю Їн (仇英, 1494–1552). Можна припустити, що під впливом цього пізньомінського майстра Юань Цзян власне й звернувся до теми «садів Безсмертя», запропонувавши своє «космічне вирішення проблеми просторового розташування в часі» [29, с. 10].

Роботи Цю Іна, присвячені переважно імператорським садам, пройняті атмосферою «казковості» й міфологічності («Казкова країна яшмової печери», «Печера Безсмертя», «Гра на флейті феніксу» (Іл. 10), «Зображення павільйонів у горах безсмертних» (Іл. 11) тощо), водночас, художника приваблює й інший бік стародавньої історії саду, як-от, наприклад, в творі «Весняний світанок в палаці Хань» (бл. 1542). Тут зображено не стільки урочисту велич, скільки ідеалізовану повсякденність імператорського життя, подану як земний рай, де поєднуються краса, спокій і відчуття гармонії. Цю Ін майстерно конструє міст між минулим і сучасністю, між історичною уявою та зоровою конкретикою. Його живопис – це, скоріш, візуалізована пам'ять, естетизоване сновидіння, збудоване з найменших деталей, а не просто репрезентація місця дії. Художник надає значення всьому: деревам і екзотичним квітам, рокаріям і архітектурним ансамблям, розкішному

одягу наложниць, служниць, принців, євнухів і навіть художників, чії пози, жести й рухи вплітаються в загальну ритміку композиції. Особливою рисою цього й інших творів Цю Іна (до них належать відомі «Сад для самотніх насолод», «Чотири пори року», «Сад Золотої долини» (Іл.17) є зображення жінок-красунь. Важливо додати, що елегантні образи наложниць підкреслені вишуканими сценами їхнього дозвілля – не лише виховуванням дітей («Ловимо квіти верби»), але й музикуванням, вправами з каліграфії та малювання, грою в шахи та го, вивченням старовини, вирощуванням квітів – типово літературними заняттями.

Культура дозвілля літераторів, до яких лише певною мірою в соціальному вимірі належав придворний художник Цю Ін, приваблювала його й пояснюється тісними контактами з Вень Чженміном і його учнями. Їхні зібрання у приватних садах («садах літераторів») були місцем мрій для освічених і тонких людей. Вчені, художники, літератори надихали один одного своїм мистецтвом, переконані, що каліграфія може надихнути на музику, музика – на поезію, поезія – на живопис тощо. Атмосфера цих «елегантних зустрічей» знайшла відображення й у творчості Цю Іня, який охоче звертався до теми літераторських зібрань у садовому середовищі [42; 35].

Серед відомих творів майстра «Весняний вечір в саду персиків та слив», присвячений елегантному зібранню літераторів часів династії Тан на чолі із найвідомішим китайським поетом Лі Бо (李白, 701–762). У зображенні історичної події, до яких тяжів Цю Ін, художникові важливі не стільки історичні й побутові конотації (поети безмежно занурені в обійми весни та вина), скільки сама ідея зібрання, в якому, за висловом китайського дослідника В. Цзяна, прийшов час для тихої й високої розмови, час «внутрішніх радощів», пізнання себе у споглядальному спілкуванні з природою [191, с. 680], як того вимагав даосизм. Для природного пейзажу обрана лише частина саду, «освітлена» ліхтарями й місяцем: поблизу навколо – дивовижно вигнуті, квітучі сливові й персикові дерева,

величезні каміння, рукотворні стежки й огорожі, вдалині – павільйон, за ними гори, порослі густим лісом, і безмежність води. Картину оточує аура делікатних асоціацій, що ведуть до відлюдницького життя, до буддійського чи даоського раю, зображенням яких і є пейзаж [36, с. 24].

«Сад – це призма, яка спрямовує нашу увагу на деталі природи», – визначав Р.М. Бернхардт [35, с. 10], підкреслюючи, що через зосередження на окремих елементах – квітах, каменях, гілках тощо, як це виразно відображено в роботах Цю Іна, – розкривається не лише естетика, а й глибше символічне і філософське значення саду. Це твердження набирає особливого змісту, якщо звернутися до розвитку «ботанічних рисунків» у Китаї, які з X століття набули статусу самостійного жанру «квіти, птахи, риби та комахи». Вишукані зображення рослин і тварин у живописі стали не лише формою естетичного задоволення, а й способом вираження глибоких культурних, філософських ідей, що перегукуються із садовим мистецтвом.

У цьому контексті доречно згадати творчі прогулянки по саду Чжао Чана (赵昌, 959-1016) – художника X–XI ст., який присвячував свої ранкові години спостереженням за природними формами квітів, рослин, комах, їх кольоровим розмаїттям і змінами за порами року [39, с. 76]. Його шикроковідомі вишукані зображення гілки білого квітучого жасмину або персиків на зламаній гілці із різнокольоровим, свіжим і майже пожухлим листям справляє враження безпосередньої роботи з натури, хоча, як влучно підкреслює Дж. Кехилл, «тільки потім стає зрозумілим ступінь ідеалізації малюнка» [39, с. 76]. Особливе місце у творчості митця посідає твір «Натурне зображення метеликів» (写生蛱蝶图) – вишукана ода природі, де головними дійовими особами є метелики, що парять на тлі білосніжної садової стіни (Іл. 49). Ця стіна, традиційний елемент китайських садів, виконує функцію своєрідної «візуальної призми», яка не лише виділяє тендітність метеликів, а й зосереджує увагу на їхній легкості та ефемерності.

Завдяки такому фоні кожен рух крил і найменший відтінок кольору стають особливо виразними, а композиція – надзвичайно чистою та врівноваженою. Сад у цьому творі не зображений повністю, він присутній через символічну роль білої стіни, яка водночас огорожує й відкриває внутрішній простір для споглядання. Метелики ніби танцюють у світлі, що віддзеркалюється від її гладкої поверхні, акцентуючи увагу на плинності часу й мінливості буття. Цей твір поєднує натурну точність із поетичною легкістю – риси, властиві класичному китайському садовому мистецтву, де кожен елемент природи стає носієм глибокого символічного змісту.

Сад перетворюється на поетичний простір в мистецтві восьмого імператора династії Сун – Хуейцзун Чжао Цзі (赵佶, 1082–1135). Захоплений живописом «квітів і птахів», він зібрав для палацової колекції майже три тисячі полотен в цьому жанрі. Імператор досягнув особливої майстерності в каліграфії та живописі, хоча володів також поетичним даром і музичним хистом. У його творах сад постає як єдність «форми і духу», де грубувата простота поєднується з винятковим перфекціонізмом, декоративністю та вишуканістю ліній («Вечір на ставку», «Гірський птах», «Гібіскус і золоті фазани»). Сюжет полотна «Журавлі над палацом» (1112) навіяний реальною подією – під час банкету для міністрів у саду палацу Яньфу раптово з'явилися сприятливі хмари, а над палацом злетіла зграя журавлів (Іл. 50). Цей журавлиний танок на тлі блакитного неба перетворився на один із найромантичніших сюжетів Хуейцзуна: в його образній партитурі оживає стародавнє уявлення про Безсмертних, які переносяться у вічність на спинах журавлів [58, с. 51].

У світлі цих прикладів стає очевидним, що ботанічна поезія, ця тонка рефлексія над природою через зображення рослин, квітів, дрібних створінь, не існувала відокремлено від садового мистецтва, а була його невід'ємною частиною. Вона вкорінена у самій структурі китайського саду як культурного тексту. Тому в

запропонованій типології ботанічна поезія не виділяється як окрема модель, а органічно інтегрується в усі основні типи садів – сади літераторів, самотництва й імператорські сади. У кожному з них рослинність виступає не лише як декоративний елемент, а як носій символів, настроїв і смислів, що поглиблюють духовну й естетичну функцію саду.

Висновки до розділу 2.

З'ясовано, що класичний китайський сад постає не лише як архітектурно-ландшафтний простір, а як унікальна модель світу, де поєднуються природа, філософія, поезія та живопис. Упродовж тисячоліть він розвивався як візуально-просторове втілення ідеї гармонії між людиною і космосом. З ранньої доби імператорських резиденцій, коли сади слугували символами могутності та космологічної впорядкованості імперії, ця традиція трансформувалася у багатоформатну культурну систему з численними локальними варіаціями.

Важливими віхами в еволюції садового мистецтва стали періоди династій Шан, Хань, Суй, Тан, Сун, Мін і Цін, кожна з яких додавала до образу саду нові сенси та функції – від ритуального простору для жертвопринесень і розкоші імператорського стилю до камерного простору споглядання й філософського усамітнення. Сади могли бути імперськими або храмовими, приватними або літераторськими, відображаючи не тільки політичний статус чи релігійну належність, а й індивідуальну потребу в діалозі з природою, у тиші, у внутрішній свободі. У певні періоди сад ставав формою ескапізму, відходом від розкладу офіційного порядку, уособленням духовної автономії митця або мислителя.

Особливу роль у розвитку садової культури відіграли концепти усамітнення та естетичного самовираження. З постатями «семи мудреців бамбукового гаю», поетами-даосами та відлюдниками епохи Східної Цзінь, з'являється образ саду як «філософського місця» – простору, де людина знаходить внутрішній баланс і сенс

буття. Саме в цей контекст вписується поява приватного саду, а згодом саду літератора, який став не просто пейзажем для життя, а формою художнього самовираження, багаторівневим текстом, метафорою внутрішнього «я». Відтак сад перестає бути лише фізичним середовищем й перетворюється на форму візуального мислення, спосіб філософської рефлексії та культурного наративу.

Встановлено, що у китайському живописі садова тематика спочатку не постає як окремий жанр, а функціонує як глибинний символ у складі ширших композицій, які поєднують елементи природи, архітектури та людських фігур, формуючи образ гармонійного світу. Однак починаючи з XV століття, в умовах розквіту культури приватних садів, вона поступово оформлюється як самостійна художня тема. У цьому контексті сад перестає бути лише фоном або пейзажним елементом і перетворюється на цілісний образ для мистецького осмислення простору, часу та індивідуального досвіду.

У рамках дослідження вперше запропоновано типологію, яка враховує як структурну класифікацію садових ландшафтів, так і просторові моделі та іконографічні особливості зображення саду в живописі. Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти еволюцію образу саду і виявити характер трансформації його тематики в сучасному живописі. Умовно виділено такі основні типи: імператорський сад і святкові локації, самотницький сад, сад літератора, утопічні (міфологічні) сади та пейзажна ботаніка (або «пейзажний сад»).

Виявлено, що імператорський сад у живописі символізує космологічну владу, порядок і могутність імперії. Це масштабний, часто формальний простір, де архітектурні форми і природні елементи поєднуються для відображення ідеї гармонійного впорядкування світу. У живописних образах імператорський сад підкреслює велич, офіційність і контроль над природою як частину космічного порядку.

Самітницький (даоський) сад – це місце усамітнення, втечі від суєти світу, де панує філософська тиша і внутрішня свобода. В образах такого саду акцент робиться на спокій, мінімалізм, природну недосконалість і метафізичний зв'язок людини з космосом. Цей тип саду у живописі стає сценою для внутрішнього досвіду і духовних пошуків.

Сад літератора або приватний сад, у свою чергу, виступає як художній жест і багаторівневий текст, що поєднує поезію, живопис і філософію. Тут сад – це не просто пейзаж, а метафора внутрішнього світу, форма естетичного самовираження та інтелектуальної рефлексії. У живописних композиціях сад літератора наповнений символами, що відкривають індивідуальні сенси й настрої.

Утопічний сад у китайському живописі постає як уявний, ідеалізований простір, де реальність трансформується в образ досконалості й гармонії. Такий сад – це символ прагнення до ідеального світу, де всі елементи перебувають у бездоганному балансі, а людина може відчутти злиття з космосом і власною мрією про досконалість. Він часто асоціюється з утопічними візіями моральної досконалості та духовного оновлення.

Пейзажний сад у живописі відображає не конкретний архітектурно-ландшафтний проект, а радше поетично-естетичне бачення природи як живої, динамічної системи. Це сад, в якому природа – головний актор, а людина займає підпорядковане місце, спостерігача і співучасника. Пейзажний сад демонструє органічну взаємодію між горами, водою, рослинністю й небом, акцентуючи на вічності і циклічності життя.

Особливого значення сад набуває у творчості Шитао, Го Сі, Се Ліньюаня, де пейзаж виступає не лише відображенням довколишнього світу, а й простором для внутрішніх переживань митця. У таких творах поєднується зображення природи з особистими роздумами, що формує багатоплановий культурний зміст.

Отже, у підсумку, класичний китайський сад у живописі та культурній уяві постає як багатовимірний символ – модель упорядкованого космосу, форма внутрішнього пошуку, простір естетичного переживання й філософської тиші. Його іконографія не тільки зберігає канони, а й створює нові горизонти для інтерпретації. Від давніх імператорських проектів до камерних садів літераторів, від утопічних мрій до пейзажних роздумів, сад залишається естетичною формою, у якій поєднано час, природу, слово і малюнок – «живий живопис», що не втрачає сили донині.

РОЗДІЛ 3

ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ІКОНОГРАФІЇ САДУ В СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ: СПАДКОЄМНІСТЬ, СТИЛІСТИКА, МЕТАФОРІКА

У китайській культурній традиції сад ніколи не був ані пасивним, нейтральним тлом, ані декоративним мотивом: він завжди функціонував як філософськи й символічно насичений простір – ритуальний або поетичний, але завжди внутрішньо структурований. У живописі образ саду виконував низку взаємопов'язаних функцій: він виступав моделлю ідеального ландшафту (шаньшуй), простором самоспоглядання, політичною метафорою, іконографічною константою, поєднуючи індивідуальне з універсальним.

Його типологічні варіації – імператорський або літераторський, усамітнений чи уявний – розглядались в попередньому розділі як візуально-культурні архетипи, що формують базову матрицю класичного образу, яка забезпечувала водночас його стійкість й гнучкість прочитань. У своїй основі ця система, охоплюючи композиційні й символічні елементи (архітектура, рослинність, водойми, скелі, фігура літератора чи самітника), а також стійкі наративні формули («елегантне зібрання», «хатина в горах», «цвітіння персика», «ставок з лотосом» тощо), поєднувала філософське уявлення про простір, символіку сезонів, моральні й соціальні коди, зорову поетику.

Проте, ця глибоко структурована модель не стала бар'єром для подальших трансформацій. Навпаки, вона створила основу для гнучкої реконфігурації образу. У складному соціокультурному контексті постреволюційного Китаю митці прагнули сформулювати нову візуальну мову, яка не лише осмислювала індивідуальний досвід, а й переосмислювала класичну спадщину поза межами агітаційної риторики. Починаючи з середини XX століття, а особливо на межі

1970–1980-х років, на тлі активних ідеологічних дискусій навколо природи художнього «я» та меж самовираження [115, с. 345-347], візуальна мова саду зазнала істотних змін. Традиційні іконографічні моделі поступово деформувались або деконструюювались, а іноді – зникли майже повністю. Їм на зміну прийшли нові структури, що перетворили сад на інструмент художнього мислення, метафору, утопію або ж об’єкт інтерпретацій або критичного перегляду [105, с. 441]. Ці процеси – спадкоємність, деконструкція, переозначення – і стануть предметом аналізу в наступних підрозділах.

3.1. Стратегії спадкоємності та реконструкції традиційної іконографії саду в другій половині XX ст.

У першій половині XX століття тема саду майже повністю зникає з художнього лексикону китайського живопису. Цей зсув є наслідком масштабних соціальних і культурних змін, що докорінно трансформували уявлення про мистецтво, його функції та сприйняття глядачем.

Імперський устрій, що протягом століть формував основу культурної спадковості, зазнав краху після падіння династії Цін у 1911 році. Зі зникненням конфуціанської бюрократії та приватної еліти, що виступала головними замовниками класичного живопису, розпадалась й уся система репрезентації саду як символу внутрішнього світу, гармонії й культурної пам’яті. Паралельно з цим, модернізаційні процеси спричинили посилену вестернізацію художньої освіти. Візуальна мова почала змінюватись під впливом європейського реалізму, технік лінійної перспективи, олійного живопису. У середовищі молодих художників визрівало прагнення до радикального розриву з «живописом старовини». У цьому новому дискурсі образ саду як приватного простору споглядання й естетичного відсторонення сприймався як архаїчний, занадто «елітний» або «ескапістський».

Ідеологізація мистецтва в епоху національного піднесення, а згодом революцій та становлення соціалістичної держави, ще більше витісняла традиційну іконографію. Живопис набув агітаційної функції, зосереджуючись на зображенні героїв праці, індустріальних пейзажів, колективної дії. Місто, фабрика, площа – витіснили павільйони, мости, ставки із лотосами [115].

Символічним постало, як вважаємо, й фактичне зникнення самих садів у міському ландшафті. Урбанізація, інфраструктурна експансія, руйнування приватних резиденцій – усе це сприяло втраті фізичного простору, який надихав художників протягом століть. Утім, уже в другій половині ХХ століття починається повільний, але відчутний процес переосмислення традиції, культурної спадщини. Тема саду повертається в живопис, але вже в якості нових питань, пошуків, переосмислення в умовах нової культурної дійсності. Повернення до традиційної образності, зокрема ландшафтно-садових мотивів, у творчості покоління художників 1950–1960-х років відбувалося поступово й у специфічній формі.

Особливу роль у цьому процесі відіграли представники нової гохуа (сінь гохуа), зокрема Лі Керань (李可染, 1907–1989), Пань Тяньшоу (潘天寿, 1897–1971), Фу Баоші (傅抱石, 1904–1965), які намагалися не лише зберегти спадщину, а й оновити її у відповідь на виклики часу.

Напевно, показовим в цьому списку є живопис Фу Баоши. Художник прагнув відновити синтез живописної традиції з сучасною чуттєвістю: його пейзажі позбавлені архаїчної декоративності, натомість наповнені експресивною інтонацією, гостротою мазка, драматургією простору. Чень Люйшен, один з провідних істориків китайської образотворчої культури, у своєму дослідженні (1999) навів основні жанрово-тематичні лінії Фу Баоши, сформульовані самим художником на відкритті «Виставки живопису “У” (полудня)», а саме: «вибір певного елементу природи як головної теми композиції»; «ілюстрування поезій

давніх авторів із перенесенням поетичного настрою на зображення»; «створення сюжетів, заснованих на витончених історичних оповідях»; «повне або часткове копіювання творів старих майстрів» [102, с. 10]. Узагальнено цей схематичний розподіл можна подати як чотири тематичні напрями – природа, література, історія, традиція. Хоча сад як окрема тема у цьому переліку не згадується, він органічно присутній у межах усіх чотирьох напрямів як візуальна структура для репрезентації природи, сцена поетичних алюзій, топос історичної дії та носій культурної пам'яті.

Хе Хуайшо зазначає, що Фу Баоши створив значну кількість живописних образів історичних постатей [100, с. 1], серед яких «сім мудреців» із бамбукового гаю, а також образи Лі Бая, Ду Фу, Цюй Юаня, Сима Цяня, Цю Іна, Чжуан-цзи. Постаті ці репрезентують виняткові особистості, наділені високими моральними ідеалами, авторитетом та глибокою вченістю. «Їхній біль, меланхолія, внутрішній драматизм, відстороненість від світу», але водночас «свобода духу» [100, с. 1] зближують їх з образом самотника – провідним героєм низки творів Фу Баоши 1940–1960-х років. Саме в цей період художник активно звертається до композицій, в яких образ відлюдника поєднаний із зображенням ідеалізованого, впорядкованого фрагмента дикої природи, доповненої архітектурними елементами – альтанками, павільйонами, містками, огорожами. Цей тип композиції, умовно визначений як «пейзажний сад із самотником», є важливим іконографічним напрямом, як жанру пейзажу, так і садової тематики. У творчості Фу Баоши він набуває значного поширення й форматного різноманіття – від альбомних аркушів і вертикальних сувоїв до віялоподібних композицій.

Образна структура твору «Цю Ін рисує й читає» (1942) (Іл. 51, 52) репрезентує ідею гармонійного існування в межах упорядкованого куточка дикої природи. Вертикальний формат композиції, типова для сувоїв структура з підйомом погляду від землі до гірського верху, організує зображення як

вертикальну модель космосу: внизу – вода і стежка, вище – архітектурна споруда (павільйони), далі – дерева і гори, що занурюються у туман. Така побудова не лише передає глибину простору, а й символізує поступове сходження від матеріального до духовного. Павільйони, у яких одночасно перебуває Цю Ін, розташовані в центрі саду, наче в точці гармонійного балансу між усіма рівнями Всесвіту. Фігура митця уособлює ідеал самотника-інтелектуала, що прагне пізнання й духовного просвітлення через мистецтво. Сам «пейзажний сад», у цьому контексті, постає як простір, де здійснюється ця внутрішня трансформація: він вже не дикій ландшафт, а впорядкований світ із власною логікою, ритмом і символічними координатами. Твір Фу Баоши засвідчує зв'язок із традицією китайського саду як місця «відступу» від зовнішнього світу, світу суєти до простору Дао.

Близькими за своєрідним втіленням традицій китайських «пейзажних садів» як місць для самозаглиблення, споглядання, проведення часу є низка творів Фу Баоши «Вид на водоспад з павільйону на струмку» (1944), «Зображення поезії Дунпо» (1940-ві), «Хатка із солом'яним дахом» (1942), «В гостях у старих друзів» (1944), «Імітація пейзажу Ши Тао» (1943), «Слухати води Цзе» (1945), «Елегантне зібрання Циньїнь» (1956), «Павільйон орхідей» (1956) (Іл. 53), «Щодня під орхідеями вмивати вуха» (1962) тощо. В усіх цих композиціях ідеалізований природно-архітектурний простір функціонує як умовний сад, що поєднує приватність із філософською глибиною.

Модернізована інтерпретація архетипів – наскрізна концепція творчого методу Фу Баоши. Один із ключових сюжетів, до якого митець неодноразово звертався, «Сім мудреців бамбукового гаю» (Іл. 27) (як ми з'ясували раніше, цей образ спирається на глибокий культурний архетип, сформований ще в IV–V ст. (детальніше в розділі 2)). Найраніший відомий варіант композиції Фу Баоши датується 1942 роком (Іл. 54) [99, с. 17]. У його трактуванні сад перестає сприйматися як декоративний мотив і постає радше як простір внутрішнього

досвіду – місце філософського зосередження, духовного зусилля, художнього усамітнення. Тут важливим є не зовнішній ефект зображення, а прихований смисл: кожен елемент саду стає знаком внутрішнього руху свідомості, своєрідним «жестом думки». Мудреці, зображені художником, не просто перебувають серед бамбуку, вони немовби злиті з ним, продовжують його енергію, виражаючи єдність людини та природи. Рослинна структура формує символічну конфігурацію, де природа постає опорною зоною внутрішньої гармонії. Завдяки динамічній композиції, грі пустот і наповненостей, розірваній перспективі та експресивній каліграфії мазка Фу Баоши оновлює візуальну мову саду. Традиційний ландшафт уже не виглядає архаїчним реліктом: він перетворюється на гнучку платформу для художнього самовираження, простір розуму і персоналізований космос, в якому поєднуються теми витонченого дозвілля, культурної тяглості та водночас тривоги, духовного пошуку в умовах соціального тиску.

Сад є ключовим топосом і в творах Фу Баоши, де представлені жіночі образи, зокрема, у чисельних варіаціях на теми «Прекрасна дама» або «Пісня про піпу» (Іл. 55). В останніх, сюжет яких походить з однойменного вірша поета VIII століття Бай Цзюйї (白居易), жінка-музикантка, що грає на піпі, зображується художником у павільйонах, оточених природним ландшафтом (квітами, бамбуком, водоймами, камінням). Такий композиційний прийом не лише локалізує дію в умовному просторі саду, а й акцентує внутрішній стан героїні, її емоційну витонченість, водночас тугу й відсторонення. Композиційне рішення горизонтального сувою «Прекрасна дама» (1944) (Іл. 56), як видається, демонструє концептуальну й структурну подібність до «Семи мудреців у бамбуковому гаю» (1942), згаданих вище: групові процесії занурені в пластичні ритми рослинного оточення. Така організація простору підкреслює їхню вкоріненість у сфері приватного, відстороненого від соціального простору. Візуальний сад функціонує як семантична сцена для розгортання інтимних

наративів – індивідуальної емоційної або культурно-історичної драми [99, с. 112]. Він постає маркером естетизованого, витонченого дозвілля.

Фу Баоши постійно звертався до давньої традиції, зокрема садово-пейзажної символіки, проте його ставлення до класики було рефлексивним і трансформативним. Захоплюючись творами Шитао [101, с. 4–5] – як-от «Наслідування пейзажу Шитао» (1943) чи «Західний вітер жене червоний дощ» (1940-ві), митець, за словами Цю Меньюя, «подолав вузький формалізм шкіл і традицій» і вільно переходив «від панорамної до фрагментарної, асиметричної та двопланової побудови» [101, с. 4]. Часто вдавався до прийому «обрізаного кадру», майже не зображував небо [100, с. 1], а площину аркуша заповнював природними й архітектурними формами – горами, деревами, павільйонами, водоспадами – утворюючи «текст з великих блоків» [100, с. 1]. Ці масиви, як зазначає Хе Хуайшо (2003), мали внутрішню ієрархію, але сприймалися як динамічний моноліт [100, с. 1]. Слідуючи настанові Шитао («гори та річки стикаються з моїм духом і виявляються в мазках пензля» [100, с. 1]), Фу Баоши виробив індивідуальну, емоційно насичену живописну техніку. Його пензель працював вільно, імпровізаційно, з використанням бокового тиску та новаторського прийому «зібраної зупинки пензля», що забезпечував енергійну, пружну лінію. Варіативність мазка, від його точкових акцентів до широких розмазувань, стирала межу між каліграфією й живописом. Його палітра залишалася стриманою, з окремими виразними акцентами, переважно в червоному й зеленому. Часте використання сирого паперу створювало ефекти розмиття, туманності, поетичної недовомовленості [100, с. 1]. У пейзажному жанрі художник досягає найвищої майстерності, творячи не зовнішні ландшафти, а відображені стани душі. Сад у його образах – «притулок душі», внутрішній пейзаж, що віддзеркалює глибинне бачення. У ньому єдність пам'яті й пошуку поєднується з традицією й експресією.

Якщо в живописі Фу Баоши сад постає передусім як метафора «внутрішнього світу», де композиція розгортається крізь емоційно насичені, експресивні, гнучкі мазки з ефектами розмиття, рваної лінії, близькими до каліграфії, то у творах Янь Веньляна (顏文樑, 1893–1988) сад є, насамперед, зримою реальністю, об'єктом чутливого зорового досвіду. У його роботах простежується тяжіння до оптики раннього європейського модернізму, передусім імпресіонізму з характерним світлотональним моделюванням, натурним підходом до пейзажу, вивченням світла, кольору, часу доби. Ця принципова різниця у візуальних підходах, на нашу думку, зумовлена як особистими художніми інтенціями, так і освітніми траєкторіями митців. Фу Баоши навчався в Японії, де ознайомився з традицією ніхонга (日本画) і східноазійським модернізмом, які спонукали його до переосмислення класичної китайської іконографії. Натомість, Янь Веньлян цілеспрямовано здобував освіту у Франції, занурившись у середовище європейського реалізму, постімпресіонізму й плерного живопису. «Щодо імпресіонізму, – зізнавався художник, – мені він тоді не дуже подобався, але сам того не помічаючи, я теж опинився під його впливом» [168, с. 11].

Зізнання художника є показовим в контексті його творів на садову тематику, які, подібно до робіт Фу Баоши, займають визначне місце в його творчому доробку. Імпресіонізм надав Янь Веньляну нові можливості для осмислення споглядального ландшафту, глибоко вкоріненого в китайській культурі. Проте йдеться не про сад як метафору історичної пам'яті, не про «присутність минулого в теперішньому» [37, с. 6], а про зображення живого, урбаністичного простору, тісно пов'язаного з повсякденням і мистецькою рефлексією.

Подібне бачення простору спостерігаємо в мистецтві французьких імпресіоністів з їх нескінченними «сніданками на траві», як нагадує Ван Сінь в своїй статті, присвяченій феномену «міських парків» в образотворчій культурі Шанхаю 1950-х – 1960-х років [174]. Історик зазначає, що тема ця активно

розвивалась у творчості багатьох сучасників Янь Венляна, зокрема, представників олійного живопису: Лю Хайсу (刘海粟, 1896–1994), У Хуфань (吴湖帆, 1894–1968), Хе Таньцзяня (何天健, 1891–1977), Юань Сунняня (袁松年, 1895–1966), а також у творчості самого Янь Венляна. Згідно його переконанням, ця естетична й культурна переорієнтація стала можливою під впливом «нового руху» в китайському образотворчому мистецтві, що спонукав митців залишити межі студійного простору й звертатися до практики пленеру як ознаки художнього реалізму: «парки ставали важливими локаціями занурення в життя» [174].

Повернення Янь Венляна до садової тематики впродовж 1950–1960-х років є доволі показовим у контексті тривалих культурних трансформацій. Його твори репрезентують мотиви, започатковані ще у 1920-х роках, і тим самим демонструють як тяглість естетичних зацікавлень, так і здатність цих мотивів до формального й концептуального оновлення відповідно до змін соціокультурного ландшафту. Нагадаймо, що ще в серії акварелей, створених під час подорожі до Ханчжоу 1925 року, художник зобразив краєвиди Західного озера (Сіху), з типовими елементами класичного китайського саду – павільйонами, альтанками, містками, звивистими доріжками та буйною рослинністю (вербами, гібіскусом, соснами). Дослідники китайського пейзажу, М. Ковальова та Лю Фань, відзначають у цих ранніх роботах витончений академічний рисунок і вишукану, витриману в сріблястих тонах палітру [9, с. 71]. У творах зрілого періоду Янь Венлян зберігає принцип «натурного бачення» як основу свого художнього методу [168, с. 63], надаючи перевагу техніці олійного живопису та невеликим горизонтальним форматам.

Більшість творів Янь Венляна мають характер етюдів, створених безпосередньо на пленері. Художник активно подорожував, прагнучи схопити гру світла в пейзажі, зафіксувати враження від конкретного місця й моменту. Він був переконаний, що саме начерки з натури формують навички живого письма й

сприяють розвитку вільної, емоційно насиченої манери. Цю ідею митець послідовно втілював не лише у власній практиці, а й у викладацькій діяльності, активно поширюючи методи пленерного живопису серед студентів [151; 152]. Зокрема, картина «Відбиття трьох ставків у місячному світлі» (1961) була створена під час практичного заняття зі студентами Чжецзянської академії мистецтв як зразок демонстрації техніки олійного живопису для румунського професора Б. Попеску [151, с. 217] (Іл. 57). Цей пейзаж є інтерпретацією одного з найвідоміших мотивів Західного озера в Ханчжоу – трьох кам'яних пагод, що віддзеркалюються в тихій гладі води. Від часу династії Сун цей вид уособлював канонічний садово-водний ландшафт (Гуо Сі (郭熙, бл. 1020–1090); Шень Чжоу (沈周, 1427–1509). У версії Янь Венляна він постає крізь оптику західного імпресіонізму емоційно забарвленим образом споглядального спокою.

Згаданий вище твір Янь Венляна органічно вписується в іконографічну традицію «ставків з лотосами» – пейзажного мотиву, що поєднує водну гладь, архітектурні елементи й квітучу рослинність. Цей образ, уперше з'явившись ще в ранній роботі «Холодне джерело» (1925), стає своєрідним рефреном творчості митця в 1960–1970-х роках. Художник неодноразово звертається до нього у творах: «Три басейни» (1962, 1964), «Сад скромного адміністратора» (1964), «Сад Цансі» (1964), «Альтанка в центрі озера Західного саду» (1964), «Люйюань в Сучжоу» (1964), «Прекрасна весна» (1977–1978). Просторова глибина в цих роботах досягається через багаточисельну композицію, що поєднує дерева, водну поверхню й архітектуру в єдину пластичну структуру. Як зазначає Гу Усюан, «широкі, енергійні мазки, великі кольорові площини надавали полотнам життєвої сили та динамізму» [168, с. 18]. Композиційний акцент зміщується в бік дослідження виражальних можливостей світла й кольору. Палітра стає більш насиченою, мазок – більш вільним та експресивним, форми – узагальненими,

фактура – щільною. За словами дослідника, «переважна більшість його олійних картин була насиченою барвами, з важкою й щільною фактурою» [168, с. 18].

Формально-пластичних трансформацій зазнають і традиційні сюжетні архетипи, пов'язані із садово-пейзажною тематикою. У роботі «Суцільна червінь у парку Сян'ян» (Іл. 58)² (1964, Suzhou Art Museum). Янь Венлянь відходить від усталених образів «цвітіння сливи» чи «хризантем», зосереджуючи увагу на нетиповій для китайського саду рослині – сальвії. Її щільно згруповані червоні пелюстки пульсують на передньому плані як емоційний акорд, не потребуючи розгорнутого сюжету. Подібно до сливи, сальвія втілює собою образ миттєвості краси. Цей сюжет урізноманітнює садовий пейзаж, виводячи його за межі класичної естетики. Водночас сальвія, рослина європейського походження, пов'язана з публічними міськими парками й західною садовою традицією, позначає розширення типології ландшафту – від традиційного до урбаністично-модернізованого. Як зазначає Ван Сінь, парк із поєднанням природи й міського середовища виконував функцію «буфера», адаптивного простору, де митці поступово переосмислювали техніку, стиль і художнє бачення в нових соціалістичних умовах: «у ньому приховано їхні сумніви, розгубленість, пошук, а також зусилля й прагнення зустріти нову епоху» [174]. У творчості Янь Венляня парк стає такою «буферною зоною»: він зберігає риси традиційного саду, але водночас вводить нові образи та композиційні рішення. Ця трансформація простежується в пейзажах «Парк Сіцзьяо. Рання весна» (1960), «Весна парку Чжуншань» (1964), «Сад (парк) Цзіннянь» (1964), «Зелень парку Фусінь» (1963), а також у творах 1970-х років («Червоніє, коли прилітають гуси» (1974), «Літній день у саду Ліян» (1973)).

² У частині публікацій ця композиція фігурує під назвою «Вогняна квітка» (1970), що свідчить про варіантність у назві та датуванні твору [152].

Особливо показовою є картина «Зелень парку Фусінь» (1963) (Іл. 59), створена в Шанхаї. Митець зображує повсякденну сцену прогулянки в колишньому «Французькому саду», використовуючи глибинну перспективу, що веде погляд у глиб алеї. Імпресіоністична палітра (з короткими мазками, грою теплих і холодних тонів, ефектами світла) передає атмосферу спокійного, сонячного дня. За спостереженням Ван Сіня, художник показує парк як відкритий для всіх простір, «місце спільного відпочинку», що мало й політичне значення [174]. Утім, автор уникає пафосу: він зберігає особистісне, ліричне бачення, демонструючи адаптаційну стратегію – переосмислення нового крізь мову знайомого.

У пізній творчості Янь Венляна мотив саду поступово змінює своє значення. Якщо в картинах 1950–1960-х років переважали зображення міських парків як відкритого, соціального простору (на кшталт «Парк Сайян» або «Ставок у саду Чжуншань»), то на межі 1960–1970-х відчутна інтимізація пейзажу. Сад дедалі більше сприймається як особистісний простір, пов'язаний із пам'яттю, емоційним переживанням, родинною історією – своєрідний «духовний притулок» митця [177, с. 5]. Цю зміну особливо чітко видно у роботі «Куточок рідного дому» (інша назва – «Коли онуці Цінчен було сім років», 1965) (Іл. 60), яка поєднує інтимність родинної сцени з ознаками традиційного пейзажу. Зображення дитини у замкненому просторі подвір'я не виділяє її, а радше вписує у гармонійну взаємодію з рослинним оточенням; як зауважує Ван Сяо, вона «схожа на квіткову бруньку» [177, с. 5]. Цю ліричну інтонацію продовжують «Ранкове світло» (1974), «Сцена в саду» (1974), «Літо» (1972), де центральними стають квіти, тварини, фрагменти подвір'я. Простір у цих роботах звужується до камерного масштабу, колір стає чистішим, форма узагальненою. Композиційна замкненість, відсутність глибокої перспективи або світлотіньового моделювання створюють ефект споглядання тиші, щоденності, пам'яті.

Напевно, можна констатувати, що у пізньому періоді творчості Янь Венляна простота й камерність композицій відображають не стільки втечу від дійсності, скільки внутрішню естетичну зрілість митця, що трансформує буденне у простір філософського осмислення. Як зазначають дослідники, композиції цього часу нагадують «мовчазні замітки» – спогади, що зберегли емоційний відбиток [168, с. 87].

Пошук нового образу саду в китайському мистецтві тривав і надалі. Інший підхід, відмінний від творчих концепцій Фу Баоши і Янь Венляна, запропонував У Гуаньчжун (吴冠中, 1919–2010) [175]. Його мистецтво поєднало модерністське формотворення із глибоким культурним корінням, трансформуючи сад у символічну конструкцію, інструмент художньої синтези й засіб формального експерименту. Його сад – це вже не академічний етюд і не емоційна проекція ліричної пам'яті, а простір пошуку нової мови, водночас модерної й глибоко вкоріненої в національну візуальну традицію.

Перші зображення садів датуються кінцем 1950-х – початком 1960-х років, де вони з'являються як частина композиції: «Сцена в сільській місцевості» (1961), «Гірське село в передмісті Пекіну» (1962), «Квіти персика» (1963), «Тутовий сад» (1963), «Скопування в домашніх умовах» (1963). Прихована садова тематика залишається актуальною і в 1970-х роках: «Квітка бегонії» (1973), «Жовтий дуб» (1974), «Весна в горах» (1977), «Зелений сад» (1977), «По річці Янцзи» (1974) [16, с. 135].

Як зазначає Ван Цзікай, саме із середини 1970-х тема садів (особливо садів Сучжоу) починає осмислюватися У Гуаньчжуном як самостійна, концептуальна тема [175, с. 7]. Пейзажна мова художника цього періоду вже сформована: він поєднує панорамні сцени з високою точкою зору й S-подібною організацією простору («Чистий сніг у гірському селі», 1964; «Рисове поле», 1973), з локалізованими сюжетами у фронтальній перспективі («Озеро Вейшань», 1962;

«Хуаньшанська сосна», 1973; «Осінь», 1972). До останніх належить і «Бамбуковий ліс» (1962), створений під час пленеру. Тут митець зосереджується на динаміці простору – старий ліс, що займає майже весь аркуш, контрастує з білою стіною будинку й неба, втілюючи метафору життєвого руху. Автор не лише зображує ландшафт, а ритмізує його: гра мазків, фактур, нюансів зелені створює кольоропластичну мелодію літа – «мелодію самого життя», як слушно визначив Ван Лінь [162, с. 49].

«Я люблю найкращі аспекти китайської традиції, але я не є рабом традиції», – підкреслював У Гуаньчжун у своїх теоретичних і автобіографічних есеях [77, с. 20]. На його переконання, традиція зберігається лише за умови її постійного розвитку та оновлення [162, с. 144]. Яскравим прикладом цієї тези є серія олійних робіт «Старовинна рима і нова мелодія», до якої входить один із ключових для тематики цього дослідження творів – «Тисяча років концепції літературного саду. Відродження стародавньої естетики» (1996) (Іл. 61). Сюжетна структура й композиція тут інспіровані знаменитим «Літературним садом» Чжоу Веньцзюя (Х ст.) (Іл. 45), однак художник свідомо відмовляється від детального зображення фізичного світу, вдаючись до пластичних узагальнень, мінімалізму та елементів абстракції. Подібно до класичного прототипу, велика увага приділяється порожньому простору, однак замість монохромної палітри У Гуаньчжун обирає яскравий колір, який надає зображенню емоційного й суб'єктивного звучання.

Цей підхід яскраво проявляється і в роботі «Сад майстра мереж» (або «Сад рибалки», 1973) (Іл. 62). Композиція побудована з урахуванням ракурсного погляду на ставок і павільйони по його периметру, з особливим акцентом на передньому плані – зображенні рослинності та каміння. Художник працює широким, відчутним мазком, за допомогою якого передає структуру форм і живу рухливість середовища: спалахи зеленого листя, вигини вербових гілок, що контрастують із білою стіною павільйону. У композиційно подібній роботі 1974

року (назва, на жаль, не вказана), навпаки, акцент зміщується на архітектуру заднього плану. А в роботах «Сад рибалки» середини 1990-х років фокус робиться на глибокій ракурсній перспективі, символічному звучанні кольору в глибині простору та високій ступені деталізації переднього плану (Іл. 63).

Постійне повернення до вже розроблених сюжетів – характерна риса творчої манери У Гуаньчжуна [155, с. 45]. Упродовж 1970–1980-х років формуються серії, близькі до садової тематики, в яких центральними мотивами стають зображення сливи, гліцинії або декоративної риби – символічних елементів класичного саду. Олійний твір «Споглядання рибок» (1974) побудовано на візуальному контрасті й водночас діалозі між реальним і відображеним (Іл. 65). У фокусі місток із людськими фігурами та водна гладь, у якій віддзеркалюються будівлі й грайливі червоні риби. Цей ефект створює глибину простору, додає композиції загадковості та акцентує увагу на змінності форми – на загальному сприйнятті, а не на об'єкті.

Ідея безперервності руху й життя поглиблюється у творі «. Гавань квітів, споглядання риб» (1977) (Іл. 64), створеному в техніці традиційного китайського живопису. Здавалося б, проста сцена – рух риб у ставку – перетворюється на візуальну спіраль, що імітує вирування води. Яскраві червоні риби, виділені на тлі стриманої палітри ландшафту й водної поверхні, надають твору динаміки, життєвої енергії й внутрішнього ритму. У цих композиціях художник переосмислює традиційний мотив декоративного ставка, властивий китайському шаньшуй, через модерністську оптику: спрощення форми, декоративність кольору, символізація образу. Спіральна структура руху рибок з'являється знову – у «Куточку саду» (кінець 1970-х років) (Іл. 68), виконаному тушшю та аквареллю, – уже як елемент композиційної ритмізації.

Мотив декоративної риби вводиться і в другу версію «Саду Цзаннянь» (1978) (Іл. 70), де функціонує як візуальний акцент, що балансує між площинністю

зображення та глибиною простору, а також як символ легкості, руху, змінності, а значить нової природи саду в інтерпретації митця.

Близькими за композицією та змістом творами, що ілюструють концепцію «живописних близнюків» (за висловом Т. Шуй) [155, с. 45], є «Сад у Сучжоу» (1974) (Іл. 69) та вже згаданий «Сад Цзанняян» («Спогади про Цзанняян», 1978). У цих роботах У Гуаньчжун переосмислює садову іконографію «Левового саду», акцентуючи увагу на кам'янистому рельєфі: масивні валуни, зображені крупним планом, займають більшу частину живописного простору, ніби витісняючи інші елементи заднього плану. Їх монументальність, майже скельна структура, задає тональність композиції й визначає її емоційну атмосферу.

Незважаючи на відсутність прямої інтертекстуальної вказівки, ці твори викликають асоціації з альбомною серією «Лотос і скелі» Чень Хуншоу (陳洪綬, XVII ст.) (Іл. 14), хоча згадок про вплив цього майстра в публікаціях самого У Гуаньчжуна наразі не зафіксовано. Подібність полягає не лише у тематичному ряді, а й у структурній логіці композиції. У Гуаньчжун замінює класичний мотив лотоса на більш абстрактні форми – сплетіння гілок верби або розлогі пагони папороті, а традиційну тушеву техніку – на фактурний олійний живопис. Обмежена палітра (відтінки сірого, чорного, коричневого) та пластичні мазки працюють на передачу характеру кам'яної поверхні – пористої, вузлуватої, шорсткої, але водночас поетичної у своїй недосконалості. Контрастно до масивної природної форми художник вводить дві людські фігури – умовні, стилізовані вертикальні риси синього та червоного кольору. Їхня мінімальність підкреслює масштаб і силу природи, в яку людина вписана майже символічно, як маркер присутності й водночас тіні.

Варто зробити невеликий відступ і зазначити, що як у своїх живописних творах (олійних і гошуа), так і в теоретичних текстах У Гуаньчжун неодноразово порушував питання комерціалізації традиційної культури, зокрема, такого

важливого символу, як китайський сад. На переконливу думку художника, сад повинен залишатися духовним простором, а не перетворюватися на розважальний атракціон [185, с. 41–42].

У низці робіт, особливо тих, що зображують так звані «садові рибки» («Сад Цзанняянь» (Іл. 70), «Сад Шанлінь», 1998), людські фігури схематичні, зменшені, а іноді й випадкові. Така редукція не лише увиразнює масштаб і силу природи, а й підкреслює відчуження сучасної людини від духовного змісту саду. Відвідувачі в цих композиціях найчастіше представлені як сторонні спостерігачі або туристи, для яких сад це лише візуальне враження або побіжне захоплення. У такий спосіб художник критикує поверхнєве сприйняття саду як культурного простору, який втрачає свій філософський зміст і зв'язок із глибинною традицією.

Натомість У Гуаньчжун через структуру своїх картин, як-от у «Саді Цзанняянь» (1978), де композиція побудована на відстані між глядачем і скелею, відділеною ставком із символічними рибками та лотосами, закликає до медитативного занурення, до тиші, зосередженості та співпереживання природі. Такий образ саду постає як простір пошуку сенсу.

Крім того, повторення сюжетів і мотивів у творчості художника пов'язане не лише з пошуком живописних варіацій, а й зі світоглядними засадами традиційної китайської культури. Згідно з її філософією, природа нескінченно змінна, і навіть один і той самий куточок саду щоразу відкривається інакше, залежно від освітлення, настрою, пори року або внутрішнього стану художника. Ця естетика повторення глибоко вкорінена в класичному китайському живописі, де «повернення» до мотиву розглядається не як брак новизни, а як спосіб поглибленого споглядання, розкриття нових відтінків сенсу й удосконалення техніки. У кожній версії У Гуаньчжун змінює ракурс, акценти, мазок або палітру, водночас розвиваючи як власну майстерність, так і мову сучасного китайського живопису.

На початку 1980-х років У Гуаньчжун вийшов на межу абстрактного мислення – крок, добре вивчений як східними, так і західними дослідниками, і водночас надзвичайно важливий для нашого аналізу. В цей період, поряд із такими творами, як «Соснова душа» та «Весняна гора Чжу Мо», він активно звертається до садової тематики – передусім до рокаріїв, кам'яних мостів і павільйонів «Лєвового саду». Такі мотиви постають як «типові сюжети у вивченні абстрактної форми», тісно пов'язані з його концепцією «абстрактної краси» [161, с. 12].

Першою відомою варіацією цієї теми стала картина «Лєвовий сад» (1983) (Іл. 71), у якій уперше реалізовано художню концепцію «повітряного змія» – символічного образу, що поєднує мистецтво й життєву енергію. Сам У Гуаньчжун трактував її як метафору людського існування: «Я пишу про життя, пишу про її злети і падіння, пишу про її щільність і про плавні її лінії» [161, с. 224]. Джерелом натхнення став світ скель і каменів, які художник описував як «квадратні, круглі, увігнуті й опуклі, просвердлені, що чинять опір або наближаються, вітають або закриваються» [161, с. 224]. Саме цей візуальний хаос і багатство форм наповнювали його уяву, перетворюючись на «скульптурне втілення потоку свідомості» – емоційного, інтелектуального й духовного. «Якщо в каменях немає тексту, – писав митець в есеї “Лєвовий сад”, – вони стають тягарем, що закриває простір» [161, с. 224].

У композиції «Лєвовий сад» (1983), найранішій із шести варіацій цього сюжету, центральне місце займає монументальна скеля, що покриває майже чотири п'ятих площини картини. Її фронтальна масивність врівноважується вертикальною виразністю: чорні й сірі тони, тонкі ламані та хвилеподібні лінії створюють відчуття ваги, текстури й динаміки каменю. Бірюзові, жовті та рожеві вкраплення пожвавлюють палітру, підкреслюючи емоційний ритм твору. Перші начерки художник виконав ручкою з вугільним чорнилом, пізніше перетворивши їх у великоформатну композицію [117, с. 69]. У фінальній версії на передньому

плані з'являється ставок із рибками, а у верхній частині скельної маси – кипариси, мости й павільйони. Узагальнені, але впізнавані архітектурні елементи формують у глядача цілісне відчуття садового простору. «Кам'яний ліс, схожий на лева, але не лев, – це маленький сад», – зазначав митець [162, с. 224].

Поєднання абстрактних форм із натурними деталями стало визначальною рисою світогляду У Гуаньчжуна. Цю ідею він пізніше розгорнув у есеї «Повітряний змій з нескінченними нитками» (1988) [162, с. 57], де розмірковував про рівновагу між уявним і реальним у мистецтві. Створена в 1983 році композиція «Левовий сад» (Шицзилінь) вважається одним із найбільш значущих шедеврів тушшю в його доробку, етапом становлення незалежного художнього мислення митця [160, с. 15]. Протягом наступних десятиліть садова тематика залишалася однією з провідних у його творчості, підтверджуючи центральне місце цього мотиву в його візуальній філософії.

У творчості Фу Баоші, Янь Венляна та У Гуаньчжуна – одних із ключових представників живопису середини ХХ століття – образ саду постає як арена діалогу між традицією та новими художніми пошуками. Для кожного з них садова тематика мала системний характер, залишаючись однією з наскрізних упродовж десятиліть творчості. Вони не відмовляються від культурної спадщини, але переосмислюють її відповідно до змін епохи: через звернення до імпресіоністичних технік, формальних експериментів, пленерного живопису чи модерністського абстрагування. Їхні стратегії реконструкції садової іконографії виявляють різні ступені спадкоємності: від тонкого наслідування до глибокої пластичної трансформації. У цих роботах сад поступово втрачає статус винятково «літераторського» чи «філософського» простору, набуваючи нових значень: емоційної метафори, естетичної моделі або формального мотиву для стилістичного експерименту. Особливо показовим у цьому процесі є живопис У

Гуаньчжуна, де сад стає полем пошуку візуального синтезу Сходу й Заходу, традиції й модернізму.

Митці середини ХХ століття окреслюють головні траєкторії подальшого розвитку образу саду: від спадкоємності до деконструкції, від міметичної фіксації до суб'єктивної інтерпретації, від реального простору до умовної, символічної чи метафоричної форми. Саме ці тенденції, розпочаті у творчості Фу Баоши, Янь Веньляна й У Гуаньчжуна, стали підґрунтям для нової художньої мови 1980–2020-х років, що стане предметом аналізу в наступному підрозділі.

3.2. Трансформації просторової структури й художньої мови саду в станковому живописі Китаю (1980–2020-ті)

Уже в творчості митців, розглянутих у підрозділі 3.1, зокрема, Фу Баоши, Янь Веньляна, У Гуаньчжуна, окреслюються перші кроки переосмислення садової тематики. Цей процес охоплює як композиційні зрушення, так і оновлення пластичної мови. Починаючи з 1980-х років, подібні трансформації набувають дедалі більшої глибини: змінюється не лише іконографія саду як ідеалізованого ландшафту, а й сама просторово-образна структура картин. Узвичаєні сюжети (як-от «ставок із лотосом та рибками», «жінки в палацових садах», «гра дітей», «цвітіння персиків та слив», «посадка хризантем», «елегантні зібрання», «чаювання» тощо) та типові композиційні моделі, укорінені в класичній традиції, піддаються формальній реконструкції або ж повній деконструкції. Сад у сучасному живописі дедалі рідше постає як реалістичне зображення ландшафту і все більше функціонує як візуальна концепція, де простір інтерпретується як метафора, емоційний стан або художня модель внутрішнього світу. Образ саду втрачає статус стабільного ієрархічного простору й перетворюється на

лабораторію живописних експериментів із глибиною, ритмом, межами та порожнечою.

У центрі цих змін процес так званої стилістичної гібридизації, тяглість якого простежується в мистецтвознавчій літературі ще з початку XX століття. Процес цей поєднує класичні візуальні формули шаньшуй або гунбі з пластичними стратегіями європейського живопису – від імпресіонізму до поп-арту. Цей міжкультурний діалог, активізований у післяреволюційний період, виявляється не лише в іконографії, а й насамперед у зміні живописної оптики, у новому баченні світла, простору, фактури.

Яскравим прикладом такої трансформації є живопис Чжун Шухен (钟蜀珩, 1946 р.н.) – учениці У Гуаньчжуна та випускниці Центральної академії мистецтв і ремесел. У серії, присвяченій садам Сучжоу, зокрема, в роботі «Лotosовий ставок» (2017) (Іл. 72), художниця послідовно втілює принцип «китайська сутність – західні засоби» [203], підтверджуючи висловлення американського вченого Н. Спенсера, який вважав: «замість того, щоб говорити, що вони просто прийняли західний вплив, було б краще сказати, що вони вибірково шукали та переосмислювали все, що дозволяло їм переробляти та повертатися до самих себе» [цит. за: 83, с. 65]. Мотив лотоса, традиційно сакралізований у китайській культурі, позбавлений чіткої іконографії й постає як ритмічна структура кольору та світла. Контури розчиняються, фактура набуває пульсуючої, майже імпресіоністичної якості. Світло не моделює простір, а створює оптичну поверхню, де зникає межа між фоном і фігурою. За спостереженням Чень Аньїн, «жоден фрагмент не є буквальним – усе складається з тонких, абстрактно вибудованих колірних стосунків» [203].

Дослідники неодноразово порівнювали цей підхід із пізнім періодом К. Моне, зокрема, з його серією «Сонні лілії», де глибина поступається місцем світловій

тремтливості [203]. Подібно до К. Моне, Чжун Шухен не розриває зв'язок із натурою: її абстракція народжується з уважного спостереження, модифікуючи традиційну просторову логіку без її заперечення. «Лотосовий ставок» – це візуальна модель динамічного, розмитого простору, що резонує з тушевим письмом, але промовляє мовою сучасного живопису.

Традиційний мотив ставка з лотосами набуває якостей живописного поля і в творчості Лю Маньвень (刘曼文, 1962 р.н.). У серіях 2000–2020-х років художниця послідовно редукує образ саду до візуальної тканини, сформованої не об'єктністю, а кольоровою атмосферою, ритмом ліній, площинністю композиції. Її живописні дослідження формують окрему лінію формального оновлення садової тематики в сучасному китайському мистецтві.

Одним із прикладів, де яскраво впроваджено імпресіоністично трансформовану просторову модель саду, є масштабний олійний триптих «Місячне сяйво над ставком з лотосами» (2011) (Іл. 73) [208, с. 165]. Сюжетна побудова втрачає фігуративну чіткість, проте художниця розгортає атмосферне середовище, в якому зелено-синя гама виконує структуротворчу функцію. Композиція поєднує два принципи просторової організації: горизонтальне розгортання (що наслідує логіку сувою) та ілюзорну глибинну побудову, притаманну європейському станковому живопису. Фон картини утворюється через площинні ритми водної поверхні та лотосів, розміщених у вісі горизонтального перегляду без чіткої лінійної перспективи, що тяжіє до принципів традиційної китайської ландшафтною моделі. Водночас, центральна фігура жінки зображена з використанням світлотіньового моделювання та анатомічної пластики, що надає зображенню об'ємності й глибинної структури.

У подальших роботах, насамперед у тривалій серії «Сади» (2008–2020-ті), художниця остаточно відходить навіть від мінімальної фігуративності та обирає «абстрактне мислення кольором» (вираз У Гуаньчжуна [162, с. 58]). Як

випускниця Академії мистецтв ім. Лу Сіня (курс 1978 року), Лю Манвень пройшла крізь низку стилістичних етапів: від реалістичного живопису з експресивними елементами до сюрреалістичних і абсурдистських алюзій, що супроводжувалися поступовими й глибокими трансформаціями пластичної мови. Її композиційна стратегія поступово ускладнюється, а простір полотна вибудовується не на предметності, а на ритмах, фактурах, взаємодії кольорових площин. Як зазначено в мистецтвознавчій літературі: «два основні елементи живопису, форма й колір, у її руках зливаються в єдине ціле. Вона формує об'єкти через колір або створює форму за допомогою кольору. Вміло використовує фактуру, мазки, композицію для створення сучасного звучання картини. У кольорі тяжіє до мінімалізму, знаходячи багатство в тонких переходах та гармонії кольорових співвідношень. Їй особливо близькі чорний, білий і сірий – вони часто стають основою філософських і споглядальних робіт. Яскраві кольори використовує обережно, як акценти» [92, с. 9]. В одній із останніх робіт – «Глибоко в саді» (2024) (Іл. 74) – садовий простір остаточно втрачає описовість і трансформується у зорову модель мислення: абстрактні мазки, ритмічні структури та фактурні згустки кольору створюють атмосферу занурення без репрезентації конкретного просторового мотиву. Сад у картині функціонує як орнаментальна тканина, сплетена з ритмів і світлотіней. Живописна мова набуває характеру світлотональної пульсації, де лотос більше не є предметом опису, а стає знаком енергії й напруження, живим вузлом композиції.

У цьому ж контексті варто згадати живопис Цзінь Тяня (金田, 1960 р.н.), який послідовно розвиває власну лінію абстрактного мислення. Його композиції побудовані як асоціативні колажі площин, ліній і кольорових фрагментів, де пряме зображення поступається місцем стилізованим алюзіям, візуальним натякам і ритмічній організації поверхні.

У творі «Квітковий флакон» (2006) (Іл. 80) садовий простір постає у вигляді декоративної площини, в яку інтегровано іконографему літераторського саду –

умовну групу фігур у павільйоні. Цей мотив не виконує наративної функції, а радше функціонує як стилізований культурний фрагмент, вбудований у площинну структуру зображення. Абстрактність не виключає змістовності: садовий образ трансформується в знак гармонії та внутрішньої рівноваги, реалізованої через ритми й колір.

Звернення до подібної декоративно-асоціативної мови не було випадковим: шлях Цзінь Тяня до абстракції пролягав через ретельне опанування естетики європейського модернізму й техніки олійного живопису. Це особливо помітно в ранніх творах, зокрема в полотні «Дзвін» (1996) (Іл. 81) [84, с. 161], де натюрмортні групи ваз, лимонів, чашок і букетів поєднані з площинним кольорово-ритмічним тлом без реалістичної перспективи. Насичені рожеві, фіолетові, жовті та сині тони організовані ритмом кольору, у глибину вписана стилізована група садових меблів без архітектурного оточення. У цій декоративній сцені художник поєднує фовістську експресію з китайською чутливістю, формуючи ментальний живописний ландшафт, де форма, колір і світло врівноважені у власній системі. «Найглибші основи східної та західної культур взаємопов'язані... Таке мислення розширює простір свободи у живописі», – наголошував митець [90, с. 1].

Цей підхід до простору як ритмічної, символічно навантаженої структури отримує паралельний розвиток у межах оновленої тушевої традиції. У цій площині дедалі виразніше формалізується напрям, який низка дослідників (зокрема, Лі Сюньтін) окреслює як «експериментальний традиційний живопис» або «живопис тушшю» [197, с. 323]. Його визначальними рисами стають вільне використання лінії, кольору, плями, тонального нюансування та навіть фактурних ефектів, що виходять за межі канонічної естетики і надають творові нової експресивності. Цей напрям розвивається представниками різних генерацій, кожен з яких по-своєму розширює й збагачує художню мову туші в сучасному

контексті. Особливо показовим є звернення окремих майстрів до садової тематики: вона вже не відтворюється у вигляді усталених іконографем, а стає полем для просторових експериментів і пластичних інтерпретацій, у яких сад розглядається як емоційний простір, метафорична сцена чи структура пам'яті.

Одним із провідних митців цього напрямку є Тун Чжунтай (童中焘, 1939 р.н.), чия творчість поєднує глибоке залучення до літераторської традиції з радикальним оновленням художньої мови. У його живописі садова тематика не подається як пейзаж у західному розумінні, а розгортається у вигляді тонально вивіреної ритмічної структури в межах каліграфічної естетики.

Образи Тун Чжунтайя легкі, майже ефемерні, але внутрішньо напружені. Вони формуються через техніку тушевого письма, тяжіють до імпровізації, де лінія і пляма, контур і розмив функціонують як взаємодоповнювані формотворчі елементи. У таких творах, як «Чисті тіні Цанлану» (1987), «Світло серед хмар та вод» (1988) або «У Ліхуаюані вже майже стемніло» (1993), сад трансформується на зону оптичного спокою, простір, що розгортається як зупинений ритм. Архітектурні елементи, містки, павільйони, лотоси, дерева виникають як настроєві натяки. «Пейзаж без “емоцій туші” не є справжнім шаньшуй», – підкреслює майстер, критикуючи тих, хто, на його думку, лише фіксує поверхню реальності, ігноруючи її внутрішню емоційну тканину [137, с. 1].

У «Чисті тіні Цанлану» (1987) (Іл. 82) лаконічна графіка містка, павільйону, човна майже розчиняється в зимовій сірій тиші. Вертикальний ритм пронизує композицію, створюючи ефект завмерлого часу. У «Світлі серед хмар та вод» (1988) (Іл. 84) простір розчиняється у світлотональних переходах: відсутність чіткої плановості компенсується тремтінням фактури. У творі «У Ліхуаюані вже майже стемніло» (1993) (Іл. 83) прозоре, приглушене світло створює атмосферу розмитості межовості, де архітектурне й природне злиті в єдиному ритмі тіні. Тун

Чжунтай структурує композицію через паузи, порожнечі, недомовленості, що прямо пов'язано з естетикою літераторського живопису як моделі інтелектуальної рефлексії. Його твори зберігають спадкоємність із класичним шаньшуй, але водночас формують автономну художню мову: присутність природи в них трансформується на ритмічну тональність настрою – візуальний еквівалент внутрішнього стану. У цьому контексті сад перестає бути фіксованим зображенням і постає драматургією світла й тиші, пластичною структурою, орієнтованою на стан.

У продовження цієї лінії, що тяжіє до тональної абстрагованості та індивідуалізованого простору споглядання, варто звернутися до творчості Ян Яня (杨彦, 1958 р.н.) – митця, який, працюючи поза академічною системою, сформував власну інтерпретацію літераторської традиції. Критики підкреслюють самотійність становлення художника, але водночас відзначають його діалог із класиками минулого – Лю Хайсю, Фу Баоши, Чжан Дацяня тощо. Як зазначає сам Ян Янь: «Хуан Бінхун навчив мене бути повітряним і вільним, Чжан Дацянь – витонченим і мирним, Лі Керан – величним, Фу Баоші – пристрасним, а Ян Яньнін – піднесеним і далекосяжним» [148, с. 239]. Ця синтетична установка віддзеркалюється в особливій стилістиці митця – поєднанні ліричної м'якості «південного духу» з масштабністю північного пейзажу, де відчутне прагнення до духовної глибини, міфологічності, навіть містики.

Його живопис не замикається у репрезентативному підході й тяжіє до зосередженого внутрішнього бачення, в якому простір розгортається як змінна тональна структура, наповнена світловими й ритмічними коливаннями. «Китайський пензель тяжіє не до опису, а до резонансу», – зазначає художник, віддаляючи свій живопис від прямої фіксації зовнішнього світу. «Мої живописні сувої – це не опис подій, а передчуття дотику, дихання, тіні» [148, с. 239]. І далі він

уточнює: «Період мого захоплення пустелями минув. Я пройшов крізь аналітику, спогади, піднесення – і зупинився у тиші. Там, де простір, що сам себе розчиняє» [148, с. 239]. Ця позиція знаходить візуальне втілення в роботах, наближених до садової тематики, де просторові мотиви (павільйони, хатки з солом'яним дахом, гори, води, квітучі дерева, ставки, лотос) постають умовними візуальними елементами, організованими у внутрішню зібрану композицію. Йдеться про твори: «Трансцендентність» (1995), «Квітучий берег ріки у ясному лютому» (1997), «Тиха історія у гірському павільйоні» (2001), «Поезія Шень Шитяня» (2002), «Цзяннань у лютому» (2005) (Іл. 85), «Зображення персикового та сливового саду на весняному банкеті» (2004) (Іл. 86), «Зображення щасливих хмар» (2004) (Іл. 88), «Щаслива хмара» (2004), «Картина Палацу в ущелині» (2005), «Духовна весна без вогню» (2005) (Іл. 87) та ін.

У цих роботах художник розгортає умовну модель саду як ритмізованого середовища, де форма, колір і світло взаємодіють у межах відкритої, неконструктивної просторової системи. У творі «Зображення персикового та сливового саду на весняному банкеті» (2004) (Іл. 86) банкет як подія не фіксується буквально: зображення зберігає лише структурний натяк на нього. Дивовижні каміння, архітектурні й рослинні елементи розміщені фрагментарно, у межах відкритого живописного поля. Композиція поєднує зони тонального розмивання та насичені формальні акценти: там, де одні елементи занурені в туманне саяво, інші окреслені енергійно й матеріально.

У своїй техніці Ян Янь застосовує принцип мо (沒) – «заливання» туші, що дозволяє відмовитися від жорсткої лінії та створити «ефект повітряної тональності» [133, с. 146]. Лінії розчиняються, композиція втрачає чіткий поділ на плани, і кожен фрагмент картини існує як частина цілісного атмосферного поля. У горизонтальному сувої «Цзяннань у лютому» (2005) (Іл. 85) це особливо помітно: простір розгортається горизонтально, без перспективної прив'язки, а садовий

ландшафт формує пластичну кольорову поверхню – візуально спокійну, але структурно гнучку. Перед глядачем постає міфологізована проекція реальної місцевості, переосмислена як уявний простір, близький до образів легендарних «трьох чарівних гір» – сакралізованої природи, в якій сад і ландшафт зливаються у цілісну духовну структуру.

Образ саду як символічного, споглядального ландшафту, вкоріненого в літераторській традиції, набуває трансформацій у творчості Чень Піна (陈平, 1960 р.н.) – художника, який поєднує глибину класичного шаньшуй із персоналізованою, концептуально зваженою художньою мовою. У його живописі простір саду постає своєрідною візуальною формулою внутрішнього стану – медитативного, зосередженого, іноді напружено зупиненого в часі. Художник не репрезентує сад у лінійній чи натуралістичній манері: натомість, в його композиціях ми спостерігаємо створення умовної, поетичної топографії, в якій світ влаштовано за законами особистої чуттєвості.

Чень Пін закінчив Центральну академію образотворчого мистецтва в Пекіні, однак, як зазначає Вень Цзяньань, саме на зламі 1980-х років, у період глибоких суспільно-культурних змін, він розпочинає пошук нової мови китайського живопису, виходячи з потреби «осмислити традицію заново» та відкрити для себе «нові шляхи шаньшуйної виразності» [193, с. 5]. Чень Пін відмовляється від жорсткої академічності на користь м'якого, алюзивного простору, що тяжіє до синтезу пейзажу, поезії, каліграфії та особистого емоційного стану. Як зазначено в передмові до серії «Мрії про гору безсмертних»: «Його мова не копіює традицію, але вона тісно з нею пов'язана. Він ретельно вивчає пейзажну поезію, знає класичну літературу, занурюється в атмосферу стародавніх творів – і водночас оновлює їх через сучасний погляд» [193, с. 2]. Ці твори художник об'єднує у концептуальний цикл під назвою «Вілла Фейчжу» – вигадану топографію, що уособлює простір особистої уяви та мистецького самоспоглядання. Сам Чень Пін

пише: « Я створив “Віллу Фейчжу” як місце тиші й поезії, де живопис, каліграфія й музика зливаються в єдиний медитативний ландшафт» [193, с. 5]. Більшість робіт цього циклу пов’язана з лейтмотивом «джерела персикового цвіту», який виступає як естетична й духовна парадигма: «Коли я зображую “джерело персикового цвіту”, я не просто звертаюся до літературної алюзії або кам’яної печатки, – я завжди шукаю власну “тору безсмертних у сні”, свій внутрішній сад» [193, с. 5].

Образ саду постає як сукупність ритмізованих елементів, у яких архітектура, рослинність і топографія не протистоять одне одному, а взаємодіють у межах умовної, відкритої системи. Павільйони та стіни, зображені у творах «Фейчжунь № 1» (2006) (Іл. 89), «Вілла Фейчжу 2» (2009), «Вілла Фейчжу 5» (2010) (Іл. 90) не мають ознак житлового простору. Це структури зупинки й усамітнення, візуальні сигнали для зосередженого погляду. Їхні дахи та стіни вписані в ландшафт так, що гублять реальну матеріальність, набуваючи майже знакових властивостей. Простір у цих роботах розгортається через пластичну шаруватість: пагорби, тумани й дерева буквально нашаровуються ярусами, утворюючи композицію, де рух не відводить погляд у далечінь, а зосереджує його у внутрішній сутності зображеного стану. Цей ефект особливо відчутний у «Віллі Фейчжу № 2» (2009) (Іл. 91), де туман розділяє пейзаж на фрагменти, що постають окремими «островами свідомості». Світлотіньова гама, побудована на чорних, сірих і приглушено-рожевих відтінках, надає образам відчуття внутрішньої мовчазної напруги. Цвітіння персика чи сливи у творах, на кшталт «Прихований аромат» (2010) (Іл.92), постає не лише натяком на сезонність, а й візуальною метафорою оновлення, витонченості та плинності часу. Водночас колірні акценти (рожеві, червоні) стають противагою монохромній масі пейзажу, як у «Віллі Фейчжу № 5» (2010) (Іл.90), де червона стіна прорізає зелено-чорне тло, вказуючи на приховану межу або внутрішній шлях.

Подібно до Ян Яня, який у садових пейзажах відтворює поетичне середовище переживання, та Тун Чжунтайя, що у садовій тематиці розгортає ритм духовної тушевої імпровізації, Чень Пін вибудовує сад як медитативний простір. Його композиції умовні й спрощені, проте зберігають натурну основу, завдяки чому набувають глибини та емоційної виразності. Природа тут функціонує як система знаків, які резонують з внутрішнім і підсвідомим. Сад постає не як конкретний краєвид, а як поле самоспоглядання, де пейзаж розгортається у форму духовного досвіду. У подібному ключі працює і Чжан Цзе (张捷, 1961 р.н.), чий інтимні сади набувають вигляду камерних притулків пам'яті та уяви. Проте, на відміну від умовної та медитативної мови Чень Піна, живопис Чжан Цзе тяжіє до декоративної м'якості та образності сну, де природа стає знаком емоційної пам'яті й ліричного спогаду.

У роботах «Сад для пар» (2008), «Павільйон Сунфен» (2015) (Іл. 94) та серії «Наслідування стародавньому пейзажу» (2016) художник послідовно розвиває літераторську (самітницьку) традицію, надаючи їй нової, м'якої й емоційно забарвленої інтонації. «Критики називають його живопис “сільською казкою Чжан Цзе”, де фантазія і дійсність поєднуються. Пейзажі – реальні, а естетичний ефект мрійливий і наївний, іноді з елементами легкого смутку. У противагу гучній моді на “великі” або абстрактні ландшафти, Чжан пропонує інтимний, делікатний живопис, подібний до м'якої пісні» [133, с. 184].

Особливо показовим у цьому сенсі є «Павільйон Сунфен» (2015) (Іл. 94), де всі зазначені риси (камерність, площинність, декоративна умовність і м'якість інтонації) проявляються з особливою виразністю. Павільйон зображено збоку, злегка навскіс: такий ракурс відкриває погляд углиб, але не формує ілюзії реальної перспективи. Дві постаті в інтер'єрі майже зливаються з оточенням, стаючи елементами тихого, застиглого середовища. Легкі, «дихальні» лінії та приглушена,

вишукана колористика формують атмосферу сну або спогаду, де білі тумани розчиняють межі між деревами, дахами й фігурами. У результаті сад набуває статусу камерного ландшафту, що існує в координатах сну й емоційної пам'яті.

Таке трактування простору як умовного й камерного прокладає шлях до ще однієї важливої тенденції в сучасному китайському живописі – «інтер'єризації» саду в межах приватного, побутового простору та його трансформації в урбанізованому середовищі. Як зазначає куратор Хуан Шенчжі у виставковому проєкті Чжан Сінцзюаня «Невідомі ландшафти природи» (2024): «сад, який у традиційній китайській культурі був місцем для роздумів і прихистку, тепер стає духовним притулком мешканців міста» [204, с. 1].

На зміну масштабним пейзажам приходять «малі сади» – локальні середовища щоденного життя, які, однак, не втрачають здатності бути зонами тиші, естетичного захисту й споглядання. У цій парадигмі сад не обов'язково постає у вигляді ідеалізованого ландшафту: його місце займають лімінальні простори міського побуту – балкони, тераси, ганки, задні дворики. Перетворені на інтимні середовища, вони завдяки естетичній концентрації та зоровій увазі набувають статусу повноцінного художнього простору. Саме тут формується модель «урбанізованого самотництва».

Варто підкреслити, що ця тенденція була усвідомлена й зафіксована вже наприкінці 1990-х років. Симптоматичним у цьому сенсі став альбом «Нові орієнтири сучасного мистецтва: житлові сади і дворики» (1999), де було зібрано твори провідних митців, які зверталися до теми приватних садів і двориків: Тун Чжунтая (童中焘, 1939 р.н.), Сунь Цзюньляна (孙君良, 1941 р.н.), Лю Хуайшаня (刘怀善, 1942 р.н.), Ченя Сяньцзюня (陈向迅, 1956 р.н.), Чжена Лі (郑力), Чжу Хун (朱红, 1961 р.н.) та інших [134]. Сам факт виходу цього видання засвідчив, що образ

саду у його камерній, побутовій формі став одним із визначальних векторів розвитку китайського живопису на межі XX–XXI ст.

Як наголошує І Ін, на початку 2000-х років китайське мистецтво пережило «великий зсув» у бік репрезентації буденного життя, що відображало прагнення художників показати реальне існування з усією його неоднозначністю [139, с. 199]. Особливої ваги ця лінія набула у творчості митців, які залишалися поза мейнстримом великих академічних інституцій, проте формували стійку течію, зосереджену на щоденному досвіді. Їхні роботи можна розглядати як приватні етюди взаємодії людини й природи в межах урбанізованої інтимності. Показовими у цьому сенсі є серії «Балкони» Сяо Ціншу (肖庆书, 1963 р.н.) та «Сади на задньому дворі» Ге Чжена (葛震, 1965 р.н.) [133], де фрагменти повсякденного життя (квартира, подвір'я, балкони) перетворюються на художні образи, здатні акумулювати атмосферу тиші та споглядання.

Ця тенденція до перенесення саду в інтимні мікропростори міського життя отримала особливо виразне втілення в живописі Фан Сяна (方向, 1967 р.н.) [133, с. 210–211]. У його роботах побут, флора й внутрішній ландшафт співіснують як єдиний мікрокосм. Послідовно розробляючи образ саду як невидимого, але відчутного простору, митець створює інтимне середовище, у якому природні й побутові елементи поєднані в естетичну цілісність. Дослідники пов'язують його творчість із традицією Ліннанської школи, відомої декоративністю та яскравою палітрою, проте художник відходить від її реалістичних принципів, пропонуючи вільну, майже графіті-подібну манеру письма. Його живопис поєднує тушеву традицію китайського мистецтва з колористичними ефектами імпресіонізму, вибудовуючи гармонію крізь контраст і перетворюючи ліннанську декоративність на мову особистого побутописання [133, с. 211].

Композиції «Зробіть перерву, щоб помилуватися квітами» (2001), «Сад зібраних пахощів» (2001) (Іл. 98), «Малий дощ» (2001) (Іл. 96), «Весняний бриз та літній дощ» (2002), «Весняне цвітіння Цзяннаня» (2003), «Весняний дощ» (2004), «Невимушені хмари в саду» (2005) реалізовані у формі вертикальних сувоїв, де сад «входить у кадр» через деталі інтер'єру – меблі, тканини, предмети побуту. У «Весняному цвітінні Цзяннаня» (Іл. 95) чайний столик, шафи, текстиль і вази зливаються з квітами й зеленню, формуючи безперервний зоровий потік, у якому насичені зелені та жовті акценти врівноважуються теплими дерев'яними тонами. У творі «Зробіть перерву, щоб помилуватися квітами» (Іл. 97) художник зосереджується на внутрішньому дворі: горщики, бамбук, півні та листя, занурені в нічне освітлення, утворюють декоративно-глибокий простір без архітектурних деталей. Ідеалізований райський ландшафт у його живописі трансформується на повсякденну ситуацію співіснування природи й людини, де можливі тиша, пауза й споглядання.

Рух до малого, інтимного, персоналізованого саду мав кілька суттєвих наслідків. По-перше, оновилася жанрова структура живопису: традиційні фокальні елементи (пагорби, струмки, павільйони) поступилися місцем ритмічним структурам побутових деталей. По-друге, актуалізувалася поетика повсякдення: сад перестав символізувати піднесене чи трансцендентне і вписався в ритм щоденного життя як його естетична концентрація. По-третє, зберігся, але водночас модифікувався зв'язок із традицією: художники не відкидали класичні моделі, проте інтерпретували їх зсередини – через досвід міського побуту, особистісного споглядання та декоративної рефлексії.

Так сформувалася нова просторово-стильова лінія в китайському живописі рубежу ХХ–ХХІ століть. Вона може залишатися поза канонічними наративами історії мистецтва, проте виявляє послідовність і внутрішню логіку. Саме митці середнього покоління, які працювали поза «великими стилями» та масштабними

проектами, стали носіями цієї нової «просторової чутливості». Їхній внесок полягав не у відкритому декларуванні новизни, а у поступовому формуванні нового розуміння простору, що з ідеалізованого зовнішнього образу перетворювався на внутрішній, особистісний і камерний.

Іншу траєкторію просторової трансформації демонструє живопис Шень Ціна (沈勤, 1958 р.н.), де сад втрачає матеріальну предметність і постає як метафізична структура тиші та зосередженості. На відміну від художників, які інтер'єризують сад у побутовому чи камерному середовищі, Шень Цін редукує зображення до елементарних просторових блоків, у яких сад уособлює відчуття порожнечі, світла й напівтіні.

Як зауважує Чжу Чжу, після періоду творчого мовчання в 1990-х роках Шень Цін повертається до мистецького поля з естетикою, що не стільки «еволюціонує» в напрямі модернізму, скільки «регресує» до «туману античності» [83, с. 234]. У його картинах предметність поступається місцем площинам туші, приглушеним тіням і ефекту прозорості. Просторове мислення вибудовується не через ілюзію глибини, а через гру пустоти й напівтіні, що перегукується з традиційною поетикою «невидимого як видимого». Сам художник підкреслює особливу чутливість до води як живої субстанції: «Живопис тушшю – це справа дотику <...> Я відчуваю її шар за шаром, і це відбувається інтуїтивно» [150, с. 76]. Туш у його інтерпретації стає не інструментом зображення, а засобом концентрації – тактильної тиші та просторової інтуїції. Сад у цих композиціях постає не конкретним пейзажем, а ритмом світла й тіні, густоти й порожнечі, своєрідною пластичною драматургією внутрішнього споглядання

Знаковим прикладом є робота «Сад. Два камені, розділені стіною» (2004–2006) (Іл.99), у якій відтворено умовну сцену, позбавлену конкретного часу чи події. Чотири ключові елементи – стіна, камені, світло і тінь – формують композиційну матрицю, в якій все підпорядковано тональній рівновазі. Камені,

розташовані по обидва боки стіни, водночас розділяють і пов'язують простір, втілюючи внутрішню напругу й гармонію, своєрідну поетику «тихої наповненості». Порожнеча не є відсутністю, вона набуває статусу повноцінного живописного жесту, що фокусує енергію композиції.

Аналогічна просторово-духовна логіка розгортається в роботі «Старий будинок часів династії Мін» (2003) (Іл. 100), де архітектурний фрагмент старого павільйону стає візуальним знаком часу, тлінності й оновлення. На тлі зістарілої стіни проростає лотос – квітка, яка в традиційній іконографії символізує чистоту, відродження, духовне світло. Структура композиції, а саме рівновага між тушевими площинами, світловими паузами і фактурною лінією, – формує простір, у якому видиме вкорінене в невидимому. Простір відчутний саме у своїй порожнечі. Ці ж принципи проявляються в серіях «Сади» (2000-і), «Початок зими» (2009), «Зелений сад» (2003), «Польове поле епохи Південної Сун» (2011), де глибина вибудовується не перспективою, а градацією туші, світловими просвітленнями, ритмікою каміння, стін і гілок.

Багато з цих робіт тяжіють до образності садів Сучжоу [150]: їхньої ритмічної тиші, витонченої архітектури й філософської фрагментарності. Проте у Шень Ціня ця культурна модель очищується до стану візуального переживання без орнаменту, без репрезентації, без слів. Як підкреслює сам митець, він прагне до безмовної гармонії в дусі династії Сун, до «простору без слів», який промовляє через тишу й світло [150, с. 76]. У композиціях Шень Ціня сад зникає як об'єкт, лишаючи тремтливий ритм: між тушшю і порожнечею, між формою і її зникненням.

Зображення приватних садів Сучжоу, одного з найвиразніших архетипів класичного китайського простору, посідає особливе місце в сучасному живописі. Майже всі митці, які звертаються до теми саду, прямо чи опосередковано апелюють до цього типу середовища. Від камерних, занурених у тишу композицій Чжун Шухена («Куточок саду») до делікатно-поетичних пейзажів Бай Юпіна (白

羽平, 1960 р.н.) («Сучжоу. Етюд»), від структурованих, імпресіоністично написаних робіт Чжао Кайкуня (赵开坤, 1954–2016) («Сучжоуський сад», Іл. 123) – до експресивних полотен Чжан Сінцюаня (张新权, 1962 р.н.) («Західний сад у Сучжоу», Іл. 112). Спільною рисою цих інтерпретацій є функціонування саду як візуального архетипу – символу культурної глибини, внутрішнього переживання й інтимної присутності.

У цьому ж культурному полі, але на противагу інтимному-ліричному трактуванню, розгортається візуальна стратегія Цзін Хуеня (景何文, 1967 р.н.) у роботі «Чарівний сад» (1996) (Іл. 106).

На відміну від орієнтованих на інтимність і тишу трактувань, що домінували в живописі 1980–1990-х років і продовжують формувати інтерпретаційний вектор у ХХІ столітті, цей твір пропонує театралізовану, барвисту модель садового простору. Його композиція побудована на принципах візуального колажу, фрагментації та постмодерного нашарування. Єдина перспектива тут відсутня: архітектурні деталі, водойми, мости, квіти й рослинні мотиви накладаються один на одного у вигляді асамбляжу, створюючи складний, багатоплановий простір без глибинної ілюзії. Яскрава, контрастна палітра посилює театральність зображення, створюючи відчутний контрапункт до традиційної монохромної естетики шаньшуй. У цьому штучно сконструйованому ландшафті з'являються фігури – умовні, маскоподібні, позбавлені портретної індивідуальності. Вони скоріше нагадують сценічні образи або символічні тіні, аніж реальних персонажів. Усі елементи картини (кольори, форми, силуети) функціонують як знаки: вони репрезентують фрагменти культурної пам'яті, нашарування асоціацій, алюзій і візуальних цитат. Цзін Хуень не відтворює сад Сучжоу буквально, художник використовує його як архетип для експерименту. Образ саду трансформується на «екранізовану пам'ять», простір, де поєднуються класичні алюзії, індивідуальні

переживання й сучасна візуальна культура. У цьому сенсі «Чудовий сад» є наочною деконструкцією традиційної садової іконографії, її реконфігурацією в межах нової постмодерної чутливості.

Важливою віхою у рецепції «Чарівного саду» стала його участь у великій національній ретроспективі олійного живопису «Велика ріка» (2005), організованій Китайським товариством олійного живопису (中国油画学会) спільно з низкою провідних мистецьких інституцій [124]. Вважаємо, що презентація на цьому масштабному проєкті засвідчила не лише загальнонаціональне визнання художника, а й інтеграцію його стилістики у ширший процес трансформації просторових образів у китайському станковому живописі.

На тлі загальної тенденції до ліризму, що поєднувався з композиційною строгістю й камерною метафізикою, «Чудовий сад» виявився особливим прецедентом: він вивів сад із площини замкненої гармонії у простір культурної гри, де архетип перетворюється на відкрите, багат шарове поле асоціацій. Такий підхід до саду як до візуального архіву пам'яті продовжується у творчості Бао Хайчжоу (鲍海舟, 1992 р.н.) та Чжан Цзюньвея (张俊伟, 1964 р.н.). Їхні роботи були представлені на виставці «Садовий живопис: Старий Літній палац з художньої точки зору», що відбулася 2022 року в храмі Чженцзюе Літнього палацу в межах «Днів культурної й природної спадщини» за підтримки Пекінського муніципального бюро культурних реліквій [123].

Бао Хайчжоу, учень згадуваного раніше Чжан Цзе й представник академічної школи пейзажного живопису, у роботі «Ніколи не забудемо національне приниження» (2022) (Іл. 107) звертається до образу руїн Старого Літнього палацу як до символу імперської деградації. Простір картини побудовано за принципом фрагментарності: уламки колон, темні дерева й червоне небо утворюють статичну композицію, у якій гармонійний сад трансформується на уламкову структуру

пам'яті. Колір відіграє визначальну роль: контраст яскраво-червоного та чорного створює ефект драматизму, надаючи образу характеру елегії. Стилiстично Бао Хайчжоу відходить від академічної натурності, тяжіючи до узагальнення й експресивної площинності. У результаті сад перестає бути простором краси й гармонії, а перетворюється на візуальне свідчення історичної рани, зафіксованої у художній формі.

У паралельному ключі, але з іншим візуальним рішенням працює Чжан Цзюньвей, відомий під псевдонімом Чжан Чжен. У творі «Попередник Саду десяти тисяч садів» (Іл. 108) художник репрезентує Старий Літній палац як зруйнований архетип. Візуальний образ розпадається на чорні й червоні площини, градація тушевих тонів, розмивання й нашарування створюють ефект фрескової стіни, де зберігся не сам пейзаж, а його «тінь», приглушений відбиток величі, втраченої через насильство. Член Китайської асоціації художників і викладач майстерень у Пекіні та Цінхуа, Чжан Цзюньвей активно досліджує фрескову спадщину Дуньхуану, Кучі та монументального живопису [123]. Його інтерпретація саду тяжіє до образу руїни як пам'яті, де декоративна структура перетворюється на збережене напівпрозоре нашарування культурних пластів.

До фрескової моделі зображення звертається і молодший за поколінням художник Юань Ісін (袁以鑫, 1990 р.н.), проте інтерпретує її у спосіб м'якої архівації візуальної пам'яті. У творах «Мальовничі квіти абрикосу» (Іл. 109) та «Дев'ять провінцій у світі» [123] садовий простір постає у вигляді декоративної площини з тонкою умовною перспективою, близькою до настінного розпису. Прозора палітра, локальна фронтальність і відсутність ілюзійної глибини створюють враження «збереженого шару», перенесеного зі стіни на шовк або папір. Це фреска пам'яті «без руїни», де сад стає знаком збереження й спогад.

У межах тієї ж тенденції звернення до образу імператорських садів, які в інтерпретаціях Бао Хайчжоу, Чжан Цзюньвея та Юань Ісіна поставали як архів

травми, руїни чи фрескової пам'яті, творчість Сунь Гуана (孙光, 1961 р.н.) пропонує іншу тональність. Замість руїнної драматургії він відтворює імператорський сад XVIII століття як уособлення поетичного, вишуканого життя, оприявнюючи його не в категоріях втрати, а в категоріях декоративної елегії, ностальгії (Іл. 110, 111).

У серії композицій, інспірованих романом «Сон у червоному теремі» Цао Сюеціня, художник звертається до візуального коду мейжень-хуа доби Мін: жіночі постаті серед павільйонів і квітучої флори функціонують радше як стилізовані силуети, ніж як певні індивідуальні портрети. Їхня узагальненість, геометризованість і площинна декоративність відповідають загальній художній логіці Сунь Гуана. У його картинах зникає ілюзійна глибина: дерева, архітектура й квіти набувають характеру орнаментальних знаків, а композиція вибудовується на зіставленні локальних кольорових плям і площин. Водночас, каліграфічні, ритмічні лінії надають цій декоративній площинності внутрішньої динаміки й ритмічної напруги. Як підкреслюють дослідники, митець не прагне буквальної «схожості форм»; навпаки, мазки проведено невимушено й узагальнено, тож жіночі образи в місячному світлі постають «мов відбитки на монетах старовинного ливарного штампу» [107, с. 67]. У численних сценах весняних прогулянок танських шляхетних дам відчувається атмосфера безтурботного натхнення й квітучої радості [107, с. 68].

У цьому контексті сад постає стилізованим символом, метафорою втраченої естетичної цілісності, а не конкретним пейзажем. На відміну від трагічних чи архівних інтерпретацій імператорських садів, живопис Сунь Гуана тяжіє до декоративної елегії: він створює умовну сцену культурної ностальгії, де краса минулого оживає не як реальний ландшафт, а як орнаментальна форма, візуальний ритуал.

Отже, з огляду на наведені приклади, можна констатувати, що в сучасному китайському живописі сад зазнає багатовимірних трансформацій. Просторові моделі зміщуються від масштабних ландшафтів до камерних мікропросторів повсякдення, від матеріальної предметності до умовних, архетипних і метафізичних структур. Стилiстичний діапазон надзвичайно широкий: від тушевої лаконічності та інтимної ритміки тиші – до яскравої імпресіоністичної колористики, постмодерних колажних побудов і декоративно-орнаментальних узагальнень. У композиції митці дедалі частіше відмовляються від ілюзійної перспективи на користь фрагментації, площинного ритму, асамбляжу та каліграфічної лінії. Сад постає як динамічний художній конструкт, в якому поєднуються інтимні, культурні й пам'яттєві виміри, формуючи нову просторову чутливість китайського живопису на рубежі XX–XXI століть.

3.3. Художні стратегії репрезентації образу саду в сучасному китайському живописі.

Як зазначає китайський історик мистецтва Лю Пенъ, в середині 1990-х років, коли політичні ідеали та економічне процвітання сформували своєрідну порожнечу суспільства, живопис втратив звичну роль – «реалізм більше не забезпечував художника виражальними засобами» [111, с. 1079]. У ситуації втрати змістів художники дедалі більше тяжіли до умовності, меланхолії, інтонації, перетворюючи живопис на форму уявного або концептуального висловлювання. «Природа, – зазначає інший мистецтвознавець Лю Чунъ, – постає як “внутрішній пейзаж”, емоційна метафора, а не реальний мотив» [105, с. 401].

Недивно, що у полотнах останніх десятиліть сад радше промовляє пошепки, ніж демонструється: він виникає у паузах, у міжшарах, у ритмі мовчання. Саме ця непряма присутність надає образу саду особливої ваги. У культурі з її

історичними, особистими та естетичними розривами садова образність постає формою внутрішнього опору. Тут співіснують пам'ять і тривога, приглушене теперішнє й уявна реконструкція минулого. Іноді сад набуває рис сну або міфу, іноді зникає, залишаючи лише натяк, порожнечу, дихання. Саме такий ефект можна зіставити з тим, що Лю Чунь називає «спробою побудови духовної утопії в сучасному контексті» у межах нового шаньшуй-живопису, де садові та ландшафтні елементи інтегруються з урбаністичним простором [105, с. 375].

Камінь, тиша, повітря, ставок, гілка не складаються у цілісну сцену, а діють як фрагменти чуттєвого досвіду. Мистецтво відходить від ілюзорної завершеності зображення й звертається до інтонації, жесту, текстури. У цьому русі сад постає способом бачення, що творить простір присутності, де значення народжуються з самої тканини образу.

Дематеріалізація образу саду – перехід від зримого, топографічно окресленого простору до простору внутрішнього, ментального, поетичного – одна з найхарактерніших тенденцій в сучасному китайському живописі. У творах Лю Маньвень, випускниці Академії мистецтв імені Лу Сіня в Шеньяні, куди вступила у 1978 році у віці всього 16 років, цей зсув втілений з особливою делікатністю та послідовністю [179, с. 5]. Її становлення як мисткині відбувалося у специфічний період, після завершення Культурної революції, коли художнє життя в Китаї почало поступово відновлювати зв'язок із традиційною культурою, водночас активно засвоюючи імпульси західного модернізму. Формування її унікальної художньої мови відбулося саме на переломі між пам'яттю та експериментом, тілесним і метафізичним, відчуттям сучасності й спогадом [179, с. 18], і ця мова виявилася «рішучою, вільною, навіть брутальною у лінії» [179, с. 5].

У китайському мистецтвознавстві Лю Маньвень посідає помітне місце як одна з найпоетичніших і водночас найбільш принципових художниць покоління, народженого в 1960-ті роки. Її виняткова художня обдарованість поєднується з

внутрішньою дисципліною та здатністю до естетичного узагальнення. «Її живопис – це “звіт про переживання буття”, а не декоративна поза», – вважає Лі Сен’ян. «Вона говорить про емоції, про жінку, про міське життя – спокійно, чесно, глибоко. І саме тому її мистецтво – це не просто про форму, це про стан душі. Про спробу зберегти тонкий аромат у добу, коли надлишок ароматизаторів заповнює публічний простір, а з ним і наше уявлення про справжнє» [179, с. 5].

Цей художній світогляд еволюціонує у довготривалому циклі «Сади», який досягає кульмінації у виставці «Те місце – мов у сні», що відбулася в галереї Мухі (Шанхай) у 2024 році [173]. Побудована як трьохактна театральна постановка, ця виставка візуалізує враження художниці від подорожі до місць народження трьох митців італійського Відродження – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело (Іл. 79) та Рафаеля. Проте простір, що виникає на її полотнах, не є реконструкцією пейзажу у прямому сенсі. Художниця репрезентує «садові сцени» як моделі інтуїтивної пам’яті, як поетичний резонанс, де кожне полотно є ніби фрагментом великого внутрішнього ландшафту. Кураторка виставки Ван Каймей точно формулює цю атмосферу: «Тосканські виноградники, що дрімали взимку, оживають у весняному саду Лю Маньвень: гілки розгортаються, сучки перекручуються – і постає спогад про зелень, одночасно новий і знайомий» [173]. Художниця відмовляється від прямого зображення: картини нерідко подані у формі поліптихів або об’єднані в серії, що функціонують як «потoki свідомості». Зникає архітектонічна логіка саду: натомість залишаються лише вода, камінь, лінія, тиша. Образ вибудовується не композиційно, а інтонаційно – через паузи, переплетення, нюансовану гаму. Цей підхід особливо помітний у вже згадуваній в підрозділі 3.2 роботі «Глибоко в саду» (2024) (Іл. 74), в серії «Весна йде – весна повертається» (2024) (Іл. 77, 78), в творі «Сад» (2024) (Іл. 78), де матеріальна тканина зображення поступається глибині інтонації. Її роботи не формують цілісного садового простору, натомість постають у вигляді візуальних прорізів, «вікон пам’яті» або, як означає сама

мисткиня, «емоційних фрагментарностей» [179, с. 58], що фіксують буквально «стан присутності» (досвід інтенсивного «тут-і-зараз», момент безпосереднього, тілесного співпереживання простору, коли образ не потребує додаткових пояснень чи сюжетів). Її художній жест контрольований у своїй експресії, інтонаційно точний. Реальне й уявне співіснують у витонченому балансі. Сад постає у вигляді анімізованого простору: камені, вода, листя, стіни набувають ознак живого, внутрішньо наповненого буття, живої енергії, дихання. Художниця не прагне декоративності, натомість її цікавить тонке звучання простих колірних тонів, відшліфованих у м'яких переходах і нашаруваннях. Сцени здаються ніби призупиненими в часі (нічне відображення лотоса в ставку, проблиски чотирьох пір року в листі тощо), але завжди це образ спокою, застиглої краси, глибоко вкоріненої в уяву. «У “глибинах саду” Лю Маньвень створює життя, що тьмяно світиться з-за нашарувань приглушеної зелені – приховане, але живе. Колір поступово й уважно розгортається, фіксуючи досвід життя, у якому зріла художниця невпинно рухається від зовнішнього до внутрішнього, наближаючись до істинного відчуття» [173].

У творчості Лю Маньвень сад постає внутрішнім простором інтимного досвіду, емоційного, чуттєвого, насиченого живописною інтонацією. Навіть коли пейзаж лише умовно присутній у композиції («Сад», 2024; «Левовий гай», 2024 (Іл. 75)), він залишається відчутним як сцена пам'яті, у якій мисткиня продовжує бути, майже фізично. Її мазок є актом довірливого дотику до простору: сад ще живий і «на дотик», він проживається як мить, тиша, тепло або напруга кольору.

У живописі Шень Ціня (沈勤), зокрема в творах на його улюблену тему «огорожених садів південної країни» (Чжу Чжу) [83, с. 234] сад стає тим, що залишилося після присутності людини. Художник ніби виніс її за межі картини, залишивши лише резонанс перебування. Образ саду в роботах Шень Ціня позбавлений конкретики, він більше не фіксується як ландшафт, а розчиняється у

площинах туші, у тінях, у пустоті. Камені, вода, стіни, усі, колись матеріальні елементи зникають або редукуються до абстрактних візуальних структур [83, с. 234]. Цей сад постає станом свідомості:: сповільнений, безлюдний, розмитий у часі, візуальна структура спогаду, де немає «тут і тепер», лише інерція пам'яті, що вібрує у тиші. Так, наприклад, у творі «Сад 15–4 Д» (2015) (Іл. 101), виконаному у вертикальному форматі, зображення майже повністю позбавлене предметності. Єдине, що утримує композицію, це м'які тушеві площини, які окреслюють каміння й натяк на стіну. Вся сцена виглядає так, наче вже сталася: як спогад, що зберіг лише тіні предметів, їхній відбиток у пам'яті, а не форму. Немає ні фігури людини, ні прямої архітектоніки, ні кольору – лише зважене світло і повітряна пауза, що створюють враження візуального затишшя, стану «після події». Подібну структуру демонструє й робота «Камінь, вплетений у воду» (2004–2006) (Іл. 103), де фрагменти саду (платформа, тіні гілок, контури стін) ледь-ледь проступають із паперу, втрачаючи зорову чіткість. Така порожнеча, на думку самого художника, «не є порожньою», вона утримує і пам'ятає, навіть якщо нічого прямо не зображує [166, с. 76], працює як головний носій сенсу: простір дихає, зберігає енергію мовчання. Чорнильні контури – прості й рідкі – лише окреслюють межу, не закріплюючи форму. Так досягається враження зупиненого часу, в якому візуальний ритм уповільнюється до стану майже нерухомості.

У цьому внутрішньому русі через образність саду умовно окреслюється й інша позиція художника щодо зображень садових ландшафтів. У творах Чжан Сінцюаня (張新權, 1962 р.н.) сад виникає немов «із середини», з глибин підсвідомого: розсіяний, з внутрішньою напругою, без тілесної конкретики, але глибоко емоційно насичений. Це не сад, в якому можна перебувати, і не сад, якого більше нема – це сад як емоційна тінь сучасності, що існує на тонкій межі між спокоєм і невловимою загрозою, між естетичною гармонією і неоформленою тривогою. «Я прагну не зовнішньої документальності, а відображення духовного

стану, розмитого, зворушливого, невловимого. Можливо, моя “суб’єктивна відстороненість” – і є тією точкою балансу, що дозволяє мені висловлювати простір і емоції» [204, с. 1].

За класифікацією Ден Пінсяна, Чжан Сінцюань належить до нового покоління художників, які не лише продовжують пейзажну традицію, а й переосмислюють її зсередини, перетворюючи на інструмент внутрішнього просторового досвід [130, с. 46]. Освіту він здобув у Шаньдунському університеті (1983), згодом продовжив навчання в Китайській академії мистецтв, закріпившись у класичному академічному руслі олійного живопису [130, с. 2]. Його формування, як і попередників, припало на постреформену добу – час, коли мистецтво водночас переживало розкріпачення і залишалося в тіні ідеологічних очікувань. Як наголошує Ден Дафань, у 1980–1990-х роках Чжан тяжів до реалістичної документальності: у його полотнах домінували урбаністичні краєвиди, сучасна архітектура, міські структури, які репрезентували зосередженість на фіксації композиційної логіки, лінії, фактури [130, с. 2–3]. У цій манері відчувалася впевненість художника у дисципліні форми, що відповідала культурному клімату трансформаційного Китаю. Як зазначає Ван Дуаньян, цей період позначився «дисциплінованим баченням реалій, в якому структура мислення ще наслідувала модель об’єктної репрезентації» [130, с. 82]. На початку 2000-х років у живописі Чжан Сінцюаня відбувається зсув: архітектурна чіткість розчиняється в атмосферному середовищі, зображення дедалі більше тяжіють до внутрішньої, нечітко артикульованої форми. За словами художника, імпульсом цього переходу стали старі чорно-білі фотографії, розмиті знімки прибережної архітектури, туманні дерева, ледь видимі контури колоніального узбережжя Шанхаю [130, с. 1]. Саме цей рух, «від берега – вглиб», і став, умовно, «шляхом у сад». Саме тоді садова тема поступово змістилась в центр його мистецької мови, витісняючи урбаністичну геометрію і відкриваючи нові сенси. Вирішальним етапом постала

серія «Образи паломництва» (2008), в якій вперше і з'являються садові алюзії: розмиті павільйони, фрагменти рослинності, архітектурно-невизначене тло. Ці образи формують нову живописну мову між пам'яттю, уявою і тактильним сприйняттям простору, простору, який художник сам називає «емоційним нашаруванням» і «відлунням» («його твори виходять із повсякденної реальності, але не копіюють її – навпаки, він прагне проникнути в суть речей через живопис» [131, с.1]).

Після 2010 року образ саду, передусім, Сучжоуського, набуває визначальної ролі в творчості [130, с. 88]. Його не цікавить буквальна реконструкція, він трактує сад як простір емоційного досвіду. У серії «Сад» (2022–2023) ця інтенція набуває повноти. Так, у полотні «Серія «Лотоси» (№ 10)» (2023) (Іл. 114) центральним мотивом є павільйон, однак він майже зникає в павутинні гілок і серпанку. Простір не організований, він ніби дихає, просочується, відгукується. Художник пише: «Я унікав фіксації на цілісній композиції. Мене цікавили вікна, фрагменти, спалахи – те, що ніби постає з-поміж шарів часу» [130, с. 82]. Підхід до образу саду як фрагменту спогаду, «емоційної тіні» резонує з його загальною стратегією побудови образу через візуальні шпарини: інтонаційний простір важливіший за композиційну структуру.

У «Серія «Лотоси» (№ 16)» (2022) (Іл. 115) ця логіка сягає кульмінації. Щільна зелена маса поглинає архітектуру, гілки вибудовують ритм, близький до візуального шуму. Світло не пронизує простір – воно затримується, осідає в живописному тілі. Каміння і павільйони проступають через товщу пам'яті. Усе тяжіє до багат шаровості, що утримує погляд, але позбавляє точки фокусу. Як влучно зауважив Цзя Фанчжоу, «його мистецтво – це не живопис про “пейзаж”, а про емоційний історичний досвід, у якому зникає межа між “тоді” й “тепер”» [130, С. 6]. Художник свідомо працює на меж: між зображенням і розчиненням, світлом і тінню, присутністю і втратою. Важливими візуальними чинниками стають

пatina часу, хаотичність і перерваність образу: він виникає й зникає, фрагментується, уникає репрезентативної цілісності. У статті, присвяченій виставці «Невідомі ландшафти» (2024), Хуан Шенчжи окреслює це як «спосіб знайти “я” у спогаді, а не зображення “того, що було”» [130, с. 78]. І, за словами Чень Цзяньїна, Чжан Сінцюань «не замикається у візуальній реальності, а постійно досліджує межі між сучасною живописною практикою і філософією природного буття» [204].

Там, де Чжан Сінцюань заглиблюється у внутрішній простір і трансформацію традиції, художники молодшого покоління обирають інші шляхи. Так, Ян Сюнь (杨勋, 1981) створює сад як фрагментований світ уяви, сповнений декоративності та фантасмагорії. Сам художник зізнавався: його роботи більше схожі на сновидіння, ніж на пейзаж [112, с. 386]. У цих сновидних просторах стираються межі між реальністю й сном, минулим і вигадкою, традицією й особистим переживанням.

Художник є випускником Інституту образотворчих мистецтв Сичуаня [112, с. 386], як відомо, одного з ключових осередків формування нового покоління китайських митців кінця XX – початку XXI століття. Саме це середовище, де навчались Чжан Сяоган, Ло Чжунлі, Хе Дуолін, Чен Цунлін та Чжоу Чунья (про останнього ще буде йтися нижче в цьому підрозділі), склало так звану «сичуаньську школу» – явища, що визначально вплинуло на розвиток китайського олійного живопису. Тож недивно, що формуючись у цьому колі, Ян Сюнь сприймає живопис не лише як візуальну техніку, але й як інструмент філософської рефлексії, передусім, над культурною пам'яттю, естетичними архетипами Сходу й традиційною природою образу.

Для самого Ян Сюня традиційна цивілізація постає як туман, що зачаровує; саме тому, вважає Люй Пен, його зображення садів сповнені витонченої драматичності та глибокої культурної уяви [115, с. 536]. Першим етапом звернення

до теми саду стала серія «Давні спогади. Весна у дворі» (2005), у якій художник розгорнув візуальний діалог із садами Сучжоу як узагальненим образом класичної східної естетики. Саме тут вперше з'являються ключові мотиви, які згодом отримають розвиток у серії «Сон у саду»: гра світла й тіні, ефект нічного бачення, інтонація марення між сном і пам'яттю. Більшість робіт із цієї серії (як-от, наприклад, «Сон у саду. Таємнича казкова країна», 2010 (Іл. 118)) стали візуальною основою персональної виставки «Жах у сні» (Fangyin Space, Пекін, 2010) [146]. Цей проєкт досліджував тонку межу між свідомим і несвідомим, перетворюючи сад на метафору внутрішнього простору: темного, утаємниченого, сповненого тіней, очікувань і тривоги. У творах домінують густі кольори, плинні фактури, відсутність чіткого горизонту. Композиційним акцентом часто слугує локалізоване джерело світла, що охоплює лише окремі деталі – павільйон, вікно, кущ бамбука чи місток. Це світло не освітлює простір, а веде погляд, мов інтуїтивний провідник у темряві. У таких сценах сад втрачає денну ясність і цілісну композицію, стає фантомом, що проявляється фрагментами: в ритмі тіней, у змінній оптиці сну, в інтонації спотвореної пам'яті.

У творчості Ян Сюня садова образність набуває рис уявного театру, сценографії марення [112, С. 386]. Традиційні мотиви не зникають, але функціонують інакше: як культурна тінь, як простір несвідомого або естетизованої тривоги. Цей театральний вимір саду виявляється не лише у його практиці. Подібна логіка сценічного бачення простежується й у творах Цзінь Хуєня, де сад постає вже не приватною зоною пам'яті, а публічною сценою урбаністичної утопії.

Цзінь Хуєнь звернувся до теми саду ще в середині 1990-х років, коли візуальна мова китайського живопису активно розширювалася завдяки монтажним, симультанним технікам і зростаючому інтересу до культурних символів як знаків нової ідентичності. Як зазначає Люй Чунь, у русі «нового шаньшуй-живопису» деякі митці поєднували міський простір із садовими

елементами, прагнучи створити духовну утопію в сучасному контексті [105, с. 375]. Полотно «Чудовий сад» (1996) (Іл. 106), розглянуте раніше у підрозділі 3.2, є одним із найяскравіших прикладів такого підходу. Сад постає як модель ідеологічної ідилії, де колективне тіло суспільства розміщується у впорядкованій, культурно безпечній сценографії. Техніка симультанного монтажу численних фігур у декоративному просторі підкреслює надреальність цього образу. Це можна трактувати і як іронічну алюзію, і як вираження потреби у відновленні цілісності через декоративну системність. У будь-якому разі сад у Цзінь Хуєня вже не приватна зона пам'яті, а публічна утопія колективності, своєрідний візуальний сон епохи нестабільних сенсів

Поряд із цією утопічною сценографією візуальні стратегії Ци Чжилуна (祁志龍, 1960) демонструють протилежний напрям. У серії «Образ споживання» (1992–1995) сад і квіткові мотиви втрачають пам'яттєві чи символічні функції та перетворюються на декоративне тло для стандартизованих образів культури споживання (Іл. 119, 120). Жіночі постаті, розміщені на яскравих орнаментальних фонах, більше не асоціюються з традиційною іконографією «жінки в саду», а стають частиною візуального патерну – симулятивної ідеальності, створеної за законами ринку й медіа. Сад існує у формі ілюзії середовища, позбавленої глибини: не простору пам'яті чи тиші, а пласкої оболонки нескінченної репродукції бажання. Така інтерпретація радикально розширює межі садової теми в сучасному китайському мистецтві від простору медитативної зосередженості до простору критичної порожнечі.

В іншій площині працює Лю Цзюде (劉巨德, 1946 р.н.) – художник, який уникає як іронії, так і зовнішнього епатажу, пропонуючи інший тип утопії. Старший за попередніх майстрів, він перетворює свій живопис на практику духовного, «внутрішнього самовиховання» [195, с. 368–369] – шлях особистого

вдосконалення, гармонізації з природою, культурою і спільнотою. Його композиції відмовляються від ілюзорного порядку чи спрощеного щастя та пропонують повільне, майже медитативне бачення саду, що постає середовищем, яке не руйнує традицію, а поступово її переосмислює й органічно оновлює.

Його творчість формувалась на перетині класичної академічної школи, вивчення європейського модернізму та філософського осмислення ролі мистецтва в культурі. Професор У Гуаньчжун, один із головних теоретиків китайського живопису XX століття, охарактеризував роботи Лю Цзюде як «новий дорогоцінний зразок традиційного китайського живопису» [132, с. 2]. Мотиви саду в його мистецтві виникають в середині 1990-х років («Осінній ставок», «Квітка сливи», «Дерево червоних фініків», «Корінь червоного лотосу» тощо). На цьому етапі тема ще не домінує, але вже заявлена через увагу до малого й камерного – до закутку, гілки, зламаної лотосової стеблини. «Природа – це не зовнішній об'єкт, а внутрішній стан, невимовна емоція та подих» [205, с. 11]. Однією із поворотних точок у творчості митця можна вважати «Осінній ставок» (1995): горизонтальна композиція, розчинена кольорова гама, текучі ритми працюють на створення медитативної присутності, яка стане провідною у пізнішому живописі Лю Цзюде (Іл. 121).

У 2000-х роках митець активно звертається до горизонтального формату сувою, у якому масштабно розгортає садову тематику, поєднуючи декоративну насиченість і концептуальну глибину. Простір тут більше не вибудовується в межах перспективного плану, а відкривається як переживання тривалості – безперервне, повільне, камерне, спрямоване на внутрішнє сприйняття. Пізній твір «Під гліцинією» (2017) (Іл. 122) виразно репрезентує цей підхід.

Робота було представлена на великій персональній виставці «Світло хаосу» в Китайському музеї образотворчого мистецтва (NAMOC) восени 2017 року разом із творами його дружини, художниці Чжун Шуохен. Обоє вони викладають в

Академії мистецтв Цінхуа [169], і цей контекст співтворчості, академічної взаємодії та діалогу поколінь надає сцені додаткового емоційного виміру.

У цій композиції сад постає як простір невичерпної культурної тяглості. Сучасність у ньому делікатно вписується в традиційне середовище через буденну дію – читання, зосередженість, інтелектуальну присутність. Горизонтальна побудова, витримана у сувоїподібному принципі, розгортається в темпі повільного візуального споглядання. Масивна гліцинія, що спадає каскадом углиб, формує орнаментальне поле, в яке вплітаються постаті студентів. Суцвіття, гілки, листя не відокремлюють, а органічно з'єднують їх із довкіллям, створюючи єдиний ритм, де рослинне й людське взаємно переливаються. Саме ця буденна, спокійна дія вводить у сцену сучасне, не руйнуючи традиції, а вживлюючи її в щоденність. Традиційна іконографія не імітується в творі й не цитуються буквально: вона функціонує як живе середовище, а не як артефакт. Постаті не позують і не звертаються до глядача, а перебувають у гармонійному стані внутрішньої зосередженості. Ця тиха присутність і стає смисловою опорою твору.

Попри зовнішню делікатність і камерність, композиція «Під гліцинією» зберігає відчуття монументальності. Горизонтальний формат, ритмічне розташування фігур, їхня спокійна, майже урочиста статичність викликають асоціації з панорамними фризами та сценами, характерними для мистецтва соцреалізму. Втім, на відміну від останнього, у Лю Цзюде немає ані ідеологічної директивності, ані афектації. Його урочистість негучна, внутрішня, зосереджена на гідності щоденного буття. «Я прагну, щоб картина стала тихою, щоб її сила розкривалася в мовчанні, а не в галасливій демонстративності» [205, с. 8].

«Ми є свідками нового процесу міфологізації – не ретроспективного повернення, а творчого переписування», – зазначає мистецтвознавець І Їн, характеризуючи зміни у китайському візуальному мисленні початку XXI століття [139, с. 123]. Ця формула влучно резонує з підходом таких художників, як Чжао

Кайкунь, Тун Чжунтай, Ян Цаньцзюнь (杨参军, 1958 р.н.), Бай Юпін чи Юань Веньбін (袁文彬, 1968 р.н.). У їхній творчості садова образність набуває архітектонічного звучання: вона не розчиняється у сновидних візіях і не перетворюється на утопію, а функціонує як каркас, що структурує простір і водночас утримує відчуття внутрішньої цілісності.

Саме як практику відновлення цієї внутрішньої цілісності розгортає свої пейзажі Чжао Кайкунь.

Це не є втечею у традицію – шлях, характерний для частини сучасних китайських митців, зокрема прихильників неолітературного напрямку або «ретро-естетики» (як-от у деяких окремих представників «нової гохуа», наприклад, Сюй Лея (徐累, 1963 р.н.)). Навпаки, його підхід полягає у свідомому реконструюванні культурної пам'яті через форму, ритм і просторову інтонацію. Цикл садових пейзажів, створений у зрілий період митця (2005–2014), демонструє послідовне занурення в цю художню структуру, на чому неодноразово наголошували сучасники [118, с. 61]. Попри зовнішню фрагментарність, ці роботи є надзвичайно цілісними у внутрішній логіці. Чжао Кайкунь реконструює сад як специфічний «тип мислення» – культурний код, що організовує художнє бачення.

Джерелом натхнення для Чжао Кайкуня, як і для багатьох його сучасників, стали садові пейзажі Сучжоу у період активної реставрації класичних садів, що розгорнулась із кінця 1950-х і набула масштабів у 1980–1990-х роках. Саме тоді завершено основний етап відновлення Чжучженьюань, Ліюань, Шицзилін та інших знакових об'єктів. Відновлені ландшафтні, садові комплекси, як втілення традиційного уявлення про гармонію простору, привертати митців як феномен історичної пам'яті й джерело нових пластичних рішень. Паломництво на південь – до живописної Мекки, королівства ста садів – збагатило візуальну мову майстра з півночі. Як зазначає Юн Юнфен, «його унікальна художня мова та ідеї стали

видатним прикладом експресивної лексики серед художників олійними фарбами північно-східного Китаю» [95, с. 82].

Протягом десяти років Чжао Кайкунь здійснив кілька творчих подорожей до Сучжоу, Янчжоу, Ханчжоу, де натурні спостереження поєднувались з інтенсивною внутрішньою роботою над формою й кольором. Ключовим у садових циклах є звернення до принципу «архітектоніки духу»: композиція підпорядкована не реалістичній перспективі, а логіці візуального споглядання, у якій кожна лінія, кожен мазок є результатом глибокої концентрації та медитативного зосередження. Формальні структури апелюють до елементів класичної моделі китайського саду: паркан, павільйон, звивистих доріжок, вигадливої форми каміння, фрагменти води. Але в живописі Чжао Кайкуня ці елементи постають, в першу чергу, як носії внутрішньої ритміки, контемплативного настрою й внутрішньої напруги.

Як пише дослідник: «Старовинні алейні сади з блакитної цегли та чорної черепиці в сірому злегка спокійні, але не меланхолійні, а стримана зелень вікових дерев блукає по дахах і стінах, створюючи поетично-мальовничий колоритний настрій» [95, с. 82]. Художник зберігає зв'язок із реалістичною традицією, проте колористична мова поступово втрачає оповідну функцію, перетворюючись на самотійний, експресивний засіб. «Високоекспресивну кольорову мову завжди можна міцно наповнити пристрасним інтересом до життя», – зауважує Юн Юфен [95, с. 82], і саме ця властивість стає однією з ознак живописної еволюції майстра.

Порівняння умовно «ранніх» і «пізніших» садових композицій художника дозволяє простежити еволюцію просторових рішень і пластичної мови. У роботах 2005–2007 років («Сад Сучжоу», 2005 (Іл. 123); «Сад із поточною водою», 2007) композиції побудовані відкрито, з чітким розмежуванням планів. Центральний мотив – смарагдового кольору проточна вода – структурує зображення, підсилює просторову глибину й гармонійно поєднується з елементами архітектури. Передній план поданий вільно, він не тисне на глядача, а врівноважує

горизонтальні та вертикальні лінії. Рослинність у цих творах радше акцентує ритм, а не домінує.

Натомість у роботах 2010–2014-х років («Післясадовий простір», «Тигровий пагорб» (Іл.), замальовки «Саду скромного чиновника» (Іл. 124) та «Саду мережевого чиновника» (Іл. 126, 127), «Натурні етюди саду») простір ущільнюється, зростає роль переднього плану, з'являється щільна маса рослинності, де фактура дерева, гілля й каміння набирає ваги. Лінії стають рухливішими, композиція насиченішою, частково навіть фрагментарною. Домінує вертикальний ритм стовбурів, мазки набувають енергії, напруження. Посилюється перспективна точка зору, «із дещо гіперболізованими й деформованими формами та просторовими комбінаціями». На думку Юн Юфен, «це навіть створює ілюзію спостереження крізь лінзу з опукленням і водночас підсилює експресивність його художньої мови» [95, с. 82]. Ці зміни свідчать не стільки про відхід від гармонійної побудови, скільки про внутрішнє зміщення акценту – від споглядального занурення до експресивної присутності, де відчуття природи передається через фізичну матеріальність мазка.

«Хоч у місті й нема лісу, серце має бути сповнене гір і лісів» [131], – ці слова Сюй Цуна, винесені епіграфом до виставки Чжан Сінцюаня, цілком відгукуються внутрішньому стану живопису Чжао Кайкуня. Його зв'язок із природою – спосіб існування: художник постає як споглядач, занурений у «священне самотність». Така позиція втілює глибоку метафізичну інтенцію, близьку до даоської ідеї «неявности» – свідомого самовіддалення, що відкриває глибший рівень бачення. Як писав Го Чуньфань, живопис Кайкуня формує імпровізаційне «відчуття присутності» [199], а сам художник підкреслював що подібне відчуття в його картинах абсолютно органічним: стикаючись з природою, ви виявляєте, що оточені нею [194, с. 71].

У творчості митця класичний китайський сад постає візуальною моделлю примирення, реконструкція – способом відновлення втраченої гармонії. У контексті посттравматичного досвіду китайської культури XX століття ця стратегія набуває особливої ваги. Йдеться не лише про роботу з ландшафтом, а про спробу відновити саму можливість цілісного, підпорядкованого світогляду. «Попри різноманіття нових форм зображення в живописі, художники зовсім не прагнуть до об'єктивного відображення реальності. Вони не зображують безпосередньо, але емоційна залученість і емпатія залишаються основою художньої практики. Психологічно будь-яка дрібниця має значення. Навіть якщо ми не знаємо подробиць життя митця, в його роботах усе одно проступають мовні особливості, у яких чути біль, тривогу, страх або душевну рану. Тож художник і використовує свої образи як свідчення внутрішніх змін [111, с. 1078].

На цьому тлі особливо показовим є живопис Чжоу Чунья (周春芽, 1964 р.н.), у якому природа постає простором вибухової, імпульсивної емоційності. Якщо Чжао Кайкунь шукає тишу й упорядкованість, то у Чжоу Чунья, навпаки, природа розкривається як поле, здавалось би, неконтрольованої енергетики. Вивільняючи первісну силу кольору, художник руйнує форму, аби надати місце емоційній правді.

Так само, як і в більшості його сучасників, пошук власної мови у Чжоу Чунья формувався на тлі руйнівних і часто травматичних трансформацій китайської історії другої половини XX століття. Він так само «був, – за словами Люй Пена, – важливим учасником і свідком епохи» (Ці Жань) [188, с. 1]. У 1990-х роках ще не було чітко окресленого поняття культурної трансформації. Але, як слушно зазначає Люй Пен, саме це й було ознакою змін: ніхто про це прямо не говорив, однак усе це вже відбувалося. У творчості Чжоу Чунья така трансформація відчувалася особливо гостро, адже для нього це було не лише художнє, а й емоційне звернення до історії [188, с. 38].

Освіту митець здобув у Сичуаньській академії образотворчого мистецтва, з якою надалі буде пов'язана вся його педагогічна та творча діяльність. Уже в ранніх роботах 1990-х років відчувається прагнення художника вийти за межі академічного реалізму й знайти вираження для глибоко особистих переживань, часто пов'язаних із тілесністю, внутрішньою напругою, підсвідомим. Центральним мотивом його мистецтва стає людське тіло і природа як простір відчуттів, афектів, драм.

Від кінця 1990-х років Чжоу Чунья починає активно звертатися до образів, запозичених із класичної китайської садової культури, передусім – каменя Тайху та дерева персика. Проте ці мотиви в його творчості докорінно змінюють свою функцію: як зазначалось вище, сад перестає бути метафорою впорядкованого світу й постає сценою прориву внутрішньої енергії. Камінь і дерево тут втрачають свою традиційну витончену декоративність, стаючи носіями емоційних структур, форм тілесної присутності, напруги, суб'єктивного переживання. Живопис митця напружено балансує між емоційною розрядкою і тілесною фіксацією, між імпульсом кольору і тяжінням до форми. Художник, за його власним зізнанням, шукає «таку візуальну мову, яка була б максимально узгодженою з внутрішнім станом і переживанням» [188, с. 33], і саме цим керується в побудові серій, що структурують його творчість, набуваючи форми візуального мислення.

Однією з таких ключових серій став цикл творів «Кам'яні голови» (1999), який сам автор називає точкою переходу «від формального живопису до глибшої емоційної пластики» [188, с. 7]. Звертаючись до образу каменя Тайху – одного з головних символів класичного китайського саду – Чжоу Чунья не наслідує естетику гармонії, як, наприклад, в роботах старих майстрів, зокрема, Чжао Цзі (1082–1135) або Чжан Чана (趙昌, 960–?), а вступає з нею в конфлікт. «Я прагнув надати каменеві фактурності, живописної глибини, змінити суху естетику “декоративної тіні” на щось із тілесністю, з емоційною вагою» [188, с. 7], – пише

художник. Нагадаймо, знаменита «Новорічна картина» Чжан Чана (живопис на шовку, Національний палац-музей) репрезентує вишукану декоративність і святкову пишність стилю «палацових квіток», характерного для Південної династії Тан. Композиція заповнена яскравими, дорогоцінними кольорами і буквально не залишає білого простору: камелії, сливи, нарциси, троянди зливаються в щільний орнаментальний масив, символізуючи процвітання і новорічну радість. Це світ, де форма упорядкована, краса – декоративна, а сад – простір символічної гармонії. У протигагу цьому, в Чжоу Чунья камінь (як-от в роботі «Нефритоподібний камінь Тайху», 1999) (Іл. 128) уже не «вписується» в ландшафт, він виринає з нього фігурою емоційного напруження й навіть тілесної травми. Формально натхненний класичними формами, він водночас протиставляє їм щільну матеріальність мазка, насичену фактуру і навмисну візуальну «неприглаженість». «Я прагнув надати каменеві фактурності, живописної глибини, змінити суху естетику “декоративної тіні” на щось із тілесністю, з емоційною вагою» [199, с. 7] («Червоний камінь», 1999) (Іл. 129).

Уперше цілісного втілення ідея саду набуває в Чжоу Чунья в серії «Цвітіння персика», що стала особливо впізнаваною частиною його творчого почерку. Персиковий цвіт має потужні культурні конотації в китайській традиції, де він символізує красу, молодість і еротичну привабливість. Як зауважує Люй Пен, «квітка персика у Чжоу Чунья водночас виявляє витонченість класичних китайських ліній, але й має відтінок сучасної чуттєвості – навіть трохи сором'язливого еротизму» [199, с. 40]. Перші зображення персикового дерева з'являються ще у 1997 році, однак тоді вони залишаються тлом – супровідним мотивом до інших сюжетів. Лише на початку 2000-х років персиковий цвіт стає головною темою, ключем до вираження не лише формальної, а й глибокої емоційної й символічної пластики. Художник переосмислює традиційний образ саду, в якому замість гармонії постає простір надламу, прориву, афекту.

У роботах на кшталт «Сонячний день» (2003) або «Голе персикове дерево» (2005) (Іл. 130) художник цілеспрямовано руйнує зриму врівноваженість. «Це поєднання – межа між тілесним і міфічним... Насичені кольори, хвилюючі лінії, емоційне напруження – усе це створює майже гіпнотичний ефект» [199, с. 40]. Гілки дерев вигинаються в нервовому, майже судомному русі, подекуди нагадуючи спотворені силуети або жести, зафіксовані у моменті емоційного спалаху. Мазки насичені, грубі, експресивні, тло – розмите, майже нестійке, як слід емоційного збурення чи пам'яті. «Мені цікаві “природні межі бажання” – наприклад, поле персикових квітів, де розділяється світ чоловіка і жінки», – коментує художник [199, с. 11]. У композиціях персикового циклу персикове цвітіння поєднується з образом оголеного тіла або фігурою зеленого пса – поєднання, що водночас ніжне і дикуване, балансує між реальним і фантастичним, міфом і тілесністю. Картини на кшталт «Любовні історії» (2000-і) (Іл. 131), «Квітуче кохання 1» (2005) (Іл. 132), «Пейзаж у червоному й зеленому» (2006), «Квітка персика Сучжоу» (2006), «Палаюче небо» (2006) (Іл.133) зберігають розпізнаваність традиційного мотиву, але водночас наповнюють його сучасною чуттєвістю, драматизмом, психологічною напругою.

«Пам'ять – не для ностальгії, а для пробудження сучасності» [199, с. 10], – ця формула самого Чжоу Чунья може слугувати ключем до розуміння всієї його садової образності: сад постає а як спосіб переживання, перетворення, переосмислення сучасних станів – психоемоційних, соціальних, екзистенційних. У його роботах сад розкривається як простір, де не відбувається примирення, а зберігається напруга. Сад – це місце, де чуттєвість і травма, краса й тривога співіснують у нерозв'язаному конфлікті. Через образи тіла, кольору, цвітіння художник, не зображуючи буквально саду, говорить ним. І в цій мові – розпізнається одна з найглибших метафор сучасного китайського живопису: сад як спосіб винести внутрішнє назовні.

Висновки до розділу 3.

Дослідження трансформацій традиційної іконографії саду в сучасному китайському станковому живописі показало складний і багатовимірний характер цього процесу. Насамперед було простежено, що у творчості художників середини XX століття садова тематика зберігала безпосередній зв'язок із класичною спадщиною, водночас стаючи лабораторією художнього оновлення. У творах Фу Баоши, Янь Веньляна, У Гуаньчжуна виявляються різні моделі поєднання канонічних мотивів із новими формально-пластичними рішеннями. Одні автори розвивали експресивне оновлення літераторського пейзажу, інші тяжіли до камерної реалістичної поетики або модерністичного узагальнення форми й кольору. Саме в цей період закладалися передумови подальшої трансформації, що поступово переводила сад з площини спадкоємності до простору посттрадиційних пошуків.

Подальший розвиток теми у 1980–2020-х роках позначений суттєвими змінами у просторових моделях репрезентації саду. Традиційна панорамність і цілісність композиції поступилися місцем фрагментарним ракурсам, серійній побудові, монтажності та експериментам із перспективою. З'явилися ефекти вікна й порога, а також тенденція до інтер'єризації простору, коли садові мотиви переносяться у внутрішні дворики, балкони, камерні куточки. Такі зміни свідчать про індивідуалізацію й суб'єктивізацію образу, його переорієнтацію з універсальної моделі космосу на приватний простір пам'яті та досвіду. Іконографіми, що традиційно мали символічну функцію (павільйон, вода, камінь, бамбук, квіти), у сучасних творах дедалі частіше виконують конструктивну роль у композиційній організації, визначають ритміку й колористичну структуру полотна. У такий спосіб просторові моделі саду набувають характеру художніх експериментів, зберігаючи спадкоємність, але виводячи її у сферу нових естетичних завдань.

Водночас трансформація просторових моделей супроводжується розвитком нових художніх стратегій. Сад у сучасному живописі виступає багаторівневим конструктом, який поєднує особистісне, соціальне та мета-художнє виміри. Він може бути ментальною картою, де втілюється інтимна пам'ять і досвід митця, або неоміфологічною утопією, що спирається на архетипи традиційної культури. У деяких практиках садова тема використовується як сцена для іронічного цитування, гри з каноном і взаємодії з масовою культурою. Інші художники виводять її у площину екологічних та урбаністичних метафор, розкриваючи кризу гармонійного простору в умовах сучасності. Важливою тенденцією стають мета-живописні стратегії, у яких сад слугує інструментом рефлексії над традицією через цитування, ремейк, інверсію чи деконструкцію.

Узагальнення результатів дослідження третього розділу дає підстави констатувати, що образ саду у сучасному китайському станковому живописі пройшов шлях від збереження класичних іконографічних структур до їх активного переосмислення й оновлення. Він втратив статичність і канонічність, набув гнучкості та багатоплановості, що дозволяє йому функціонувати як універсальний художній код. Сад водночас залишається носієм культурної пам'яті, відсилає до традиційної іконографії, і стає актуальним інструментом для репрезентації особистісних переживань, соціальних проблем та художніх експериментів. Така трансформація засвідчує, що в умовах посттрадиційного й глобалізованого культурного середовища сад не втрачає актуальності, а, навпаки, відкриває нові горизонти для інтерпретацій та осмислення, підтверджуючи свою роль як одного з найстійкіших і водночас найбільш гнучких образів у китайському мистецькому дискурсі кінця XX – початку XXI століття.

ВИСНОВКИ

Проведене комплексне мистецтвознавче дослідження за темою «Репрезентація образу саду в сучасному китайському живописі: трансформації традиційної іконографії» дало підстави для формулювання наступних висновків:

1. У сучасному мистецтвознавстві образ саду в китайському станковому живописі залишається недостатньо дослідженим, попри його глибоку укоріненість у візуальній традиції та високу символічну насиченість. Переважна більшість праць зосереджена на класичному садово-парковому мистецтві (Чжоу Вейцюань, Чен Ліке, Чен Ліяо, О. Сірен, Р. Гендерсон), взаємозв'язках літераторського живопису та садової культури (Дж. Кехілл, Л. Ледерозе, Р. Барнхарт, Ван Шуан), питаннях просторової естетики (Тун Цзюнь, Чжоу Веньхань) і типології садових мотивів (Дж. Кехілл, М. Кесвік, Р. Барнхарт). Ці дослідження створюють важливе теоретичне підґрунтя, проте не охоплюють специфіку репрезентації саду в сучасному станковому живописі. Наявні оглядові праці з історії сучасного китайського мистецтва (Люй Пен, Лю Чунь, Цзоу Юецзінь, Цзінь Тянь, Чжу Чжу), а також публікації, присвячені творчості окремих художників (У Гуаньчжун, Чжао Кайкунь, Чжан Сіньюань, Шень Цінь та ін.), лише побіжно торкаються садової тематики, не виокремлюючи її як самостійний іконографічний комплекс. Відсутність спеціального системного дослідження цього феномену, попри наявність розгалуженої джерельної бази, визначає актуальність та наукову новизну даної роботи, спрямованої на вивчення трансформацій традиційної іконографії саду в китайському станковому живописі кінця XX – початку XXI століття.

2. Встановлено, що класичний китайський сад постає як унікальна художньо-просторова модель світу, яка інтегрує природу, філософію, поезію та живопис і втілює ідею гармонії між людиною та космосом. Його історична

еволюція простежується від ритуально-символічних форм доби Шан і Хань до витончених композицій епох Тан, Сун, Мін і Цін, кожна з яких розширювала семантичний спектр садового мистецтва: від імперської репрезентації та простору розкоші до камерного середовища для філософського усамітнення й естетичного споглядання. У процесі розвитку садової культури виокремилися три провідні типи: імператорський, приватний (літераторський) та храмовий. Вони відображали не лише соціальний статус чи релігійний контекст, а й світоглядні орієнтири своїх творців. У межах цих типів закріпилися ключові символічні просторові моделі: «озеро й три гори», «сад як райський простір», «сад як мікро- і макрокосмос». Вони стали візуальними та концептуальними кодами китайської культури, забезпечуючи спадкоємність і трансляцію філософських смислів у живописі та інших видах мистецтва.

3. З'ясовано, що образ саду в китайському класичному та ранньомодерному живописі має стійкі сюжетно-типологічні структури, які можуть бути систематизовані у межах авторської іконографічної класифікації. Запропонована типологія, спираючись на напрацювання Дж. Кехілла, М. Кесвік, О. Сірена, Р. Барнхарта та інших дослідників, інтегрує їхні підходи й водночас розширює їх, ураховуючи просторові моделі, іконографічні мотиви та тематичні сценарії. У результаті виокремлено основні іконографічні типи: імператорський сад і придворні дозвілля як репрезентативно-космологічний простір; самотницький сад як середовище усамітнення та медитації; сад літератора як простір інтелектуального й естетичного діалогу; утопічні й міфологічні сади, що моделюють ідеалізовані ландшафти; а також пейзажна ботаніка, у якій сад постає як декоративно-поетичний простір сезонних і флористичних знаків. Уточнено, що ботанічна поезія не становить окремого типу, а функціонує як складова частина всіх моделей, що дозволяє уникнути фрагментації класифікації та розглядати її як універсальний пласт садової іконографії. Водночас, до класифікації включено

мотиви «жінки в палацах» та «ігри дітей у садах», які були лише окреслені у працях Дж. Кехілла, але не отримали системного опрацювання. Виділені іконографіми (павільйон, міст, водойма, камінь, бамбук, квіти й птахи) закріпилися у візуальній традиції як сталі культурні коди, що забезпечували спадкоємність і трансляцію культурних смислів. Урахування підходів китайських дослідників (Тун Цзюнь, Чжоу Веньхань, Чен Ліке, Чжоу Вейцюань) підтверджує, що сад у живописі виступає не лише як відображення реального ландшафту, а як універсальна модель світу, що поєднує естетичні, символічні та філософські виміри. Запропонована іконографічна типологія створює методологічне підґрунтя для виявлення спадкоємності та подальших трансформацій образу саду в живописі Нового часу та сучасної доби, слугуючи інструментом для аналізу культурної пам'яті й іконографічних інновацій у китайському мистецтві.

4. З'ясовано, що у китайському живописі середини XX століття образ саду зберігає безпосередній зв'язок із класичною іконографією, але водночас перетворюється на простір художніх експериментів. У творчості Фу Баоши, Янь Веньляна та У Гуаньчжуна, відібраних у межах дослідження як репрезентативні приклади художніх стратегій 1960–1980-х років, садова тематика стає полем, де поєднуються спадкоємність традиційних моделей і нові формально-пластичні рішення. Вона не обмежується декоративним або пейзажним значенням, а розкривається як простір внутрішньої дії, емоційної експресії чи модерністичного узагальнення. Традиційні іконографіми (а саме – павільйон, міст, водойма, бамбук, «квіти-птахи») зберігають свою впізнаваність, але отримують нове трактування. Вони функціонують як носії культурної пам'яті й одночасно як конструктивні елементи композиції, що забезпечують експресивність або модерністичну умовність. Такий підхід відбиває діалог між класичною спадщиною і сучасними мистецькими пошуками. Різні стратегії реконструкції садової іконографії, починаючи з емоційно-експресивного оновлення

літераторського пейзажу у Фу Баоши, продовжуючи камерною поетикою у Янь Веньляна та завершуючи модерністичним синтезом У Гуаньчжуна, демонструють широкий спектр можливостей поєднання традиції з новаторством. Саме в цей період формується основа для подальшої трансформації образу саду: він втрачає статус винятково літераторського чи філософського простору і починає функціонувати як багатозначна художня метафора, що поєднує індивідуальне самовираження з культурною спадкоємністю. Узагальнення результатів показує, що митці середини XX століття заклали головні траєкторії розвитку образу саду: від спадкоємності до інновації, від традиційної іконографії до посттрадиційного художнього мислення. Саме ця еволюція підготувала підґрунтя для подальших змін просторових моделей і художніх стратегій у живописі наступних десятиліть.

5. У сучасному китайському станковому живописі просторові моделі саду зазнали суттєвих змін, що відображає еволюцію художнього мислення кінця XX – початку XXI століть. Передусім простежується зміна масштабу та ракурсу: від панорамної цілісності класичного саду, який уособлював гармонійний космос, художники переходять до фрагментарних ракурсів, серійної побудови та ефекту «вікна». Універсальна модель «сад як космос» перетворюється на «сад як приватний фрагмент досвіду», акцентуючи на індивідуальному сприйнятті. Важливим вектором є інтер'єризація простору. Традиційний сад, що функціонував як публічний чи символічний простір (імператорський парк, літераторський сад, храмовий комплекс), у сучасному живописі переноситься у внутрішні дворики, балкони, камерні куточки. Така локалізація простору підкреслює індивідуалізацію образу та його суб'єктивізацію. Змінюється і просторове мислення художників. Лінійна перспектива з ритмом порожнечі поступається місцем монтажності, колажності, асиметричним вузлам. Сад дедалі частіше постає як експериментальний простір, де відбувається відмова від канонічних схем на користь візуальної свободи. Важливим є переосмислення іконографем. Бамбук,

лотос, камені та інші традиційні елементи зберігають присутність, проте вже не виконують суто декоративно-символічну функцію, а стають конструктивними носіями композиції, ритму й кольору, набуваючи нової ролі у художній організації твору.

Найглибший зсув простежується у символічному вимірі. Якщо в традиційній культурі сад виступав утопією гармонії або метафорою космосу, то в сучасному живописі він перетворюється на простір пам'яті, інтимності та особистого досвіду. Просторові моделі набувають психологічно-екзистенційного змісту, стають інструментом репрезентації внутрішнього світу митця у взаємодії з культурною пам'яттю. Отже, трансформація просторових моделей саду у живописі 1980–2020-х років проявляється не лише в оновленні композиційних прийомів чи стилістики, а й у глибинному переосмисленні культурних функцій цього образу: від колективної утопії до особистісної інтимності, від канону до експерименту, від знака традиції до художнього жесту сучасності.

6. Аналіз художніх стратегій репрезентації образу саду в сучасному китайському станковому живописі 1980–2020-х років виявив, що цей образ перестає функціонувати як статична іконографічна схема і перетворюється на багаторівневий конструкт, у межах якого поєднуються особистісні, культурні та соціальні смисли. Важливим напрямом розвитку є трактування саду як ментальної карти. У цьому випадку художній простір репрезентує не стільки реальну ландшафтну структуру, скільки сферу особистої пам'яті та індивідуальних переживань митця. Сад постає як суб'єктивний простір, у якому відбувається інтерпретація традиції крізь призму інтимного досвіду, що виявляється у фрагментарності зображень, акцентуванні на деталях та вибудовуванні композиційних серій. Паралельно розвивається лінія актуалізації утопічного та міфологічного потенціалу садової тематики. Архетипні сюжети, зокрема, «периковий сад» або модель «озера і трьох гір» у сучасних інтерпретаціях

набувають нових символічних вимірів. Вони не лише відсилають до класичних джерел, але й формують своєрідні неоміфологічні конструкції, що втілюють пошук гармонії в умовах посттрадиційного суспільства. Іншим важливим аспектом є використання садової тематики як засобу іронічного цитування й гри з канonom. Образ саду стає полем для культурних алюзій, перетлумачень і взаємодії з кодами масової культури, що засвідчує зміну його статусу: від уособлення гармонії та культурного ідеалу до об'єкта художньої гри й критичної рефлексії. У низці випадків сад перетворюється на метафору екологічних та урбаністичних проблем. Такі інтерпретації фіксують кризу традиційної ідеї гармонійного середовища та демонструють, як художники використовують садову іконографію для висловлення соціально значущих тем, пов'язаних із трансформацією міського простору, деградацією довкілля та новими формами взаємодії людини з природою. Значне поширення мають і мета-живописні стратегії. У цьому випадку сад виступає не як безпосередній об'єкт репрезентації, а як засіб рефлексії над традицією. Цитати, ремейки, інверсії та деконструкції класичних моделей дозволяють художникам осмислювати спадщину не лише як джерело натхнення, а й як предмет критичного переосмислення, у якому поєднуються повага до канону та його творча модифікація.

Узагальнюючи результати, можна стверджувати, що у сучасному китайському станковому живописі сад втратив статус однозначного символу гармонійного космосу й набув функцій багатозначного культурного коду. Він одночасно виступає простором пам'яті та індивідуальних переживань, полем міфологічних реконструкцій, сценою художньої гри й інструментом соціальної критики, а також засобом мета-художньої рефлексії. Така багатоплановість свідчить про радикальну трансформацію художніх стратегій: від прямої спадкоємності до плюралістичних підходів, що поєднують традицію й новаторство, індивідуальне й колективне, локальне й глобальне.

7. Отримані результати засвідчують, що образ саду у сучасному китайському живописі є динамічною категорією, здатною постійно оновлюватися у різних художніх і культурних контекстах. У перспективі подальшого вивчення доцільним видається розширення аналізу на інші види мистецтва – інсталяцію, перформанс, медіаарт, де сад також виступає важливим культурним кодом. Не менш актуальним є порівняльний підхід, який дозволить простежити трансформації образу саду в контексті міжкультурного діалогу, зокрема у взаємодії китайської традиції з європейськими та американськими мистецькими практиками. Перспективним напрямом може стати також вивчення зв'язку художніх інтерпретацій саду з ширшими соціокультурними процесами – урбанізацією, екологічними викликами, глобалізацією. Це дозволить не лише глибше зрозуміти зміни у художніх стратегіях, але й визначити, як мистецтво реагує на ключові проблеми сучасності. У цьому сенсі сад виявляється не тільки об'єктом мистецької традиції, але й універсальною моделлю, що віддзеркалює динаміку культурної пам'яті, соціальної реальності та творчих експериментів у добу посттрадиційного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. № 77. С. 73–81.
2. Ван Ш. Жіночий олійний живопис у китайському мистецтвознавчому дискурсі: основні етапи розробки проблеми (1990-ті – 2020-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 72. Т. 1. С. 95–101.
3. Гао Сяотянь. Гібридні візуальні практики в неканонічній сфері сучасного китайського образотворчого мистецтва. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. Вип. 74, том 1, 2024. С.69–74.
4. Гао Сяотянь. Трансформація морфології зображальної сфери сучасного Китаю: контекст, принципи, типологія. Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2024. 206 с.
5. Горбатенко Л.П. Асоціативно-образні колірні композиції як самостійний напрям нефігуративного образотворчого мистецтва. *АРТ-платформа*. 2021. Вип. 3. С. 361–370.
6. Горбатенко Л.П. Музика кольору. *АРТ-платформа*. 2022. Вип.1. С.190–202.
7. Горбатенко Л.П. Принципи побудови асоціативно-образних колірних композицій. *АРТ-платформа*. 2020 Вип.1. С. 238–248.
8. Горбатенко Л.П. Формування художнього образу в кольорописі. *АРТ-платформа*. 2025. Вип. 11. Науковий альманах Київ: КМА, 2025. С. 179–194 .
9. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис в Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Випуск 33. С. 68–75.

10. Ковальова М., Чжуанюй Цю. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини XX століття. *Art and Design*. 2020. Вип. 3. С. 55–65.
11. Котляр Є. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтва*. 2023. № 50. С. 37–47.
12. Лагутенко О. А., Новікова, О. В. Вироби цінци доби Сун у Музеї ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. 2021. № 3 (112). С. 72–83.
13. Лай Юеге. Образ і символ квітки в мистецтві Китаю та Європи (на правах рукопису). Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». 2020. 190 с.
14. Лю Венган. Образні моделі «саду як раю земного» в династичному живописі Китаю. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 5. С. 107–114.
15. Лю Венган. Особливості репрезентації образу саду в живописі Чжао Кайкуня. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Випуск № 76, том 1. С. 77–82.
16. Лю Венган. Садова тематика в живописі У Гуаньчжуна 1970-х – 1980-х років: особливості репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Випуск 84, том 1. С. 134–139.
17. Мінсюань Лю. Репрезентація міста в традиційному китайському живописі гошуа: мотиви, типологія, образно стилістичні ознаки. *Худпром*. 2023. № 2. С. 57–65.
18. Павлова Т. «Ботанічний сад» у Харківському художньому житті кінця XX століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ. 2001–2002. № 2–3. С. 76–79.

19. Пономаренко М.В. Триптих М. Пономаренко «Сімейні реліквії»: особливості образного та художньо-стилістичного ладу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29. Том 1. С. 161–167.
20. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 60–66.
21. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Колекціонери та мистецьки музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці XIX – першій третини XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 35, т.1. С. 76 – 82.
22. Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023, № 50. С. 59–70.
23. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022, № 1. С. 109–118.
24. Тарасов В., Ван В. Образно-стилістичні особливості у системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця XX – початку XXI ст. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 5. С. 168–177.
25. У Ітін. Дитячі образи в олійному живописі Китаю. на правах рукопису). Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. ХДАДМ. 2025. 229 с.
26. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. 2013. № 5. С. 920–926.

27. Чжан Чже. Флористична композиція в китайському образотворчому мистецтві доби Цін (1644-1912). *Art & Design*. 2023. № 3 (23). С. 191–206.
28. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини XX століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. *Art and Design*. 2023. № 2 (22). С. 237–248.
29. Andrews J.F., Shen K. A. Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China. New-York: Guggenheim Museum. 1998. 336 p.
30. An-yi Pan. Painting Faith Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture. Leiden, Boston: Brill, 2007. 396 p.
31. Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture / edited by Christian F. Murck. Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1976. 230 p.
32. Bachelard G. The Poetics of Space (M. Jolas, Trans.; J. R. Stilgoe, Foreword). Boston: Beacon Press. 1994. 241 p.
33. Barnhart R. Peach Blossom Spring Gardens and Flowers In Chinese Paintings. The Catalogue. New York : The Metropolitan Museum Of Art, 1983. 144 P.
34. Barnhart R. The Odyssey of Wu Guanzhong. In Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist /edited by Lucy Lim. San Francisco: The Chinese Culture Foundation of San Francisco, 1989. 183 p.
35. Barnhart R. Three thousand years of Chinese painting. New Haven: Yale University Press, 1997. 278 p.
36. Bing Chiu Che. Un grand jardin impérial chinois : le Yuanming yuan, jardin de la Clarté parfaite. *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 2000, № 22 (L'art des jardins dans les pays sinisés). Chine, Japon, Corée, Vietnam. P. 17–55.
37. Brash C. S. Keeping the Past Present: Representations of Ming Dynasty Gardens. A dissertation submitted to the faculty of the graduate school of the University of Minnesota, 2012. 226 p.
38. Bush S. The Chinese Literati on Painting; Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'í-ch'ang (1555-1636). Harvard University Press, 1971. 227 p.

39. Cahill J. Chinese Painting. New York : Skira / Rizzoli, 1977. 212 p.
40. Cahill J. Hills Beyond a River. Chinese Painting of the Yuan Dynasty. N. Y., 1976. 198 p.
41. Cahill J. Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. New York; Tokyo: Weatherhill, 1978. 281 p.
42. Cahill J. Representations of Gardens in Chinese Painting. Asia Society, New York, April 29, 2004 [online lecture]. [James Cahill. Official website. URL: <http://www.jamescahill.info> (дата звернення: 21.02.2025)].
43. Cheng Liyao. Private Gardens: Gardens for the Enjoyment of Artificial Landscapes of Men of Letters China. Beijing: Architecture & Building Press, 2012. 199 с.
44. Cheng Liyao. Imperial gardens: Gardens for the exclusive enjoyment of the imperial family (The excellence of ancient Chinese architecture). Beijing: China Architecture & Building Press; China Building Industry Press, 2012. 203 p.
45. Chuan Wang. Historical Origins of Landscape Painting and Chinese Gardens. *Asian Social Science*. 2009. V. 5, № 10. P. 137–139.
46. Clunas C. Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming, 1470-1559. London: Reaktion Books, 2004. 232 p.
47. Clunas C. Pictures and Visuality in Early Modern China. London: Reaktion Books, 2008. 224 p.
48. Clunas C. Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China. Durham NC: Duke University Press, 1996. 240 p.
49. De Silva A. The Art of Chinese Landscape Painting. New York: Crown Publishers. 1967. 240 p.
50. Foucault M. Of Other Spaces. *Diacritics*. 1986. 16 (1), P. 22–27 [Foucault Michel. Of Other Spaces. 1984/1986. URL: <https://surl.it/uvmvik> (дата звернення: 30.01.2025)].

51. Fung Yu-Lan. A History of Chinese Philosophy. Vol. 1. London Princeton: Princeton University Press, George Allen and Unwin, 1952. 499 p.
52. Gladstone P. Contemporary Chinese Art: A Critical History. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
53. Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 143 p.
54. Hearn M. K. Splendors of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum, Taipei. New York: The Metropolitan Museum of Art; National Palace Museum, Taipei; Rizzoli International Publications, 1996. 144 p.
55. Henderson R. The Gardens of Suzhou. University of Pennsylvania Press, 2013. 192 p.
56. Hongxun Yang. A Treatise on the Garden of Jiangnan A study on the Art of Chinese Classical Garden. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd, 2022. 695 p.
57. Kenneth C. Landscape into Art. New York: Harper & Row, 1976. 248 p.
58. Keswick M. The Chinese Garden: History, Art & Architecture. London: Rizzoli, 1980. 216 p.
59. Kuo J. C. Transforming Traditions in Modern Chinese Painting: Huang Pin-hung's Late Work. New York: Peter Lang Publishing, 2004. 231 p.
60. Ledderose L. Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton: Princeton University Press, 2000. 264 p.
61. Ledderose L. The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art. *Bush S., Murck C. Theories of the Arts in China*. Princeton: University Press, 1983. P. 165–183.
62. Leing E.J. Real or Ideal: The Problem of the «Elegant Gathering in the Western Garden». *Chinese Historical and Art Historical Records. Journal of the American Oriental Society*. 1968. VOL. 88, NO. 3. P. 419–435.

63. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Vol. 1 (Conflicts and Divisions) /trans. by A. Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996. P. 1–20.
64. Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York: Oxford University Press, 1939. 292 p.
65. Perspectives on Garden Histories (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture)/ ed. by Michel Conan. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999. Vol. 21. 240 p.
66. Ponomarenko M. Symbolism and iconography of the lotus in the sacred art of China. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 6. P. 173–181.
67. Sedlmayr H. Art in Crisis: The Lost Center. Chicago: Henry Regnery Company, 1957. 212 p.
68. Shuang Wang. The relationship between Chinese literati painting and classical gardens. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry (TOJQI)*. 2021. Vol. 12, № 6. P. 10169–10179.
69. Sima Qian. Records of the Grand Historian: Qin Dynasty / Tran. by B. Watson. Hong Kong; New York: Columbia University Press, Renditions, 1995. 224 p.
70. Siren O. Gardens of China. New York: Ronald Press, 1949. 363 p.
71. Tan R. Le Jardin Chinois par l'image. Paris: Éditions You Feng. 2009. 220 p.
72. Tarasov V., Weiike Wang. Composition as a system of imagery principles in modern chinese painting. *Art in the Focus of Teoretical Studies: Eastern-Ukraine* / Ed. by V. Kutateladze, Z. Alforova. Kharkiv: KSADA, 2022. P. 79–91.
73. The Mustard Seed Garden Manual of Painting (Chieh Tzū Yüan Hua Chuan, 1679–1701) / ed. and tran. by Mai-Mai Sze. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978. 624 p.
74. Tong Jun. Glimpse of Gardens in Eastern China. Hunan Fine Arts Publishing House; First Edition, 2018. 279 p.

75. Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. 868 p.
76. Wölfflin H. Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015 [1st ed. 1915]. 384 p.
77. Wu Guanzhong. Where is My Destiny? Vision and Revision: Wu Guanzhong. Hong Kong: Urban Council of Hong Kong, 1995. 156 p.
78. Wu Marshall P. S. At the UMMA: The Orchid Pavilion Gathering. *The Journal of the International Institute*. 2007. № 2 [At the UMMA: The Orchid Pavilion Gathering. *Journal of the International Institute*. Vol. 7, No. 2. 2000. URL: <https://surli.cc/qmlizh> (дата звернення: 02.05.2024)].
79. Xiao Tong, Knechtges D. R. Wen xuan or Selections of Refined Literature. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2016. 404 p.
80. Zhang Anzhi. A History of Chinese Painting /Trans. by Dun J. Li. Beijing: Foreign Languages Press, 2006. 242 p.
81. Zhang Yimeng, Shuangyi Cui. Reclusive Dwelling Schema of Chinese Landscape Painting: Narrative Medium, Visualization, and Implication. *Cultural and Religious Studies*. 2023. № 11. P. 530–540.
82. Zhang Zhe, Korniev A., Rybalko S. The Art of Chinoiserie of the Seventeenth to Nineteenth Centuries in Museum Complexes of Ukraine. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo – Museology and Cultural Heritage*. 2025. № 1. P. 27–45.
83. Zhu Zhu. Gray Carnival: Chinese Contemporary Art Since 2000. Singapore: Springer Nature Pte Ltd, 2023. 259 p.
84. 中华意蕴：中国当代油画巡展暨中国油画百年回望 / 中国国家画院油画院编. [M]. 南宁：广西美术出版社, 2013. 305页 [Китайські інтенції: Турне сучасного китайського живопису олією. Сто років китайського олійного живопису / ред.

Інститут олійного живопису Китайської національної академії живопису. Наньїн: Видавництво образотворчого мистецтва Гуансі, 2013. 305 с.].

85. 中华艺术通史. 明代卷·下编 / 李希凡总主编. [M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2006. 401页 [Загальна історія китайського мистецтва. Том «Династія Мін»/ голов. ред. Лі Сіфань. Пекін: Видавництво Пекінського педагогічного університету, 2006. 401 с.].

86. 中国古代名家作品选粹: 陈洪绶. [M].北京: 人民美术出版社. 2011. 61页 [Вибрані твори відомих майстрів давнього Китаю: Чень Хуншоу. Пекін: Народне видавництво образотворчого мистецтва, 2011. 61 с.].

87. 中国古代名家作品选粹·唐寅 / (明) 唐寅绘. [M].北京: 人民美术出版社, 2013.7. 60页 [Вибрані твори відомих майстрів давнього Китаю: Тан Ін. Пекін: Народне видавництво образотворчого мистецтва, 2013.7. 60 с.].

88. 中国古代名家赵孟頫作品选粹 / 赵孟頫绘. [M]. 北京: 人民美术出版社, 2012. 60页. [Чжао Менфу. Вибрані твори відомих майстрів давнього Китаю. Пекін: Народне видавництво образотворчого мистецтва, 2012. 60 с.]

89. 中国当代画坛最具影响力四大名家: 童中焘、彭耘、贾又福、范扬 / 童中焘, 彭耘, 贾又福, 范扬主编. 北京: 人民教育出版社, 2011. 48页 [Чотири найвпливовіші сучасні майстри китайського живопису: Тун Чжунсі, Фань Чжоу, Цзя Юфу, Фань Ян / гол. Ред. Тун Чжунсі, Фань Чжоу, Цзя Юфу, Фань Ян. Пекін: Народне освітнє видавництво, 2011. 48 с.].

90. 中国油画名家画库. 第1辑. 金田 / 刘红主编. 成都: 四川美术出版社, 2006. 24页 [Збірка китайських майстрів олійного живопису. Т. 1. Цзінь Тянь / головний редактор Лю Хун. Ченду: Видавництво образотворчих мистецтв Сичуаню, 2006. 24 с.].

91. 中国绘画全集. 明1 / 鉴定组, 绘者中国古代书. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2000. 244页 [Зібрання китайського живопису. Мін 1 / Група з експертизи, художники стародавніх китайських книг. Ханчжоу: Видавництво образотворчого мистецтва народу Чжецзян, 2000. 244 с.].
92. 中国艺术家. 刘曼文 / 贾方舟主编. 长春: 吉林美术出版社, 2008. 213页 [Китайський художник. Лю Маньвень / головний редактор Цзя Фанчжоу. Чанчунь: Видавництво образотворчого мистецтва Цзілінь, 2008. 213 с.].
93. 中國古代書畫鑑定組編. 杭州: 浙江人民美術出版社, 1999. 6. 198页 [Група з автентифікації стародавнього китайського живопису та каліграфії. Ханчжоу: Видавництво образотворчого мистецтва народу Чжецзян, 1999. 6. 198 с.].
94. 乌有园. 第1辑: 绘画与园林 / 金秋野, 王欣编. 上海: 同济大学出版社, 2014.12. 292页 [Неіснуючий сад. Вип. 1: Живопис і садово-паркове мистецтво / упоряд. Цзінь Цює, Ван Сін. Шанхай: Видавництво університету Тунцзі, 2014. 12. 292 с.].
95. 云宇峰. 赵开坤油画的表现性语言解读. 油画艺术, 2017.1. 页81–90. [Юнь Юфен. Інтерпретація виразної мови олійних картин Чжао Кайкуня. *Мистецтво олійного живопису*. 2017. № 1. С. 81–90.].
96. 仇英. 桃源仙境图 / 上海书画出版社编. 上海: 上海书画出版社, 2007.1. 52页. [Цю Ін. Казковий краєвид у долині персиків. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису, 2007.1. 52 с.].
97. 仲好 (主编). 大美不雕: 首届当代中国画名家小品学术研究展作品集. 北京: 文化艺术出版社, 2014.8. 279 页 [Чжун Хао (гол. ред.). Велика краса без прикрас: Каталог першої академічної виставки малих форм сучасного китайського живопису. Пекін: Видавництво культури й мистецтва, 2014. 8. 279 с.].

98. 俞国梁. 咬定青山不放松—记美术系赵开坤教授. 丹青. 2000, № 2. 页60–61 [Юй Голян. Невпинно триматися за сині гори: про професора кафедри мистецтва Чжао Кайкуня. *Даньцін*. 2000. № 2. С. 60–61.].
99. 傅抱石. 傅抱石画选. 北京: 南京博物院, 朝华出版社合编, 1988. 115页 [Фу Баоші. Вибрані картини Фу Баоші. Пекін: Нанкінський музей і видавництво Chaohua, 1988. 115 с.].
100. 傅抱石. 傅抱石绘. 北京: 北京工艺美术出版社, 2003. 104页 [Фу Баоші. Ілюстрації Фу Баоші. Пекін: Пекінське видавництво мистецтв і ремесел, 2003. 104 с.].
101. 傅抱石. 山水画册. 上海: 上海人民美术出版社, 2018. 80页 [Фу Баоші. Альбом пейзажного живопису. Шанхай: Народне видавництво образотворчого мистецтва Шанхаю, 2018. 80 с.].
102. 傅抱石画论 / 陈履生主编. 郑州: 河南人民出版社, 1999. 129页 [Теорія живопису Фу Баоші / ред. Чень Люшена. Чженчжоу: Народне видавництво Хенаню, 1999. 129 с.].
103. 冯天瑜, 何晓明, 周积明. 中国传统文化浅说. 长春: 吉林人民出版社, 1998. 390页 [Фен Тяньюй, Хе Сяомін, Чжоу Цзімін. Короткий вступ до традиційної китайської культури. Чанчунь: Народне видавництво Цзіліня, 1998. 390 с.].
104. 刘巨德. 《刘巨德作品》. 西安: 陕西人民美术出版社, 1998. 33页 [Лю Цзюде. Твори Лю Цзюде. Сіань: Народне мистецьке видавництво Шеньсі, 1998. 33 с.].
105. 刘淳. 中国油画史 [M]. 增订本. 北京: 中国青年出版社, 2016. 543页 [Лю Чунь. Історія китайського олійного живопису. Вид. доповнене. Пекін: Видавництво «Молодь Китаю», 2016. 543 с.].
106. 刘淳. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社, 2005. 462页 [Лю Чунь. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2005. 462 с.].

107. 加点盐 / 孙光著. 西安: 陕西人民美术出版社, 2005. 148页 [Додайте трохи солі / Сунь Гуан. Сіань: Народне видавництво образотворчого мистецтва Шеньсі, 2005. 148 с.].
108. 商勇. 清代四王 [M]. 沈阳: 辽宁美术出版社, 2002.12. 157页 [Нань Юн. Чотири Вани династії Цін. Шеньян: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Ляонін. 2002. 12. 157 с.].
109. 卜寿琚著. 皮佳佳 译. 《心画：中国文人画五百年》. 北京: 北京大学出版社, 2017. 319页 [Буш Сьюзен. Внутрішній живопис: п'ятсот років китайського живопису веньжень. Пер. Пі Цзяцзя. Пекін: Видавництво Пекінського університету, 2017. 319 с.].
110. 司马相如集校注. 司马相如 著, 金国永校注. 上海: 上海古籍出版社, 1993. 226页. [Сіма Сянжу. Зібрання творів з анотаціями. Шанхай: Стародавні книги Шанхаю, 1993. 226 с.]
111. 吕澎. 20世纪中国艺术史. 北京: 北京大学出版社, 2006. 1242页 [Люй Ін. Історія китайського мистецтва XX століття. Пекін: Видавництво Пекінського університету, 2006. 1242 с.].
112. 吕澎. 《20世纪中国艺术史》. 北京: 新星出版社, 2013.12. 944页 [Люй Пен. Історія китайського мистецтва XX століття. Пекін: Видавництво «Сінсін» (New Star Press), 2013.12. 944 с.].
113. 吕澎. 中国当代艺术史: 2000–2010. 上海: 上海人民出版社, 2014.10. 420页 [Люй Пен. Історія сучасного китайського мистецтва: 2000–2010. Шанхай: Народне видавництво Шанхаю, жовтень 2014.10. 420 с.].

114. 吕澎. 中国当代艺术史: 2000–2010. 北京: 三联书店, 2010. 603 页 [Люй Пен. Історія китайського сучасного мистецтва: 2000–2010. Пекін: Sanlian Shudian, 2010. 603 с.].
115. 吕澎. 美术的故事: 从晚清到今天 [М]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2015.6. 595页 [Люй Пен. Історія образотворчого мистецтва: від пізньої династії Цін до наших днів. Гуйлінь: Нормальний університет Гуансі, 2015.6. 595 с.].
116. 白羽平. 中国油画名家·白羽平 / 赵锦剑 (主编). 武汉: 湖北美术出版社, 2007.3. 92页 [Люй Юйпін. Відомі китайські художники-олійники: Люй Юйпін / під ред. Чжао Цзіньцзяня. Ухань: Образотворче мистецтво Хубею, 2007.4. 92 с.].
117. 吴冠中. 吴冠中画作诞生记 [М]. 北京: 人民美术出版社, 2008. 263页 [У Гуаньчжун. Народження картин У Гуаньчжуна [М]. Пекін: Народне видавництво образотворчого мистецтва, 2008. 263 с.].
118. 吴晓欧, 张辉. 天机自动 触物发声—赵开坤艺术研究. 艺术研究, 2017. 2. 页 60–61 [У Сяооу, Чжан Хуей. Натхнення як автоматизм, речі як голос: дослідження мистецтва Чжао Кайкуня. *Мистецтвознавчі дослідження*. 2017.2. С. 60–61].
119. 周文翰. 文徵明传: 苏州的风雅传奇. 北京: 清华大学出版社, 2020.9. 271页. [Чжоу Веньхань. Біографія Вень Чженміна: Легенда про елегантність Сучжоу. Пекін: Видавництво Цінхуа, 2020.9. 271 с.].
120. 周洁. 浅谈赵开坤油画艺术色彩语言. 美学, 2020, № 4. 页64–65 [Чжоу Цзе. Коротке обговорення колористичної мови олійних картин Чжао Кайкуня. *Естетика*. 2020. № 4. С. 64–65].
121. 周维权. 中国古典园林史. 北京: 清华大学出版社, 2008.792页 [Чжоу Вейцюань. Історія класичних китайських садів. Пекін: Видавництво Цінхуа, 2008. 792 с.].

122. 唐萍. 都市语境下的中国当代油画. 北京: 文物出版社, 2017.3. 225页 [Тан Вей. Китайський сучасний живопис олією в міському контексті. Пекін: Видавництво Венью, 2017. 3. 225 с.].
123. 园林画境艺术视野下的圆明园. 2022. [Садовый живопис: Старий літній палац з художньої точки зору. 2022. URL: <https://surl.li/frlnpa> (дата звернення: 02.07.2025)].
124. 大河上下: 新时期中国油画回顾展作品集, 1976–2005 / 大河上下·新时期中国油画回顾展组织委员会编. 广州: 岭南美术出版社, 2005. 369页 [Велика ріка: Збірник творів Ретроспективної виставки китайського олійного живопису нового періоду, 1976–2005 / Ред. оргкомітет Ретроспективної виставки китайського олійного живопису нового періоду «Велика ріка». Гуанчжоу: Ліннань мейшу чубаньшє, 2005. 369 с.].
125. 孙昌武, 商瀛. 谈赵开坤油画风景写生中的构图. 大众文艺 (快活林), 2019, № 1. 页123. [Сунь Чанву, Шан Ін. Про композицію в етюдах пейзажного живопису Чжао Кайкуня. Популярна література та мистецтво (*Happy Forest*). 2019. № 1. С. 123].
126. 朵云轩藏品专辑, 第六十期, 艺苑撷英第二十期. 上海: 上海人民美术出版社, 1997. 49页 [Збірка колекції Сун Юньсюань. Вип. 60 (Вибране з мистецького саду). Шанхай: Шанхайське народне видавництво образотворчих мистецтв, 1997. 49 с.].
127. 尹小宁, 纪燕著. 古代经典园林题材绘画鉴赏. 济南: 山东人民出版社, 2015. 187页 [Інь Сяонін, Цзі Янь. Оцінка живопису на класичні теми стародавніх садів. Цзінань: Народне видавництво провінції Шаньдун, 2015. 187 с.].

128. 常青 等绘. 中国油画名家画库. 第2辑. 成都: 四川美术出版社, 2007.6. 20页
[Чан Цінъ та ін. Збірка відомих китайських художників олійного живопису. Вип. 2. Ченду: Видавництво образотворчого мистецтва Сичуані, 2007. 6. 20 с.].
129. 张彦远. 历代名画记. 江苏美术出版社, 2007. 285页 [Чжан Яньюань. Історичні записи про відомі картини різних династій. Цзянсу: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Цзянсу, 2007. 285 с.].
130. 张新权. 中国艺术家张新权 / 张新权著. 南京: 江苏美术出版社, 2011. 146页
[Чжан Сінцюань. Китайський художник Чжан Сінцюань / автор Чжан Сінцюань. Нанкін: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Цзянсу, 2011. 146 с.].
131. 张新权. 山林不知: 张新权个展 / 策展人: 黄圣智. 2024. 6.29–7.28. 24页 [Чжан Сінцюань. Невідомі гори та ліси»: персональна виставка Чжан Сінцюаня / куратор: Хуан Шенчжі. 29 червня – 28 липня 2024. 24 с.].
132. 当代彩墨画六人集. 太原: 北岳文艺出版社, 1993. 72页 [Шестеро сучасників: альбом живопису тушшю та кольором. Тайюань: Бейюе література і мистецтво, 1993. 72 с.].
133. 当代画史: 名家经典作品集. 石家庄: 河北教育出版社, 2005.11. 225页.
[Сучасна історія живопису: колекція класичних творів відомих художників. Шицзячжуан: Освіта провінції Хебей, 2005. 11. 225 с.].
134. 当代艺术新主张: 民居庭院 / 童中焘 等绘. 苏州: 古吴轩出版社, 1999. 29页
[Нові орієнтири сучасного мистецтва: Житлові сади та дворики / Тун Чжунтай та ін.; ред. Жу Фен, Сюй Яомін, Я Нун. Сучжоу: Гу У Сюань, 1999. 29 с.].
135. 彭莱. 古代画论. 上海: 上海书店出版社, 2009. 356页 [Пен Лай. Давня теорія живопису. Шанхай: Шанхайська книжкова крамниця, 2009. 356 с.].

136. 彭莱. 界画楼阁 / 彭莱撰文, 一上海: 上海书画出版社, 2006.3. 135页 [Пен Лай. Павільйон світового живопису. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису та каліграфії, 2006.3. 135 с.].
137. 搜尽奇峰打草稿: 山水速写. 浙江美术学院出版社, 1992. 54页 [У пошуках дивних вершин та начерки: пейзажні замальовки. Чжецзян: Видавництво Академії образотворчих мистецтв, 1992. 54 с.].
138. 文震亨. 长物志图说 / 文震亨著; 海军, 田君注释. 济南: 山东画报出版社, 2004.5. 502页. [Вень Чженьхэн. *Ілюстрований трактат «Чжан У-чжи»* / автор Вень Чженьхэн; коментарі Хай Цзюня, Тянь Цзюня. Цзінань: Видавництво «Шаньдун хуа бао», 2004.5. 502 с.].
139. 易英. 转向: 易英当代艺术评论集. 石家庄: 河北美术出版社, 2011.7. 250页 [Ін. Поворот: збірка критичних статей І Ін з сучасного мистецтва. Шицзячжуан: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хебей, 2011.7. 250 с.].
140. 朱良志. 澹若秋江影: 陈道复画的“幻”境 (文人画的真性). 杭州: 浙江人民美术出版社, 2021.1. 132页 [Чжу Лянчжи. Тиха, як відбиток осінньої ріки: «Ілюзорний світ» у живописі Чень Даофу (Справжність у живописі літераторів). Ханчжоу: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Чжецзян, 2021.1. 132 с.].
141. 李东屿. 文徵明园林山水画中的空间美学观分析 [J]. 艺术品鉴, 2021 (09): 页 46–51 [Лі Дун'юй. Аналіз просторової естетики в пейзажних картинах садів Вень Чженміна. *Оцінка мистецтва*. 2021. № 9. С. 46–51].

142. 李建中. 杏園雅集: 明末的繪畫與詩歌文化. 中国艺术研究, 2019 (4): 页45–62 [Лі Цзяньчжун. Зібрання в абрикосовому саду: живопис і поезія в культурі пізньої Мін. *Дослідження китайського мистецтва*. 2019. № 4. С. 45–62.].
143. 李昌菊. 中国油画本土化百年 (1900–2000). 北京: 人民出版社, 2021. 564页 [Лі Чанцзюй. Сто років локалізації китайського живопису олією (1900–2000). Пекін: Народне видавництво, 2021. 564 с.].
144. 李毅. 明代园林题材绘画中松竹图式的人文精神 [J]. 艺术品, 2019 (02): 页46–51 [Лі Ї. Гуманістичний дух сосново-бамбукових мотивів у садовій тематиці живопису династії Мін. *Мистецькі вироби*. 2019. № 2. С. 46–51.].
145. 李源. 玄武湖“三神山”新考. 江苏地方志, 2000 (05): 页32–33. [Лі Юань. Нове дослідження «Трьох гір Бога» на озері Сюаньву. *Хроніка провінції Цзянсу*. 2000. № 5. С. 32–33.].
146. 杨勋. 游园惊梦: 个人展览. 北京, Fangyin Space, 2010. Soka Art. Yang Xun – Artist profile. URL: <https://soka-art.com/en/artist/exhibition/2126> (дата звернення: 27.08.2025). [Ян Сюнь. Жах у сні: персональна виставка. Пекін, Fangyin Space, 2010. Електронний ресурс. Soka Art. Профіль художника Ян Сюня.]
147. 杨大年编著. 中国历代画论采英. 南京: 江苏教育出版社, 2005.10. 315页 [Ян Даньянь (упоряд.). Вибрані трактати з історії китайського живопису. Нанкін: Видавництво освіти провінції Цзянсу, 2005.10. 315 с.].
148. 杨彦. 当代中国画实力派画家作品集·杨彦 / 吴剑洪. 北京: 中国文联出版社, 2013.7. 55页 [Ян Янь. Збірник творів представника реалістичної школи сучасного китайського живопису – Ян Янь / під ред. У Цзяньхуна. Пекін: Видавництво Китайської федерації літератури та мистецтва, 2013.7. 55 с.].

149. 杨彦. 杨彦绘画. 天津: 天津人民美术出版社, 2006. 242页 [Ян Янь. Живопис Ян Яня. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне видавництво образотворчого мистецтва, 2006. 242 с.].
150. 杭春晓. 在叛逆中追寻单纯——杭春晓对话沈勤 [J]. 中国书画, 2006 (11): 页72–77 [Хан Чунсяо. У пошуках простоти серед бунту: діалог із Шень Цінєм. Китайський живопис і каліграфія. 2006. № 11. С. 72–77].
151. 林文霞. 当代艺术家: 理论、作品和传记 / 严文北. 上海: 上海第五出版社, 1982. 250页 [Лінь Венся. Сучасні художники: теорія, твори та біографії / Янь Венбей. Шанхай: П'яте видавництво Шанхаю, 1982. 250 с.].
152. 林文霞. 颜文樑·现代艺术家: 画论·作品·生平. 北京: 学林出版社, 1996. 190页 [Лінь Венся. Янь Венлянь – сучасний художник: теорія живопису, твори та біографія. Пекін: Сюелінь, 1996. 190 с.].
153. 彭莱. 界画楼阁 / 毕莱撰文. 上海: 上海书画出版社, 2006.3. 135 页 (中国山水画通鉴) [Бі Лай. Архітектурний живопис. Шанхай: Shanghai shuhua chubanshe, 2006. 135 с. (Загальна історія китайського пейзажного живопису)].
154. 毛华松, 李越, 王飞. “西园雅集”的图文解读与园林空间范式研究 [J]. 中国园林, 2020 (10). URL: <https://m.fx361.cc/news/2020/1120/15170428.html> (дата звернення: 12.03.2025). [Мао Хуасун, Лі Юе, Ван Фей. Графічна інтерпретація «Сіюань Яцзі» та дослідження парадигми садового простору. Журнал «Китайський сад». 2020. № 10].

155. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第1卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 378页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 1. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 378 с.].
156. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第2卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 310页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 2. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 311 с.].
157. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第3卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 310页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 3. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 310 с.].
158. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第4卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 300页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 4. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 300 с.].
159. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第5卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 332页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 5. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 332 с.].
160. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第6卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 354页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 6. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 354 с.].
161. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第7卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 349页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 7. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 349 с.].
162. 水中天, 汪华. 吴冠中全集: 第9卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2007. 378页
[Шуй Чжунтянь, Ван Хуа. Повне зібрання творів У Гуаньчжуна. Том 9. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хунань, 2007. 378 с.].

163. 水墨联想: 中国当代水墨名家作品集 / 吴山明主编. 杭州: 中国美术学院出版社, 2010.4. 359页 [Асоціації тушшю: альбом творів відомих сучасних китайських художників тушевого живопису / гол. ред. У Шаньмін. Ханчжоу: Видавництво Китайської академії мистецтв, квітень 2010.4. 359 с.].
164. 江南园林艺术史 / 王琴, 陈雄著. 北京: 人民出版社, 2012. 245页 [Ван Ціннь, Чень Сюн. Історія мистецтва садово-паркового мистецтва Цзяннаня. Пекін: Народне видавництво, 2012. 245 с.].
165. 江苏当代艺术年鉴.2014 /顾承峰主编. 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2015.10. 141页 [Щорічник сучасного мистецтва Цзянсу. 2014 / ред. Гу Ченфен. Нанкін: Видавництво «Фенікс», 2015.10. 141 с.].
166. 沈勤. 在叛逆中追寻单纯: 杭春晓对话沈勤 /艺术对话. CHINESE PAINTING & CALLIGRAPHY. 2006. № 11. 页72–77 [Шень Ціннь. У пошуках простоти в бунтівності: Хан Чуньсяо в діалозі з Шень Цінем. *Художній діалог. Chinese Painting & Calligraphy*. 2006. № 11. С. 72–77].
167. 沙伟. 吴冠中笔下的江南水乡 [J]. 收藏, 2016 (12): 页13–19 [Ша Вей. Водне село Цзяннань у картинах У Гуаньчжуна. *Колекціонування*. 2016. № 12. С. 13–19].
168. 沧浪之水: 苏州美术馆馆藏颜文樑作品特展 / 苏州市公共文化中心, 苏州美术馆编. 苏州: 古吴轩出版社, 2014. 125页 [Води Цанлана: Спеціальна виставка творів Янь Венляна з колекції Художнього музею Сучжоу / Громадський культурний центр Сучжоу, упоряд. Художній музей Сучжоу. Сучжоу: Гувусюань, 2014. 125 с.].

169. 混沌的光亮：刘巨德与钟蜀珩作品展. 中华人民共和国文化和旅游部, 2017年10月23日. URL: <https://surl.lu/psnhnv> (дата звернення: 23.07.2025). [Міністерство культури і туризму Китайської Народної Республіки. «Світло хаосу: виставка творів Лю Цзюде та Чжун Шухена». 23 жовтня 2017 року].
170. 清代御苑撷英 / 天津大学建筑系, 北京市园林局编. 天津: 天津大学出版社, 1990. 192页 [Кафедра архітектури Тяньцзінського університету, Пекінське муніципальне бюро садово-паркового господарства (уклад.). Вибрані роботи імператорських садів часів династії Цін. Тяньцзін: Видавництво Тяньцзінського університету, 1990. 192 с.].
171. 牟复礼. 中国思想之渊源 / 王重阳译. 第2版. 北京: 北京大学出版社, 2016.6. 241页 [Моут Ф. В. Джерела китайської думки / пер. Ван Чжун'ян. 2-ге вид. Пекін: Видавництво Пекінського університету, червень 2016.6. 241 с.].
172. 王克文. 宋元青绿山水与米氏云山. 济南: 山东美术出版社, 2004.7.112页 [Ван Кевень. Гірсько-водні пейзажі стилю цінлюй епох Сун і Юань та “туманні гори” школи Мі. Цзінань: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Шаньдун, липень 2004. 112 с.] .
173. 王凯梅. 刘曼文: 那地方恍若梦境——三幕情景剧将于10月13日在上海开幕. 文化视界, 2024. URL: <https://surl.li/qkwmwt> (дата звернення: 06.05.2025). [Ван Каймей. Лю Маньвень: «Це місце, як сон – триактна п'єса» – прем'єра в Шанхаї, 13 жовтня. *Культурне бачення*. 2024].
174. 王欣. 刘海粟吴湖帆笔下的那些公园. 中国画里的上海公园. 艺术评论, 2021. URL: <https://surl.lu/houckb> (дата звернення: 12.09.2024).[Ван Сінь. Парки,

зображені Лю Хайсу та Ву Хуфанем. Шанхайські парки в китайському живописі. *Мистецька критика*. 2021].

175. 王济楷. 古典意象的现代转向——解读吴冠中水墨画中的园林亭 [J]. 艺术论坛, 2024 (3): 页6–8. [Ван Цзікай. Сучасний поворот класичної образності: інтерпретація садових павільйонів у картинах тушшю У Гуаньчжуна. *Художній форум*. 2024. № 3. С. 6–8].

176. 王红波. 文徵明的绘画世界 / (明) 文徵明绘. 成都: 四川美术出版社, 2018. 213页 [Ван Хунбо. Світ живопису Вень Чженміна / (Мін) Вень Чженмін, живопис. Ченду: Сичуаньське видавництво образотворчого мистецтва, 2018. 213 с.].

177. 王骁. 颜文樑. 北京: 文化艺术出版社, 2009. 262页. [Ван Сяо. *Янь Веньлян*. Пекін: Видавництво культури та мистецтва, 2009. 262 с.]

178. 石涛作品 / 路城选编. 杭州: 浙江摄影出版社, 2015.1. 106页 [Твори Ши Тао / упоряд. Лу Чен. Ханчжоу: Видавництво «Фотографія Чжецзян», 2015.1. 106 с.].

179. 秋水伊人. 刘曼文 / 文峰编. 南宁: 广西美术出版社, 2011. 129页 [Цю Шуй Іжень. *Лю Маньвень* / за ред. Вень Фена. Наньнін: Видавництво образотворчого мистецтва Гуансі, 2011. 129 с.].

180. 程里尧 (主编). 中国古典园林. 昆明: 云南人民出版社, 1999. 490页 [Чен Ліке (голов. ред.). Китайські класичні сади. Куньмін: Народне видавництво провінції Юньнань, 1999. 490 с.].

181. 程里尧主编. 中国古典园林. 北京: 中国建筑工业出版社, 2005. 320页 [Чен Ліке (гол. ред.). Китайські класичні сади. Пекін: Видавництво архітектури та будівництва Китаю, 2005. 320 с.].

182. 童中焘. 中国近现代名家画集·童中焘绘. 北京: 人民美术出版社, 2007.6. 211 页 [Тун Чжунтай. Альбом живопису відомих митців Китаю модерної та сучасної доби: Тун Чжунтай. Пекін: Народне видавництво образотворчого мистецтва, 2007.6. 211 с.].
183. 童中焘. 童中焘解读潘天寿. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017.4. 148页. [Тун Чжунтао. Тун Чжунтай тлумачить Пан Тяньшоу. Ханчжоу: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Чжецзян, 2017.4. 148 с.].
184. 罗一平. 中国美术史中的花鸟图像 (艺术史中的图像丛书). 广州: 岭南美术出版社, 2006.9. 390页 [Лю Іпін. Зображення квітів та птахів в історії китайського мистецтва (серія «Зображення в історії мистецтва»). Гуанчжоу: Видавництво образотворчого мистецтва Ліннань, 2006.9. 390 с.].
185. 翟墨. 吴冠中画论 [M]. 郑州: 河南人民出版社, 1999. 147页 [Чжай Мо. Теорія живопису У Гуаньчжуна. Чженчжоу: Народне видавництво Хенаня, 1999. 147 с.].
186. 艺苑撷英. 第十期 / 主编 龚继先; 策划、责任编辑 苏小松. 上海: 上海人民美术出版社, 1979. 49页. [Мистецькі скарби. Вип. 10 / гол. ред. Гун Цзісянь; ред. план. і відп. ред. Су Сяосунь. Шанхай: Шанхайське народне видавництво образотворчого мистецтва, 1979. 49 с.].
187. 芥子园画传. 第1册 / (清) 王概. 北京: 中国书店, 2011.1. 232页 [Посібник з живопису в саду гірничного зерна. Т. 1 / уклад. Ван Гай та ін., епоха Цін. Пекін: Китайський книжковий магазин, 2011.1. 232 с.].

188. 花间记: 汉英对照 / 周春芽绘. 成都: 四川美术出版社, 2007. 138页 [Нотатки з квіткового саду: китайсько-англійська паралельна версія / Чжоу Чуньї. Ченду: Видавництво образотворчого мистецтва Сичуаню, 2007. 138 с.].
189. 苏静士 (编). 知中. 竹林七贤. 北京: 中信出版社, 2017.1. 208页 [Су Цзінші (упор.). Пізнавай Китай. Сім мудреців бамбукового гаю. Пекін: CITIC Press, 2017. 1. 208 с.].
190. 艺苑掇英. 名家名作. 袁江·袁耀 / 袁剑侠编著. 郑州: 河南美术出版社, 2013. 6. 44页 [Юань Дуоїн. Шедеври відомих художників: Юань Цзян, Юань Яо / упоряд. Юань Цзянься. Чженчжоу: Видавництво образотворчого мистецтва провінції Хенань, 2013. 6. 44 с.].
191. 蒋文光. 中国历代名画鉴赏 (下册). 金盾出版社, 2004. 2546页 [Цзян Венгуан. Оцінка відомих китайських картин минулих династій. Том 2. Пекін: Золотий щит, 2004. 2546 с.].
192. 许江, 杨参军, 井士剑 主编. 半透明·家书. 杭州: 中国美术学院出版社, 2017.12. 160页 [Напівпрозоре: Сімейні листи / під ред. Сюй Цзяна, Ян Цаньцзюня, Цзінь Шіцзяня. Ханчжоу: Видавництво Китайської академії мистецтв, грудень 2017. 160 с.].
193. 费洼山庄: 陈平艺术展作品集 / 陈平著. 北京: 文化艺术出版社, 2010. 171页. [Вілла Фейчжу: Альбом художньої виставки Чень Піна. Пекін: Видавництво культури й мистецтва, 2010. 171 с.].
194. 边角余料引发的话题—对话著名油画家赵开坤. 吉林艺术学院学报, 2014. 4 (121): 页70–72 [Тема «залишків матеріалів» – діалог із відомим художником

олійного живопису Чжао Кайкунем. *Журнал Академії мистецтв Цзіліня*. 2014. Вип. 4 (121). С. 70–72].

195. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史: 1900–2000. 长沙: 岳麓书社; 湖南美术出版社, 2014.5. 404页 [Цю Юецзінь, Цю Цзяньлінь. Столітня історія китайського мистецтва: 1900–2000. Чанша: Юелу; Видавництво образотворчого мистецтва Хунаня, 2014.5. 404 с.].

196. 邹跃进自选集 / 邹跃进著. 太原: 北岳文艺出版社, 2014.10. 282页 [Збірка вибраних творів Цюй Яоцзиня / автор Цюй Яоцзінь. Тайюань: Видавництво літератури й мистецтва Бейюе, 2014.10. 282 с.].

197. 邹跃进. 新中国美术史: 1949–2000. 长沙: 湖南美术出版社, 2002. 337页 [Цзоу Юецзінь. Історія мистецтва Нового Китаю: 1949–2000. Чанша: Видавництво образотворчого мистецтва Хунаня, 2002. 337 с.].

198. 林泉高致. (宋) 郭思 编; 杨伯 著. 北京: 中华书局, 2010.9. 205页 [Го Си, Ян Бо. Високі досягнення в лісах і потоках. Пекін: Zhonghua Book Company, 2010. 9. 205 с.].

199. 郭春方. 人生若寄 艺术千秋, 2017. URL: <https://surl.li/yvdxwm> (дата звернення: 04.08.2023). [Го Чуньфан. Життя – це подорож, мистецтво – вічність. 2017].

200. 郭若虚. 图画见闻志 / 郭若虚著; 王云五主编. 上海: 商务印书馆, 1936. 264页 [Го Жохсуй. Записки про побачене і почуте в живописі / ред. Ван Юньу. Шанхай: Комерційне видавництво, 1936. 264 с.].

201. 金陵诸家绘画 = Paintings by Jinling Region. 故宫博物院藏文物珍品大系 = The Complete Collection of the Treasures of the Palace Museum / 主编 单国强. 上海:

上海科学技术出版社; 香港: 商务印书馆(香港)有限公司, 2000. 316页 [Живопис художників регіону Цзіньлін = Paintings by Jinling Region. Повне зібрання скарбів Музею Гугун = The Complete Collection of the Treasures of the Palace Museum / гол. ред. Шань Гоцян. Шанхай: Науково-технічне видавництво Шанхаю; Гонконг: Комерційне видавництво (Гонконг), 2000. 316 с.].

202. 陈传席. 中国绘画美学史. 北京: 人民美术出版社, 2012.4. 661页 [Чень Чуансі. Історія естетики китайського живопису. Пекін: Народне видавництво образотворчого мистецтва, 2012.4. 661 с.].

203. 陈岸瑛. 【评论】她的画·在一呼一吸之间——钟蜀珩的艺术评析, 2022. URL: <https://surl.lu/mqrazo> (дата звернення: 05.05.2024) [Чень Аньїн. Її картини – між вдихом і видихом: мистецький аналіз Чжун Шухена. 2022].

204. 陈建英. 张新权 关键词: 转变·重构·无法而法// 美术报 [Meishu Bao = China Art Weekly]. 2019. URL: <https://surl.lt/smexoc> (дата звернення: 27.08.2025) [Чень Цзяньїн. Ключові слова Чжан Сінцюань: трансформація, реконструкція, «метод у відсутності методу». Мейшу бао = Художня газета. 2019.].

205. 面对形象 / 刘巨德著. 上海: 上海书店出版社, 2007. 105页 [Зіткнувшись із образом / Лю Цзюде. Шанхай: Видавництво «Шанхай шу дян», 2007. 105 с.].

206. 顾丞峰自选集 / 顾丞峰著. 太原: 北岳文艺出版社, 2014.10. 288页 [Гу Ченфен. Вибране / автор Гу Ченфен. Тайюань: Літературно-мистецьке видавництво «Бейюе», 2014.10. 288 с.].

207. 高名潞. 另类现代 另类方法. 上海: 上海书画出版社, 2005.9. 104页 [Гао Мінлу. Альтернативна сучасність, альтернативні методи. Шанхай: Видавництво живопису і каліграфії Шанхаю, 2005.9. 104 с.].

208. 高居翰, 黄晓, 刘珊珊著. 不朽的林泉: 中国古代园林绘画. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012.8. 339页 [Гао Цзюхань, Хуан Сяо, Лю Шаньшань. Нев'янучі ліси й джерела: давньокитайський живопис садів. Пекін: Видавництво «Життя, читання, нові знання» (Sanlian), 2012.8. 339 с.].

ДОДАТОК А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Лицьова сторона порожньої плитки. Керамічна плитка, 54х165 см. Східна Хань (І–ІІ ст. н.е.). Музей образотворчих мистецтв, Бостон, США [49].
2. Настінний розпис. Фрагмент із однієї з печер комплексу Кизиль (Куча, Сіньцзян). VII ст. Китай [49].
3. Лі Жунцзінь. Сад династії Хань. Сувій. Шовк, туш, фарби. 156,6х108,7 см. Династія Юань. Національний палац-музей, Тайбей, Китай[180].
4. Лю Суннянь. Чотири пейзажі чотирьох пір року. Сувій (фрагмент). Шовк, туш, фарби. 41,3х69,8 см. Кінець XII – початок XIII ст. Династія Південна Сун. Палацовий музей, Пекін, Китай [180].
5. Лі Тан. «Павільйон у ставку з лотосами». Аркуш (із альбому «Пейзажі чотирьох пір року»). Шовк, туш, фарби. Початок XII ст. Національний палац-музей, Тайбей, Китай [180].
6. Цю Ін. Ода парку Шанлінь. Сувій (фрагмент). Шовк, туш, фарби. 53,5х1183,9 см. 1531–1538. Національний палац-музей, Тайбей, Китай [96].
7. Лу Чжи. Зібрання вчених у ніч Свята ліхтарів. Сувій. Шовк, туш, фарби. Розміри не встановлені. Династія Мін, XVI ст. Національний палац-музей, Тайбей, Китай [180].
8. Юань Яо. Казкова країна Пенлай. Сувій. Шовк, туш, фарби. 266,2х163 см. 1750. Палацовий музей, Пекін, Китай [190].
9. Чжан Цзедуань. Змагання човнів-драконів на ставку Цзіньмін. Альбомний аркуш. Шовк, туш, фарби. 28,5х28,6 см. Поч. XII ст. Тяньцзіньський музей, Китай [180].
10. Цю Ін. Гра на флейті феніксу. Альбомний аркуш. Шовк, туш, фарба. 1500–1552. Музей Палацу, Пекін, Китай [80].

11. Цю Ін. Зображення павільйонів у горах безсмертних. Сувій. Папір, туш, фарби. 118x41,5 см. Початок XVI ст. Національний палацовий музей, Тайбей, Китай [96].
12. Чжао Цзі (імператор Хуейцзун, 1082–1135). Камінь щасливого дракона. Сувій. Шовк, туш, фарби. 53,8x127,5 см. Початок XII ст. Палацовий музей, Пекін, Китай [180].
13. Скеля «Дев'ять драконів». Сад Сяоїнчжоу, Західне озеро, Ханчжоу, Китай. Орієнтовно династія Цін (XVII–XIX ст.). Світлина [180].
14. Чень Хуншоу. Лотос і скелі. Туш, кольори на шовку. XVII ст. (близько 1630-х рр.). Музей мистецтва Клівленда, США [Cleveland Museum of Art. Офіційний сайт: URL: https://www.clevelandart.org/art/1979.27.1.6?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 17.03.2025)].
15. Чень Хуншоу. Читання (із альбому «Шістнадцять поглядів самотницького життя»). Альбомний аркуш. Папір, туш, фарби. 21,4x29,8 см. 1651. Національний палацовий музей, Тайбей, Китай [180].
16. Чень Хуншоу. Відпочинок біля скелі (із альбому «Шістнадцять поглядів самотницького життя»). Альбомний аркуш. Папір, туш, фарби. 21,4x29,8 см. 1651. Національний палацовий музей, Тайбей, Китай [180].
17. Цю Ін. Сад Золотої долини. Вертикальний сувій. Шовк, туш, фарби. 224x130 см. Бл. 1500–1550. Храм Чіон-ін, Кіото, Японія [41].
18. Цю Ін. Сад Сима Гуана. Сувій. Шовк, туш, фарби. 31x570 см. Бл. 1550-х років. Національний палацовий музей, Тайбей [41].
19. Шитао. Зібрання в Західному саду. Сувій. Папір, туш, фарби. 36,5x328 см. XVII ст. (ранній період династії Цін). Шанхайський музей, Китай [38].
20. Павільйон «Тихого перебування серед бамбука». Сад скромного чиновника, Сучжоу. Династія Мін (реконструкції періоду Цін). Світлина. 1999 [180].
21. Самшит із «кігтеподібною» кроною. Сад Оуюань, Сучжоу. Бл. др. пол. XIX ст. (династія Цін). Світлина. 1999 [180].

22. Ставок з лотосом. Сад скромного чиновника, Сучжоу. Династія Мін – реконструкції періоду Цін. Світлина. 1999 [180].
23. Одинокий кам'яний міст. Сад Лююань, Сучжоу. Світлина. 1999 [180].
24. Невідомий художник. Вид нового Літнього палацу, Пекін. Папір, акварель. 1886. Британський музей, Лондон (Інв. № 1948,0508,0.3). Офіційний сайт Британського музею. URL: <https://surl.lu/xvrorm> (дата звернення: 27.08.2025) [58].
25. Панорамний вид на гору Хуцю (Тигрова гора), Сучжоу. Світлина. 1999 [180].
26. Руїни «Великих фонтанів» Старого Літнього палацу, Пекін. Орієнтовно 1759. Світлина [58].
27. Лу Таньвей (приписується). Сім мудреців бамбукового гаю та безсмертний Жун Ціці. Відбиток з кам'яного рельєфу з гробниці. Провінція Цзянсу. Ліва та права частини, 240x80 см кожна. Кінець IV–V ст. Нанкінський музей, Китай [189].
28. Шитао. Дика долина і ясний туман. Сувій. Туш і фарби на папері. 164,9x55,9 см. Кінець XVII – початок XVIII ст. Нанкінський музей, Китай [178].
29. Шитао. Свіжа зелень на східному пагорбі. Папір, туш, колір. 166,4x55,4 см. Кінець XVII – початок XVIII ст. Палацовий музей, Пекін [178].
30. Лу Танвей (приписуване). Повернення додому. Ручний сувій. Шовк, туш, фарби. 43x142 см. VI–XIII ст. Національний палацовий музей, Тай, Китай [80].
31. Лі Чен. Буддійський храм у горах. Вертикальний сувій. Шовк, туш, фарби. 111,8x55,9 см. Друга половина X ст., династія Північна Сун. Музей мистецтв Нельсона-Аткінса, Канзас-Сіті, США [39].
32. Шень Чжоу. Джерело білої хмари. Фрагмент горизонтального сувою. Шовк, туш, фарби. 37,3x936 см. Династія Мін, XV ст. Колекція George J. Schlenker, П'ємонт, Каліфорнія, США [41].
33. Шень Чжоу. Аркуш з альбому «Пейзажі з постатями, для Чжоу Вей-те». 1482. Папір, туш, фарби. 31,8x59,7 см. Приватна колекція Лу Чжунсін (Chung Hsing Lu Collection), Китай [41].

34. Лі Шань. Сосна та ялина в снігу. Сувій. Шовк, туш, фарби. 29,7х79,2 см. Бл. середина XII – початок XIII ст. Галерея мистецтв Фріра, Смітсонівський інститут, США. [Національний музей азійського мистецтва Смітсонівського інституту. Офіційний сайт. URL: <https://asia.si.edu> (дата звернення: 06.03.2023)].
35. Го Сі. Деревя та далекий обрій. Шовк, туш, фарби. 35,6 × 104,4 см. загальна довжина з колофонами бл. 37,5х853,8 см. Бл. 1080. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, США. Metropolitan Museum of Art. Виставка «Cultivated Landscapes», 2002. Офіційний сайт. URL: <https://surl.li/wghsen> (дата звернення: 06.03.2023).
36. Тан Їнь. Чайний сувій (фрагмент). Папір, туш, колір. 31,1х105,8 см. Династія Мін, початок XVI ст. Палацовий музей, Пекін, Китай [87].
37. Тан Їнь. Котедж із солом'яною стріхою в Західних горах (фрагмент, ліва частина). Сувій. Папір, туш. 31,2х146,3 см. Династія Мін, початок XVI ст. Британський музей, Лондон, Велика Британія [87].
38. Го Чжуншу (приписується). Вілла Ваньчуань (копія за мотивами Ван Вея). Сувій (фрагменти). Папір, туш, колір. Бл. 28,4х1160 см. Династія Мін – пізніше. Національний палацовий музей, Тайбей, Китай. [Національний палацовий музей, Тайбей. Офіційний сайт. URL: <https://digitalarchive.npm.gov.tw> (дата звернення: 27.08.2025)].
39. Лі Гунлін. Гірська вілла. Горизонтальний сувій. Папір, туш. 28,9х364,6 см. Бл. 1080–1100. Династія Північна Сун. Національний палацовий музей, Тайбей, Китай [30].
40. Вень Чженмін. Сад скромного адміністратора. Аркуші альбому 1, 2, 3. Папір, туш. 26,4х27,3 см. 1551. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, США [46].
41. Вень Чженмін. Сад скромного адміністратора. Аркуші альбому 4, 5, 6. Папір, туш. 26,4х27,3 см. 1551. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, США [46].
42. Вень Чженмін. Майстерня істинної вдячності (фрагменти). Сувій. Папір, туш, колір. 36х107,8 см. 1549. Шанхайський музей, Китай [119].

43. Вень Чженмін. Весна цвітіння персика. Ручний сувій. Папір, туш, колір. 32x57,3 см. Бл. 1556. Ляонінський провінційний музей, Шеньян, Китай [176].
44. Цянь Гу. Зустріч у Павільйоні орхідей. Ручний сувій. Папір, туш, колір. 24,1x43,6 см; 1560. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, США [119].
45. Чжоу Веньцзюй. Літературний сад. Ручний сувій. Шовк, туш, фарби. 30,4x 58,5 см. X ст. Палацовий музей, Пекін, Китай [80].
46. Анонім (приписується колу Лі Сисюня). Картина палацу і саду. Шовк, туш, фарби. 23,9x77,2 см. Династія Південна Сун. Палацовий музей, Пекін, Китай [136].
47. Юань Цзян. Палац дев'яти досконалостей. Ручний сувій. Шовк, туш, фарби. 95,3x294,5 см. 1691. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, США. [Metropolitan Museum of Art, NY. Офіційний сайт. URL: <https://surl.li/hyomxb> (дата звернення: 22.08.2025)].
48. Юань Цзян. Палац для літнього відпочинку в горах Лішань. Підвісний сувій. Шовк, туш, фарби. 216,7x42,4 см. Кінець XVII – початок XVIII ст. Столичний музей, Пекін, Китай [190].
49. Чжао Чан. Натурне зображення метеликів. Ручний сувій. Шовк, туш, фарби. 27,7x91 см. Династія Північна Сун. Палацовий музей, Пекін, Китай [35].
50. Імператор Хуейцзун. Щасливі журавлі. Ручний сувій. Шовк, туш, фарби. 138,2x51 см. 1112. Ляонінський провінційний музей, Шеньян, Китай [58].
51. Фу Баоші. Цю Ін читає й малює. Папір, туш, колір. 149,3x40,4 см. 1942. Нанкінський музей, Нанкін, Китай [100].
52. Фу Баоші. «Пейзаж у стилі Ши Тао». Папір, туш, колір. 150,5x53,7 см. 1943. зібрання Нанкінського музею, Нанкін, Китай [100].
53. Фу Баоші. Павільйон Орхідей. Папір, туш, колір. 60,8x100,2 см. 1956. Національний художній музей Китаю, Пекін, Китай [99].
54. Фу Баоші. Сім мудреців у бамбуковому гаю. Папір, туш, колір. 64,7x75 см. Бл. 1942. Приватна колекція [100.]

55. Фу Баоші. Пісня піпи. Підвісний сувій. Папір, туш, колір. 113х66 см. 1945. Продано на Christie's, Гонконг (з колекції К'ун Сян-сі). [Christie's. Fine Chinese Modern Paintings, Гонконг, 30.11.2010, лот 2640. Офіційний сайт. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5391678> (дата звернення: 25.05.2025)].
56. Фу Баоші. Хода красунь. Папір, туш, колір. 61,7х219 см. 1944. Місце збереження не встановлено [101].
57. Янь Венлянь. Відбиття трьох ставків у місячному світлі. Полотно, олія. 37х25 см. 1961. Приватна колекція (?). [152].
58. Янь Венлянь. Суцільна червінь у парку Сян'ян. Полотно, олія. 35х76 см. 1964. Сучжоуський художній музей, Китай [168].
59. Янь Венлянь. Парк Фусін. Полотно, олія. 51х63,5 см. 1965. Музей Китайської академії мистецтв, Ханчжоу, Китай [152].
60. Янь Венлянь. Куточок рідного дому (інша назва – Коли онуці Цінчен було сім років). Полотно, олія. 29,5х44,5 см. 1963. Приватна колекція (?). [177].
61. У Гуаньчжун. Тисяча років концепції літературного саду (Відродження стародавньої естетики). Полотно, олія. 53,5х72 см. 1996. Національна галерея Сінгапуру [Національна галерея Сінгапуру. Wu Guanzhong. Thousands of Years of Conception in the Literati Garden (Renewals of Ancient Flavours), 1996, олія на полотні, 53,5х72 см. Подарунок митця. Зібрання Національної галереї Сінгапуру. Офіційний сайт: URL: <https://surl.li/bckhww> (дата звернення: 27.08.2025)].
62. У Гуаньчжун. Сад Майстра сітей у Сучжоу. Дерево, олія. 46х61 см. 1973. Художній інститут Пекінського педагогічного університету, Китай [156].
63. У Гуаньчжун. Сад Майстра сітей у Сучжоу. Дерево, олія. 46х61 см. 1996. Місце збереження не встановлено [158].
64. У Гуаньчжун. Гавань квітів, споглядання риб. Папір, гуаш. 33х39 см. 1974. Місце збереження не встановлено [156].

65. У Гуаньчжун. Риби в грі. Дерево, олія. 46x46 см. 1974. Місце збереження не встановлено [156].
66. У Гуаньчжун. Споглядання риб. Папір, туш, колір. 34x48 см. 1982. Місце збереження не встановлено [158].
67. У Гуаньчжун. Куточок саду. Дерево, олія. 46x46 см. 1977. Місце збереження не встановлено [157].
68. У Гуаньчжун. Куточок саду. Папір, туш, колір. 45x48 см. 1979. Місце збереження не встановлено [159].
69. У Гуаньчжун. Сад Лева в Сучжоу. Дерево, олія. 46×46 см. 1974. Приватна колекція [156].
70. У Гуаньчжун. Сад (Сад у Цзяннані). Дерево, олія. 69×54 см. 1978. Приватна колекція [158].
71. У Гуаньчжун. Сад Лева. Папір, туш, колір. 173×290 см. 1983, Шанхайський художній музей / нині колекція China Art Museum, Шанхай, Китай [159].
72. Чжун Шухен. Лotosовий ставок. Полотно, олія. 210×600 см. 2017. Збірка атвора [203].
73. Лю Маньвень. Місячне сяйво над ставком з лотосами. Полотно, олія. 200×486 см. 2011. Приватна колекція [179].
74. Лю Маньвень. Глибоко у саду. Полотно, акрил. 80×100 см. 2024. Збірка автора [173].
75. Лю Манвень. Левовий гай. Полотно, олія. 80×80 см. 2024. Збірка автора [173].
76. Лю Маньвень. Сад. Папір, акварель. 13,5×20 см. 2024. Приватна колекція [173].
77. Лю Манвень. Весна йде – весна повертається. Триптих (фрагменти). Полотно, акрил. 100×80 см (кожна). 2024. Збірка автора [173].
78. Лю Манвень. Сад. Папір, акварель. 18×12,5 см. 2024. Збірка автора [173].
79. Лю Манвень. Місце народження Мікеланджело. Акрил, полотно. 40×30 см. 2024. Збірка автора [173].

80. Цзінь Тянь. Квітковий флакон. Полотно, олія. 100×81 см. 2006. Місце збереження не встановлено [90].
81. Цзінь Тянь. Запашний. Полотно, олія. 92×73 см. 1996. Приватна колекція. [84].
82. Тун Чжунтай. Чисті тіні Цанлану. Папір, туш, колір. 32×46 см. 1987. Місце збереження не встановлено [89].
83. Тун Чжунтай. У Ліхуаюані вже майже стемніло (фрагмент). Папір, туш, колір. 49×59 см. 1993. Місце збереження не встановлено [89].
84. Тун Чжунтай. Світло серед хмар та вод. Папір, туш, колір. 69×69 см. 1988. Місце збереження не встановлено [89].
85. Ян Янь. Цзяннань у лютому. У п'яти екранах. Папір, туш, колір. 55×30 см (кожен екран). 2005. Приватна колекція [124].
86. Ян Янь. Зображення саду персиків і слив на весняному бенкеті. Папір, туш, колір. Розмір не уточнений. 2004. Приватна колекція [124].
87. Ян Янь. Духовна весна без вогню, весна й осінь. Альбомний аркуш. Папір, туш, колір. 41×32 см. 2005. Приватна колекція [149].
88. Ян Янь. Зображення щасливих хмар. Папір, туш, колір. 60×50 см. 2004. Приватна колекція [149].
89. Чень Пін. Фейчжу-цунь №1. Папір, туш, колір. 64×46 см. 2006. Приватна колекція [193].
90. Чень Пін. Вілла Фейчжу № 5. Папір, туш, колір. 97×180 см. 2010. Приватна колекція [193].
91. Чень Пін. Вілла Фейчжу № 2. Папір, туш, колір. 97×180 см. 2009. Приватна колекція [193].
92. Чень Пін. Прихований аромат. Папір, туш, колір. 180×70 см. 2010. Приватна колекція [193].
93. Чень Пін. Одна хризантема для благородного мужа. Папір, туш, колір. 180×70 см. 2010. Приватна колекція [193].

94. Чжан Цзе. Павільйон Сунфен. Папір, туш, колір. 136×68 см. 2015. Приватна колекція [124].
95. Фан Сян. Весняне цвітіння Цзяннаня. 2003. Папір, туш, колір. 187×89 см. Приватна колекція [133].
96. Фан Сян. Малий дощ. Папір, туш, колір. 100×69 см. 2001. Приватна колекція [133].
97. Фан Сян. Зробіть перерву, щоб помилуватися квітами. Папір, туш, колір. 138×69 см. 2001. Приватна колекція [133].
98. Фан Сян. Новий чай. 1999. Папір, туш, колір. 230×160 см. Приватна колекція [133].
99. Шень Цінь. Сад. Два камені, розділені стіною. Папір, туш, колір. 52×69 см. 2004–2006. Приватна колекція [150].
100. Шень Цінь. Старий будинок часів династії Мін. Папір, туш. 52×66 см. 2003. Приватна колекція [150].
101. Шень Цінь. Сад 15–4 Д. 2015. Папір, туш, колір. 72×141,5 см. Збірка автора [Asia Art Center. Пекін/Тайбей. Виставка «Art Works by Shen Qin & Chen Qi» (18.04–07.06.2015). Офіційний сайт. URL: <https://surl.lt/wilejb> (дата звернення: 27.02.2025)].
102. Шень Цінь. Сад. Зима. Туш, папір. 138×68 см. 2009. Збірка автора [83].
103. Шень Цінь. Камінь, вплетений у воду. Папір, туш, пензель. 68,5×86 см. 2004–2006. Збірка автора [150].
104. Шень Цінь. Сад 15-4-В. Папір, туш, колір. 138×70 см. 2015. Збірка автора [Asia Art Center. Пекін/Тайбей. Виставка «Art Works by Shen Qin & Chen Qi» (18.04–07.06.2015). Офіційний сайт. URL: <https://surl.lt/wilejb> (дата звернення: 27.02.2025)].
105. Шень Цінь. Сад 15-4-А. Папір, туш, колір. 138×70 см. 2015. Збірка автора [Asia Art Center. Пекін/Тайбей. Виставка «Art Works by Shen Qin & Chen Qi» (18.04–

07.06.2015). Офіційний сайт. URL: <https://surl.lt/wilejb> (дата звернення: 27.02.2025)].

106. Цзін Хуень. Чарівний сад. Полотно, олія. 150×190 см. 1996. Приватна колекція [97].

107. Бао Хайчжоу. Ніколи не забудемо національне приниження. Полотно, олія. 204×204 см. 2022. Приватна колекція [123].

108. Чжан Цзюньвей. Попередник Саду десяти тисяч садів. 2022. Папір, туш. 68×136 см. Приватна колекція [123].

109. Юань Ісінь. Мальовничі квіти абрикосу. Папір, туш. 68×136 см. 2022. Приватна колекція [123].

110. Сунь Гуан. Сюжет за мотивами поезії Сун. Папір, туш, колір. Розмір не уточнений. Початок 2000-х рр. Музей живопису та каліграфії Сунь Гуана, Сіань, провінція Шеньсі, Китай [107].

111. Сунь Гуан. Сюжет за мотивами поезії Сун. № 9. Папір, туш, колір. Розмір не уточнений. Початок 2000-х рр. Музей живопису та каліграфії Сунь Гуана, Сіань, провінція Шеньсі, Китай [107].

112. Чжан Сінцюань. Західний сад у Сучжоу. Полотно, олія. 50×60 см. 2010. Приватна колекція [130].

113. Чжан Сінцюань. Сад Лева в Сучжоу. Полотно, олія. 50×60 см. 2010. Приватна колекція [130].

114. Чжан Сінцюань. З серії «Орхідні» (№ 10). Полотно, олія. 50×60 см. 2023. Приватна колекція [131].

115. Чжан Сінцюань. З серії «Орхідні» (№ 16). Полотно, олія. 50×60 см. 2022. Приватна колекція [131].

116. Чжан Сінцюань. Серія «Лотоси», № 20. Полотно, олія. 60×50 см. 2024. Приватна колекція [130].

117. Чжан Сінцюань. Серія «Лотоси», № 21. Полотно, олія. 60×50 см. 2024. Приватна колекція [130].
118. Ян Сюнь. Сон у саду. Таємнича казкова країна (триптих). Полотно, олія, 200×560 см. 2010. Збірка автора [114].
119. Ци Чжилун (祁志龙). Образ споживання (№ 1). Полотно, олія. 100×80 см. 1995. Приватна колекція (Christie's) [105].
120. Ци Жилун. Образ споживання (№ 12). Полотно, олія. 170×200 см. 1993. Приватна колекція [197].
121. Лю Цзюде. Осінній ставок. Папір, туш, колір. 145×365 см. 1995. Національний художній музей, Пекін, Китай [104].
122. Лю Цзюде. Під гліцинією. Поліптих. Папір, туш, колір. 250×501 см. 2017. Приватна колекція [205].
123. Чжао Кайкунь. Сучжоуський сад. 2005. Полотно, олія. 70×120 см. Приватна колекція [Artnet. Zhao Kaikun. Suzhou Garden. 2005. Полотно, олія. Artnet. Past Auction Results. URL: <https://surl.li/cteips> (дата звернення: 28.03.2025)].
124. Чжао Кайкунь. Китайський садовий цикл. Тигровий пагорб № 2. Полотно, олія. 2014. Приватна колекція [95].
125. Чжао Кайкунь. Серія Китайські сади. Сад скромного чиновника. Полотно, олія. 100×80 см. 2011. Приватна колекція [Artnet. Zhao Kaikun. Chinese Garden Series – Zhuozheng Yuan. 2011. Artnet. Past Auction Results. URL: <https://surl.li/nnaalq> (дата звернення: 28.03.2025)].
126. Чжао Кайкунь. Серія «Китайські сади». Сад мережевого чиновника II. Полотно, олія. 150×100 см. 2014. Приватна збірка. [Sohu Art. Zhao Kaikun. Chinese Garden Series – Wangshi Yuan. 2014. Sohu Art: media and cultural portal. URL: <https://surl.li/odfkzb> (дата звернення: 28.04.2024)].

127. Чжао Кайкунь. Серія «Китайські сади». Сад мережевого чиновника. Полотно, олія. 150×100 см. 2014. Приватна колекція [MutualArt. Zhao Kaikun. Chinese Garden Series – Wangshi Yuan. 2014. MutualArt. URL: <https://surl.li/eyhtmlk> (дата звернення: 28.08.2025)].
128. Чжоу Чунья. Нефритоподібний камінь Тайху. Полотно, олія. 200×150 см. 1999. Приватна колекція [188].
129. Чжоу Чунья. Червоний камінь. Полотно, олія. 119×91 см. 1999. Приватна колекція [188].
130. Чжоу Чунья. Голе персикове дерево. Полотно, олія. 150×120 см. 2005. Приватна колекція [188].
131. Чжоу Чунья. Любовні історії. Полотно, олія. 250×200 см. 2000-і рр. Приватна колекція [188].
132. Чжоу Чунья. Квітуче кохання 1. Полотно, олія. 150×120 см. 2005. Приватна колекція [188].
133. Чжоу Чунья. Палаюче небо. Полотно, олія. 100×120 см. 2006. Приватна колекція [188].

ДОДАТОК Б АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Лицьова сторона порожньої плитки. Східна Хань (І–ІІ ст. н.е.). Китай.

Іл. 2. Фрагмент настінного розпису. VII ст. Кизильські печери, Сіньцзян, Китай.



Іл. 3. Лі Жунцзінь. Сад династії Хань. Вертикальний сувій. Династія Юань. Національний Палацовий музей, Тайбей.



Іл. 4. Лю Суннянь. Чотири пейзажі чотирьох пір року. Кінець XII – початок XIII ст. Ручний сувій. Династія Південна Сун. Палацовий музей, Пекін.

Іл. 5. Лі Тан. Павільйон у ставку з лотосами. Аркуш (із альбому «Пейзажі чотирьох пір року»). Початок XII ст. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 6. Цю Ін. Ода парку Шанлінь. Ручний сувій. (фрагмент). Національний палац-музей, Тібей.

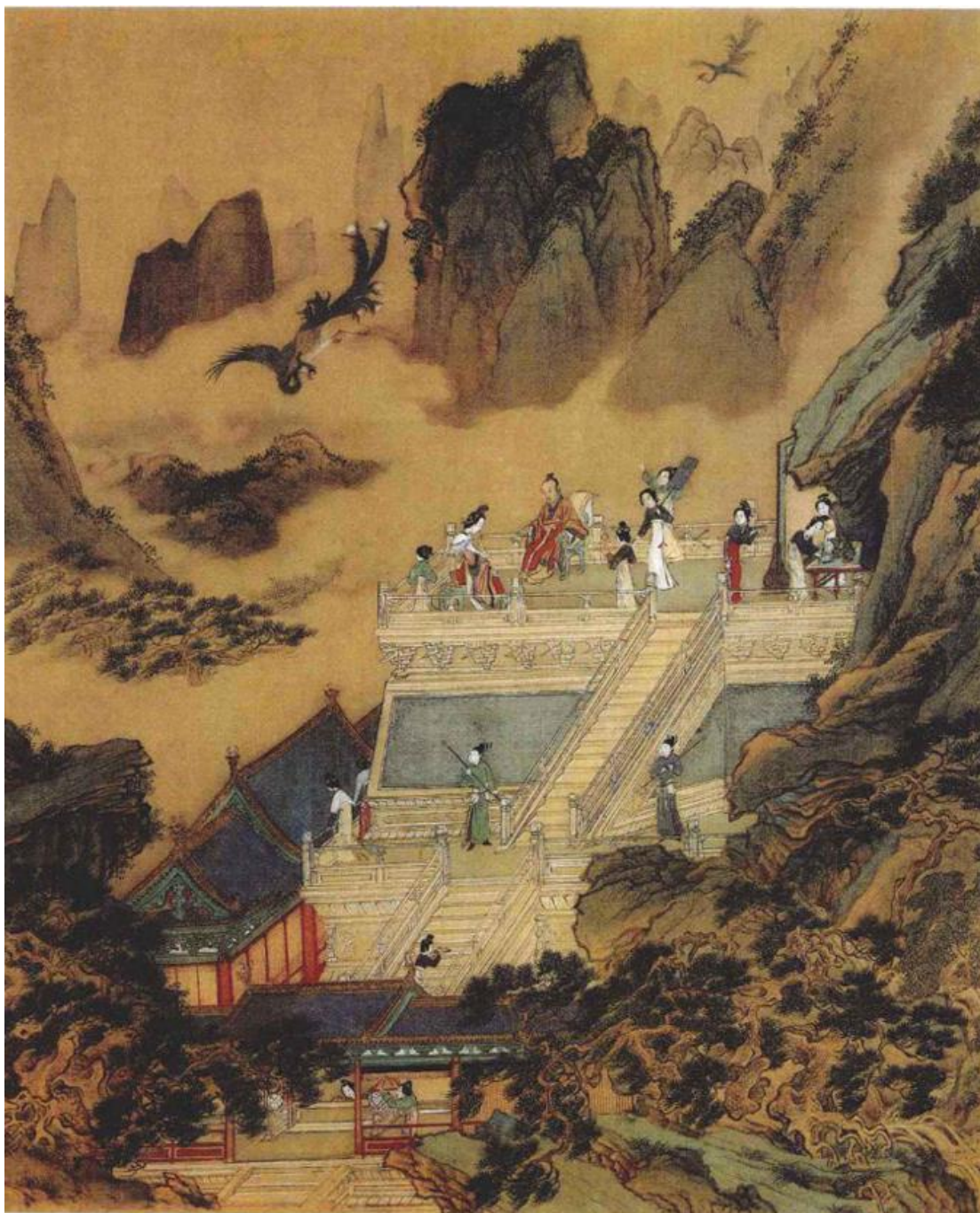
Іл. 7. Лу Чжи. Зібрання вчених у ніч Свята ліхтарів. Ручний сувій. Династія Мін, XVI ст. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 8. Юань Яо. Казкова країна Пенлай. Вертикальний сувій. 1750. Палацовий музей, Пекін.



Іл. 9. Чжан Цзедуань. Змагання човнів-драконів на ставку Цзіньмін. Альбомний аркуш. Поч. XII ст. Тяньцзіньський музей.



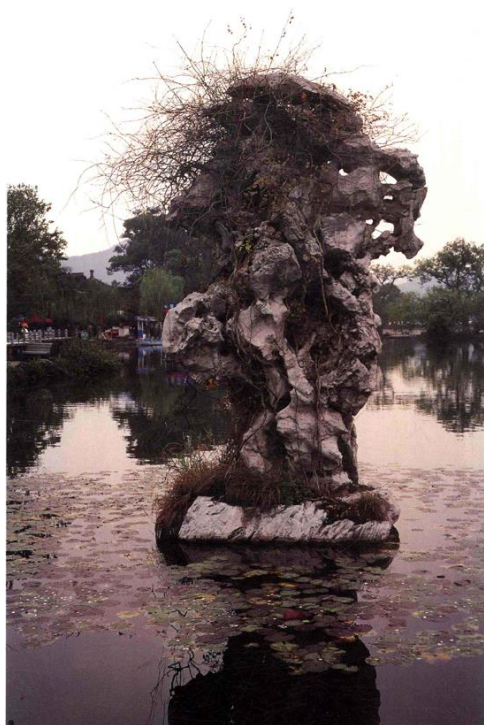
Іл. 10. Цю Ін. Гра на флейті феніксу. Альбомний аркуш. 1500–1552.
Палацовий музей, Пекін.



Іл. 11. Цю Ін. Зображення павільйонів у горах безсмертних. Вертикальний сувій. Початок XVI ст. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 12. Чжао Цзі (імператор Хуейцзун, 1082–1135). Камінь щасливого дракона. Ручний сувій. Початок XII ст. Палацовий музей, Пекін.



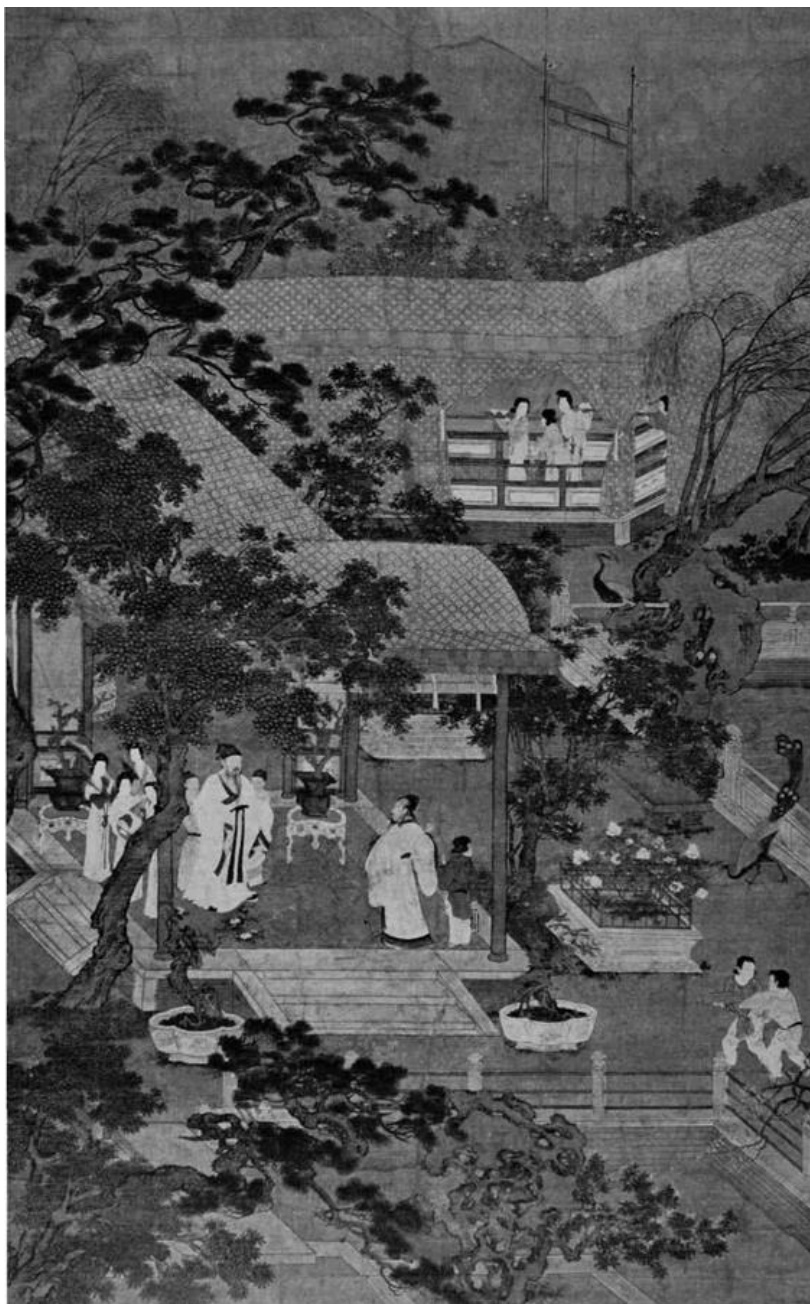
Іл. 13. Склея «Дев'ять драконів». Сад Сяоїнчжоу, Західне озеро, Ханчжоу, Китай. Орієнтовно династія Цін (XVII–XIX ст.). Світлина.

Іл. 14. Чень Хуншоу. Лотос і скелі. Аркуш. XVII ст. (близько 1630-х рр.). Музей мистецтва Клівленда, США.



Іл. 15. Чень Хуншоу. Читання (із альбому «Шістнадцять поглядів самотницького життя»). Альбомний аркуш. 1651. Національний палацовий музей, Тайбей.

Іл. 16. Чень Хуншоу. Відпочинок біля скелі (із альбому «Шістнадцять поглядів самотницького життя»). Альбомний аркуш. 1651. Національний палацовий музей, Тайбей.



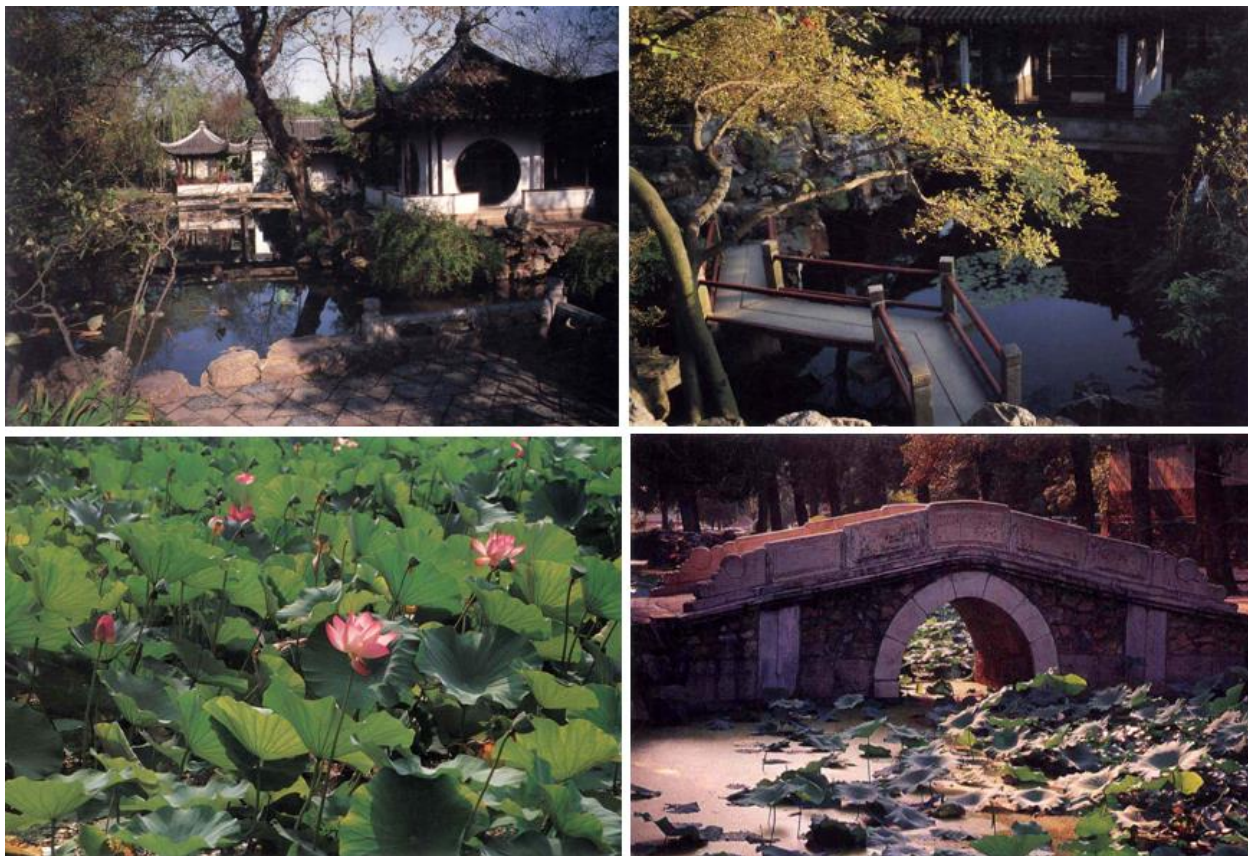
Іл. 17. Цю Ін. Сад Золотої долини. Вертикальний сувій. Бл. 1500–1550. Храм Чіон-ін, Кіото, Японія.



Іл. 18. Цю Ін. Сад Сима Гуана. Ручний сувій. Бл. 1550-х років. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 19. Шитао. Зібрання в Західному саду. Ручний сувій. XVII ст. (ранній період династії Цін). Шанхайський музей.

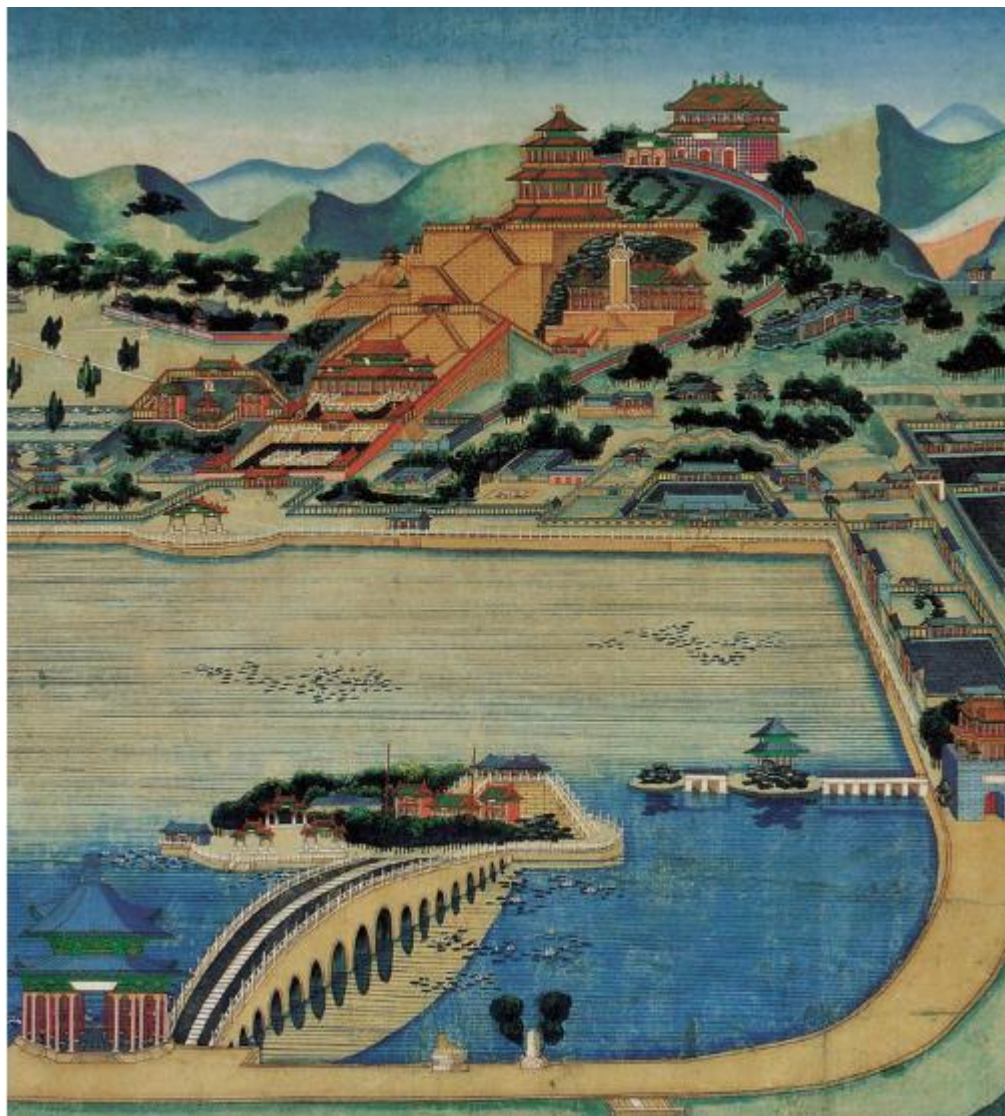


Іл. 20. Павільйон «Тихого перебування серед бамбука». Сад скромного чиновника, Сучжоу. Династія Мін (реконструкції періоду Цін). Світлина. 1999.

Іл. 21. Самшит із «кігтеподібною» кроною. Сад Оуюань, Сучжоу. Бл. др. пол. ХІХ ст. (династія Цін). Світлина. 1999.

Іл. 22. Ставок з лотосом. Сад скромного чиновника, Сучжоу. Династія Мін – реконструкції періоду Цін. Світлина. 1999.

Іл. 23. Одинокий кам'яний міст. Сад Лююань, Сучжоу. Світлина. 1999.

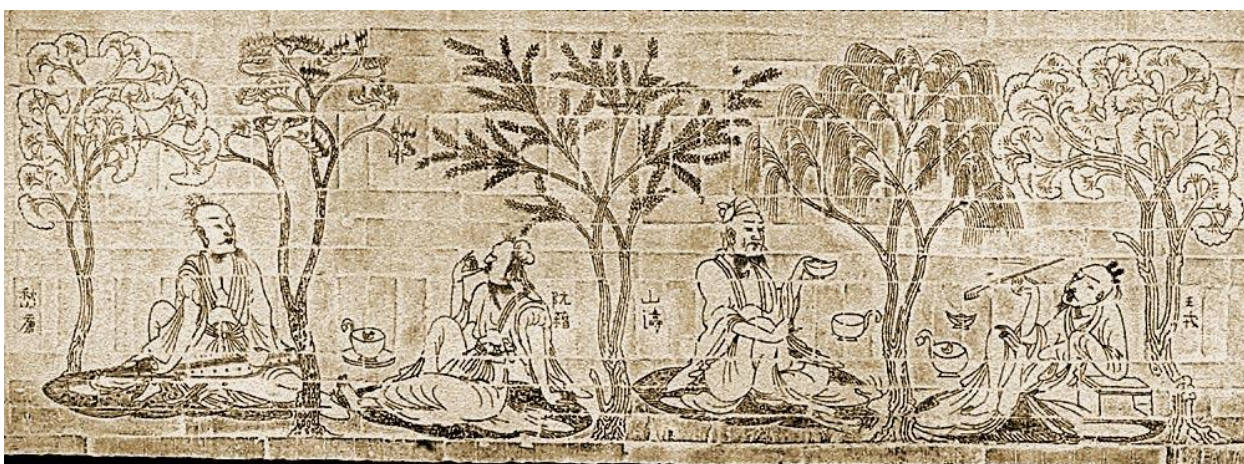
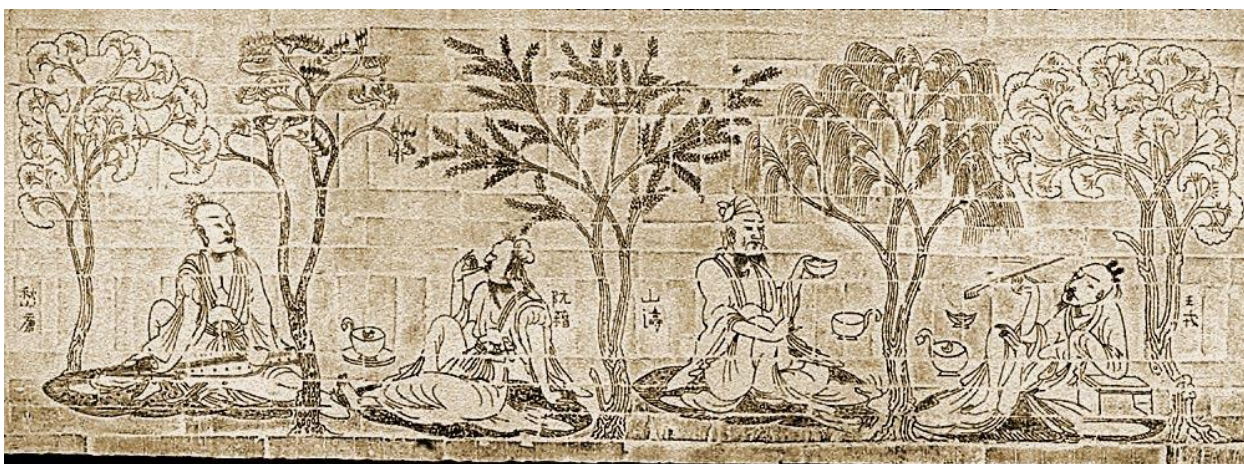


Іл. 24. Невідомий художник. Вид нового Літнього палацу (Пекін). 1886.
Британський музей, Лондон.



Іл. 25. Панорамний вид на гору Хуцю (Тигрова гора), Сучжоу. Світлина. 1999.

Іл. 26. Руїни «Великих фонтанів» Старого Літнього палацу, Пекін. Орієнтовно 1759. Світлина (рік ?).



Іл. 27. Лу Таньвей (приписується). Сім мудреців бамбукового гаю та безсмертний Жун Ціці. Відбиток з кам'яного рельєфу з гробниці. Провінція Цзянсу. Ліва та права частини, Кінець IV – V ст. Нанкінський музей.



Іл. 28. Шитао. Дика долина і ясний туман. Вертикальний сувій. Кінець XVII – початок XVIII ст. Нанкінський музей.

Іл. 29. Шитао. Свіжа зелень на східному пагорбі. Вертикальний сувій. Кінець XVII – початок XVIII ст. Палацовий музей, Пекін.



Іл. 30. Лу Танвей (традиційно приписуване). Повернення додому. Ручний сувій. VI–XIII ст. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 31. Лі Чен. Буддйський храм у горах. Вертикальний сувій. Друга половина X ст., династія Північна Сун. Музей мистецтв Нельсона-Аткінса, Канзас-Сіті.



Іл. 32. Шень Чжоу. Джерело білої хмари. Ручний сувій (фрагмент). Династія Мін, XV ст. Колекція George J. Schlenker, П'ємонт, Каліфорнія.



Іл. 33. Шень Чжоу. Аркуш з альбому «Пейзажі з постатями, для Чжоу Вейте». 1482. Приватна колекція Лу Чжунсін (Chung Hsing Lu Collection), Китай.

Іл. 34. Лі Шань. Сосна та ялина в снігу. Ручний сувій. Бл. середина XII – початок XIII ст. Галерея мистецтв Фріра, Смітсонівський інститут, США.



Іл. 35. Го Сі. Дерева та далекий обрій. Ручний сувій. Бл. 1080. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.



Іл. 36. Тан Їнь. Чайний сувій (фрагмент). Династія Мін, початок XVI ст. Палацовий музей, Пекін.



Іл. 37. Тан Їнь. Котедж із солом'яною стріхою в Західних горах (фрагмент, ліва частина). Ручний сувій. Династія Мін, початок XVI ст. Британський музей, Лондон.



Іл. 38. Го Чжуншу (приписується). Вілла Ваньчуань (копія за мотивами Ван Вєя). Ручний сувій. (фрагменти). Династія Мін – пізніше. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 39. Лі Гунлін. Гірська вілла. Ручний сувій (фрагменти). Бл. 1080–1100. Династія Північна Сун. Національний палацовий музей, Тайбей.



Іл. 40. Вень Чженмін. Сад скромного адміністратора. Аркуші альбому 1, 2, 3. 1551. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.



Іл. 41. Вень Чженмін. Сад скромного адміністратора. Аркуші альбому 4, 5, 6. 1551. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.



Іл. 42. Вень Чженмін. Майстерня істинної вдячності. Ручний сувій (фрагменти). 1549. Шанхайський музей.



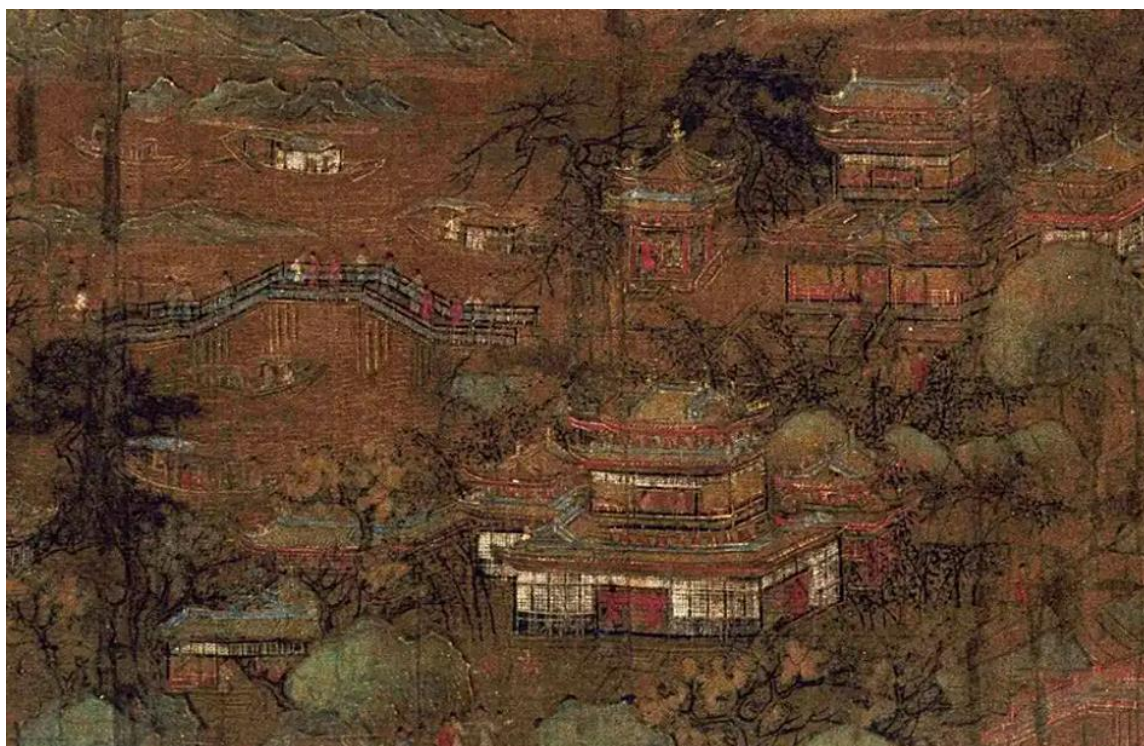
Іл. 43. Вень Чженмін. Весна цвітіння персика. Ручний сувій. Бл. 1556.
Ляонінський провінційний музей, Шеньян.



Іл. 44. Цянь Гу. Зустріч у Павільйоні орхідей. Ручний сувій. 1560. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.



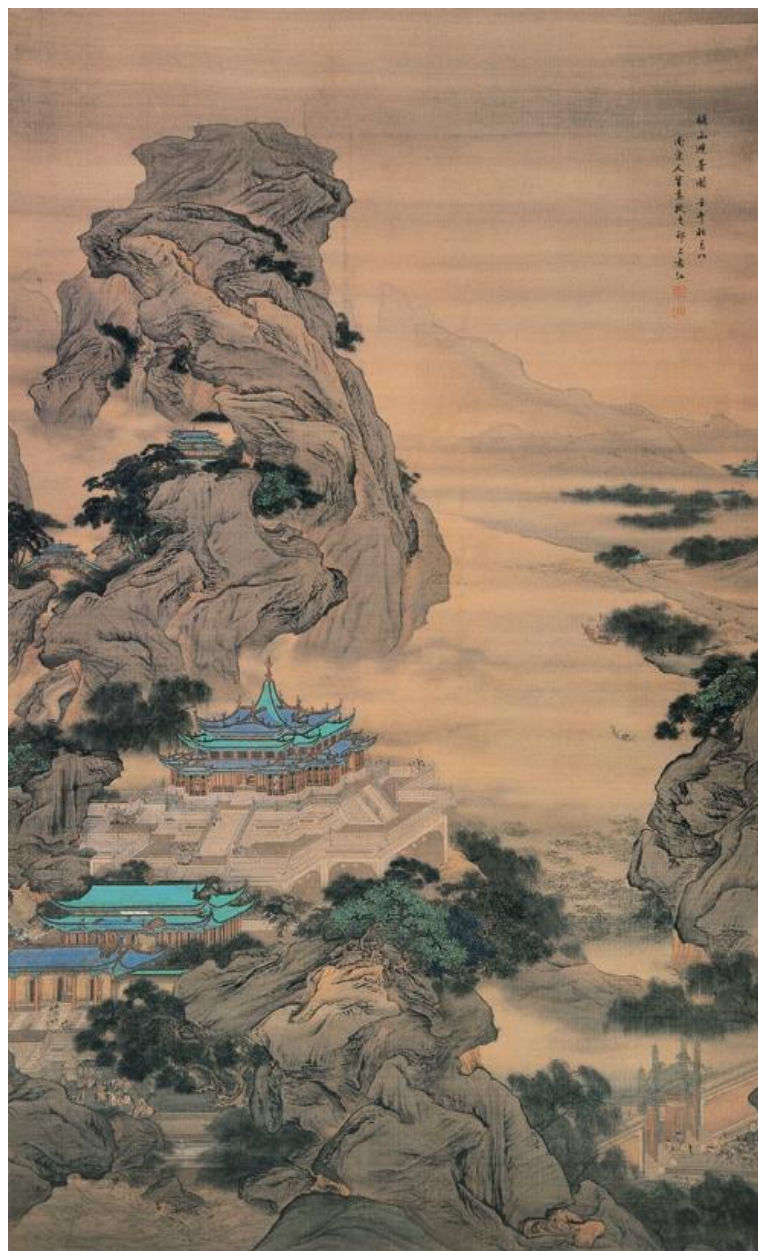
Іл. 45. Чжоу Веньцзюй. Літературний сад. Ручний сувій. Х ст. Палацовий музей, Пекін.



Іл. 46. Анонім (приписується колу Лі Сисяня). Картина палацу і саду. Ручний сувій. Династія Південна Сун. Палацовий музей, Пекін.



Іл. 47. Юань Цзян. Палац дев'яти досконалостей. Ручний сувій. 1691. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.

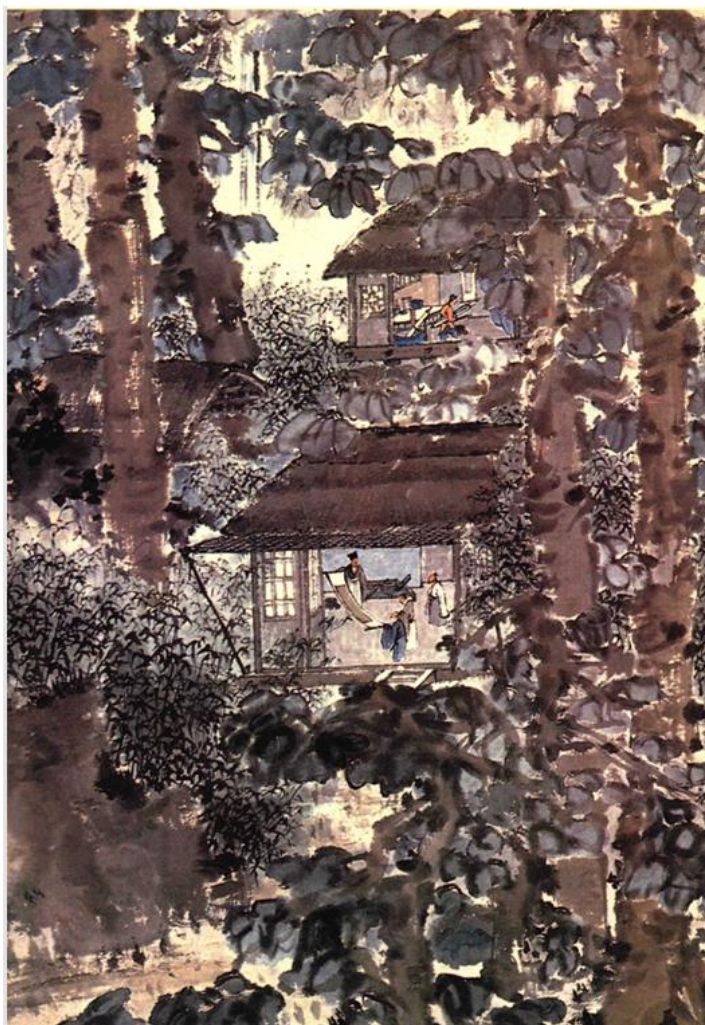


Іл. 48. Юань Цзян. Палац для літнього відпочинку в горах Лішань. Підвісний сувій. Кінець XVII – початок XVIII ст. Столичний музей, Пекін.



Іл. 49. Чжао Чан. Натурне зображення метеликів. Ручний сувій. Династія Північна Сун. Палацовий музей, Пекін.

Іл. 50. Імператор Хуейцзун. Щасливі журавлі. Ручний сувій. 1112. Ляонінський провінційний музей, Шеньян.



Іл.51. Фу Баоши. Цю Ін читає й малює. 1942. Нанкінський музе.

Іл. 52. Фу Баоши. Пейзаж у стилі Ши Тао. 1943. Нанкінський музей.



Іл. 53. Фу Баоши. Павільйон Орхідей. 1956. Національний художній музей Китаю, Пекін.

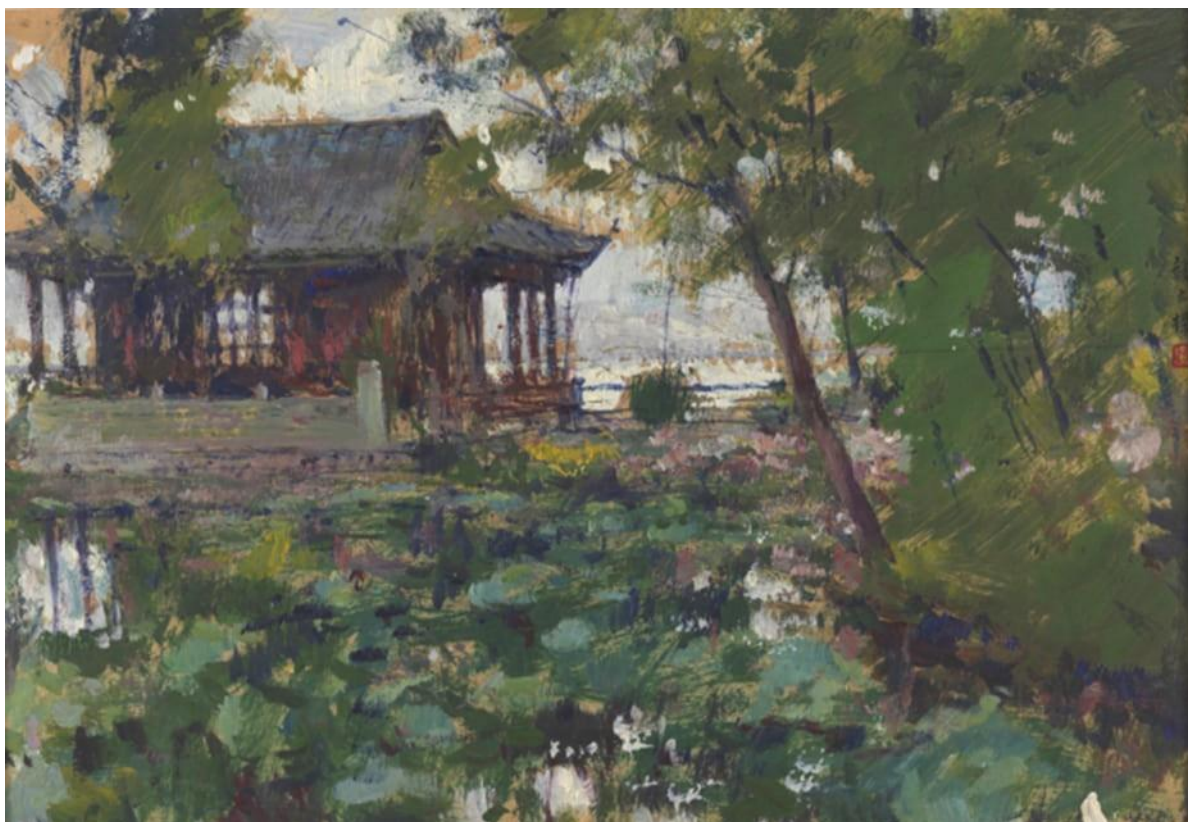


Іл. 54. Фу Баоши. Сім мудреців у бамбуковому гаю. Бл. 1942. Приватна колекція.



Іл. 55. Фу Баоші. Пісня піпи. Підвісний сувій. 1945. Продано на Christie's, Гонконг (з колекції К'ун Сян-сі).

Іл. 56. Фу Баоші. Хода красунь. Сувій. 1944. Місце збереження не встановлене.



Іл. 57. Янь Венлянь. Відбиття трьох ставків у місячному світлі. 1961.
Приватна колекція (?).



Іл. 58. Янь Венлянь. Суцільна червінь у парку Сян'ян. 1964. Сучжоуський художній музей.

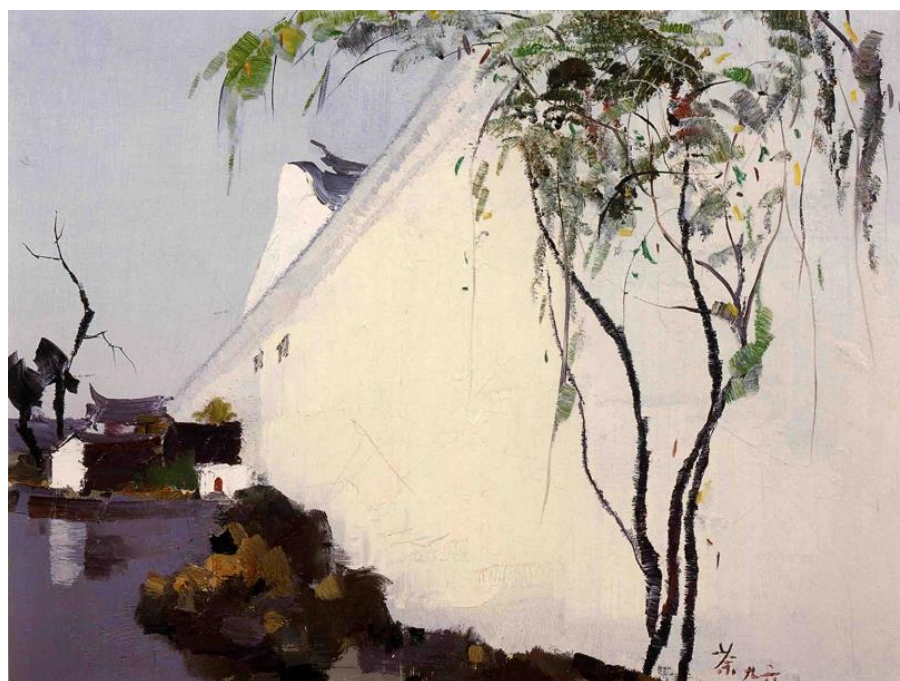
Іл. 59. Янь Венлянь. Парк Фусін. 1965. Музей Китайської академії мистецтв, Ханчжоу.



Іл. 60. Янь Венлянь. Куточок рідного дому (інша назва – Коли онуці Цінчен було сім років). 1963. Місце збереження невідоме.

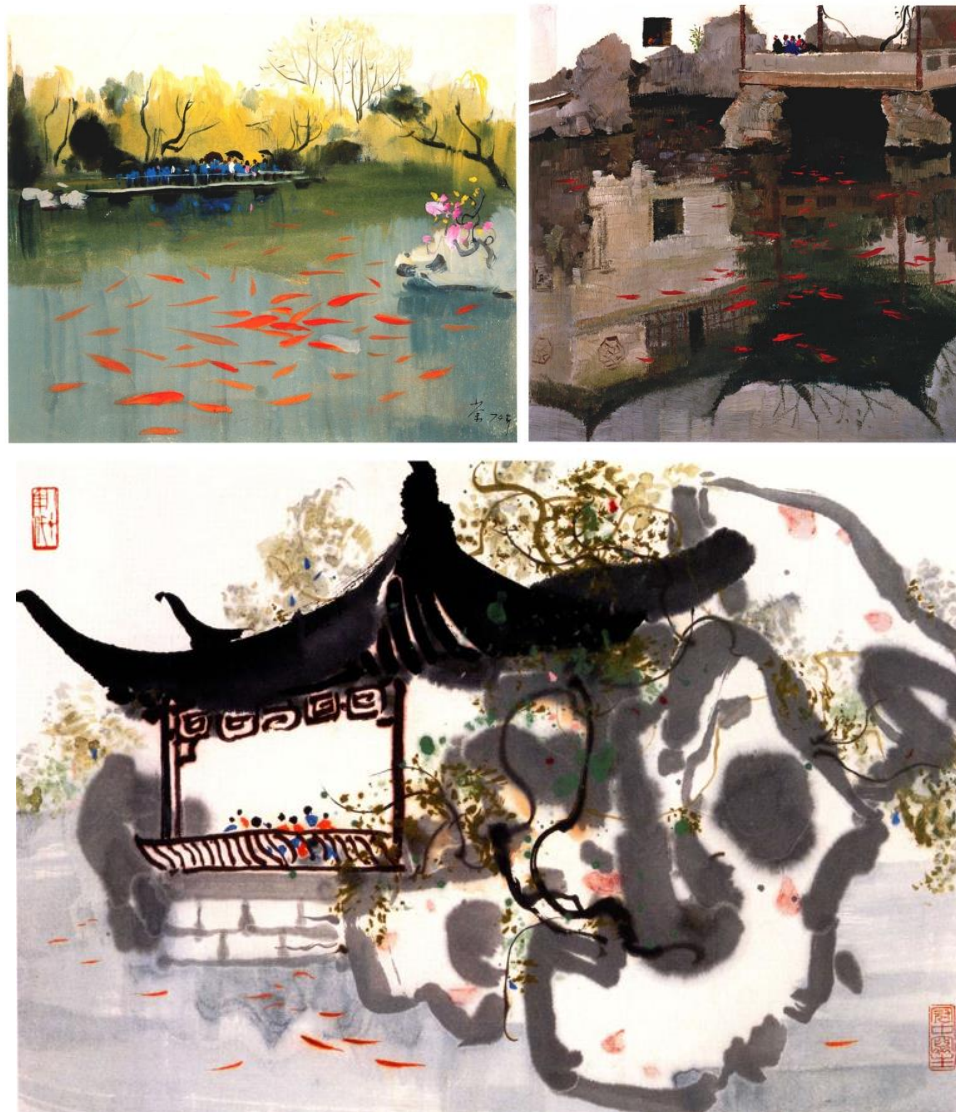


Іл. 61. У Гуаньчжун. Тисяча років концепції літературного саду (Відродження стародавньої естетики). 1996. Національна галерея Сінгапуру.



Іл. 62. У Гуаньчжун. Сад Майстра сітей у Сучжоу. 1973. Художній інститут Пекінського педагогічного університету.

Іл. 63. У Гуаньчжун. Сад Майстра сітей у Сучжоу». 1996. Приватна колекція.



Іл. 64. У Гуаньчжун. Гавань квітів, споглядання риб. 1974. Місце збереження невідоме.

Іл. 65. У Гуаньчжун. Риби в грі. 1974. Місце збереження невідоме.

Іл. 66. У Гуаньчжун. Споглядання риб. 1982. Місце збереження невідоме.



Іл. 67. У Гуаньчжун. Куточок саду. 1977. Місце збереження невідоме.
Іл. 68. У Гуаньчжун. Куточок саду. 1979. Місце збереження невідоме.



Іл. 69. У Гуаньчжун. Сад Лева в Сучжоу. 1974. Приватна колекція.

Іл. 70. У Гуаньчжун. Сад (Сад у Цзяннані). 1978. Місце збереження невідоме.

Іл. 71. У Гуаньчжун. Сад Лева. 1983. Шанхайський художній музей / нині колекція China Art Museum, Шанхай.



Іл. 72. Чжун Шухен. Лотосовий ставок. 2017. Збірка автора.

Іл. 73. Лю Маньвень. Місячне сяйво над ставком з лотосами. 2011. Приватна колекція.

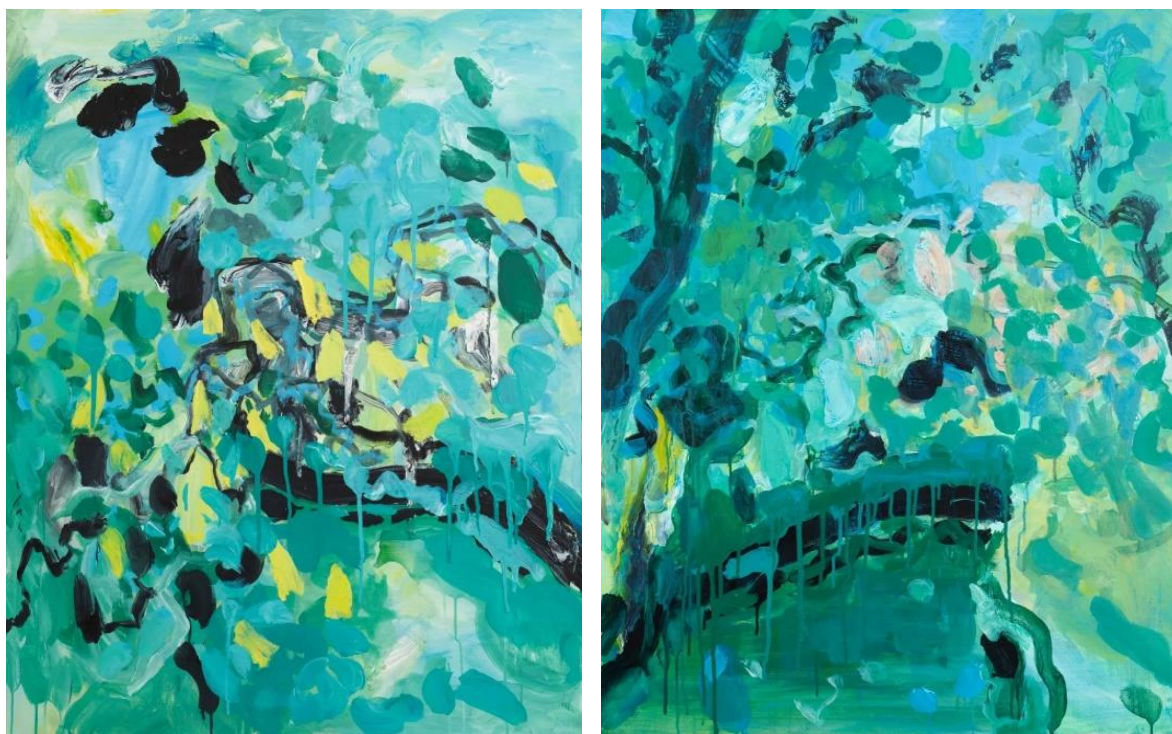


Іл. 74. Лю Ман'вєнь. Глибоко у саду. 2024. Збірка автора.



Іл. 75. Лю Манвєнь. Левовий гай. 2024. Збірка автора.

Іл. 76. Лю Манвєнь. Сад. 2024. Приватна колекція.

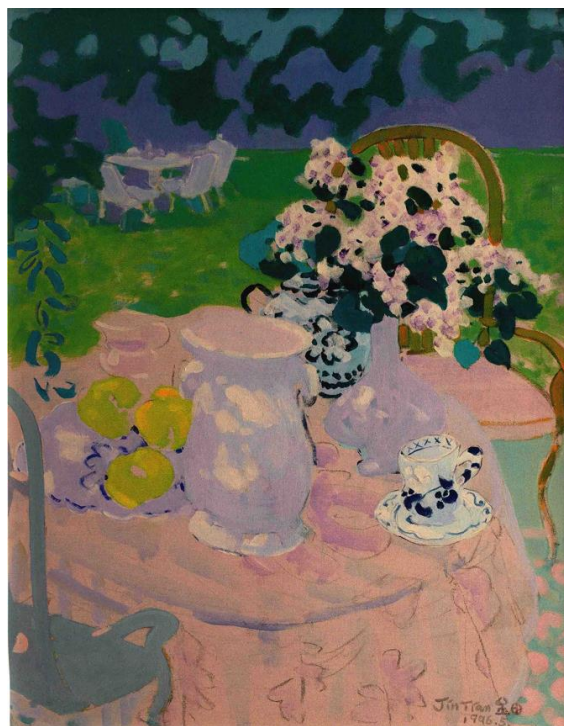


Іл. 77. Лю Манвень. Весна йде – весна повертається. Триптих (фрагменти). 2024. Збірка автора.

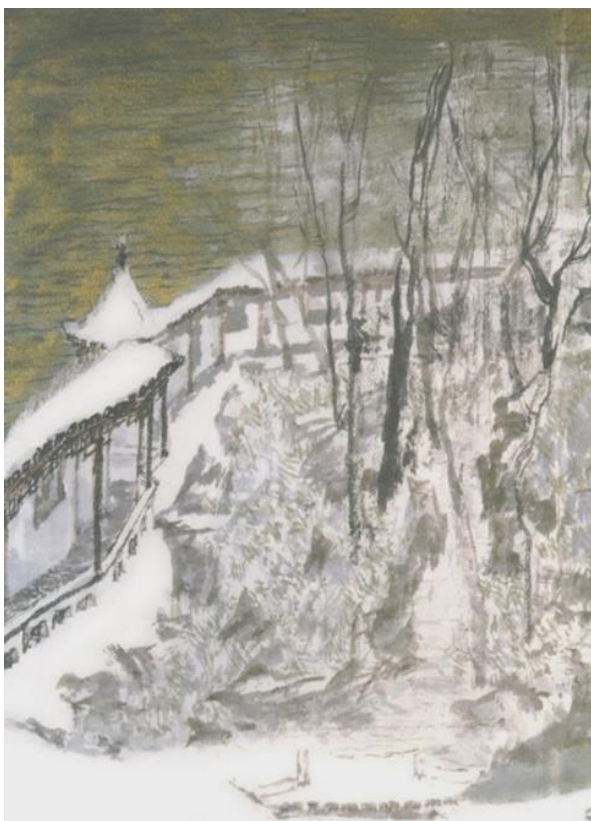


Іл. 78. Лю Манвень. Сад. 2024. Збірка автора.

Іл. 79. Лю Манвень. Місце народження Мікеланджело. 2024. Збірка автора.



- Іл. 80. Цзінь Тянь. Квітковий флакон. 2006. Місце збереження не встановлено.
Іл. 81. Цзінь Тянь. Запашний. 1996. Приватна колекція.

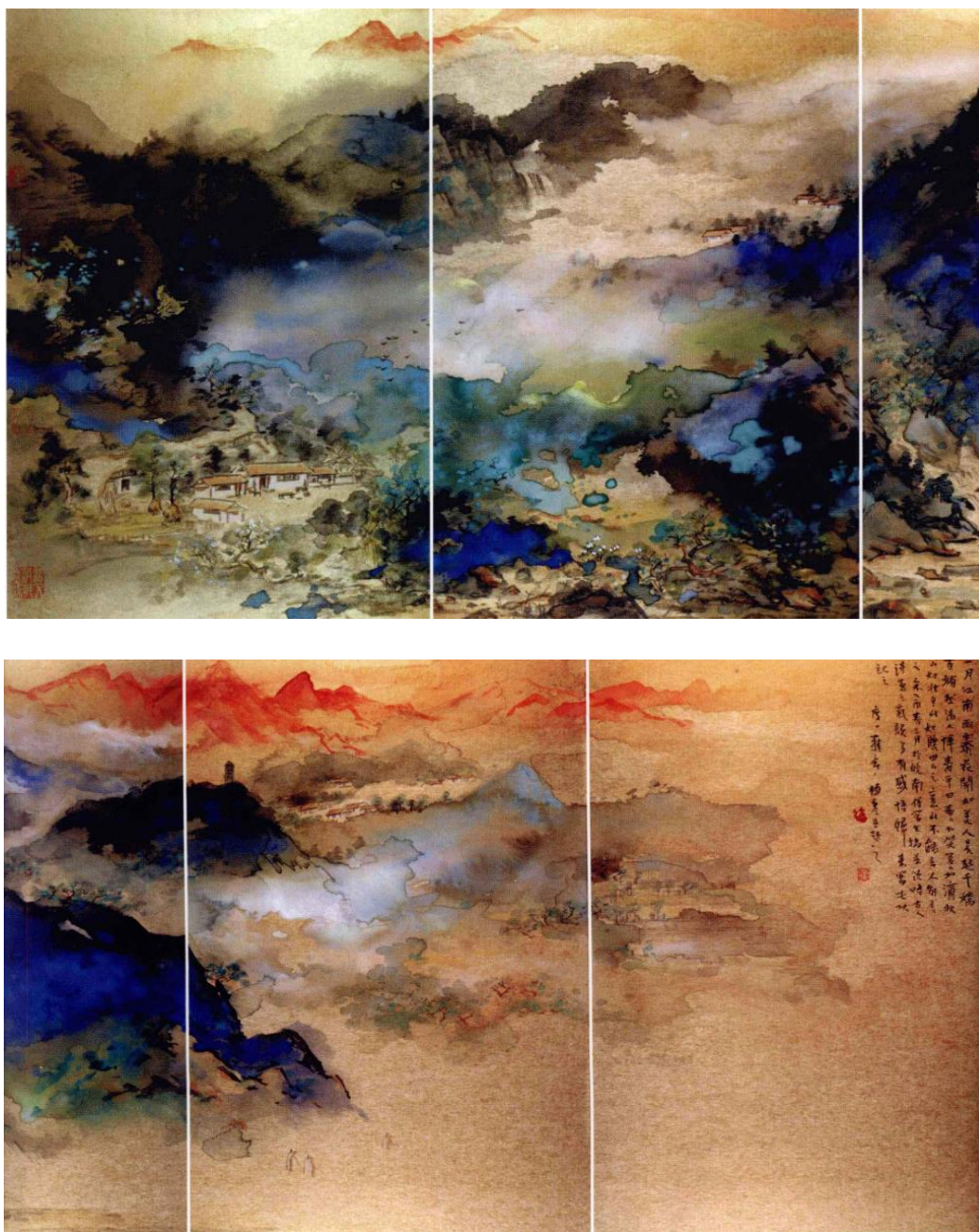


Іл. 82. Тун Чжунтай. Чисті тіні Цанлану. 1987. Місце збереження не встановлено.

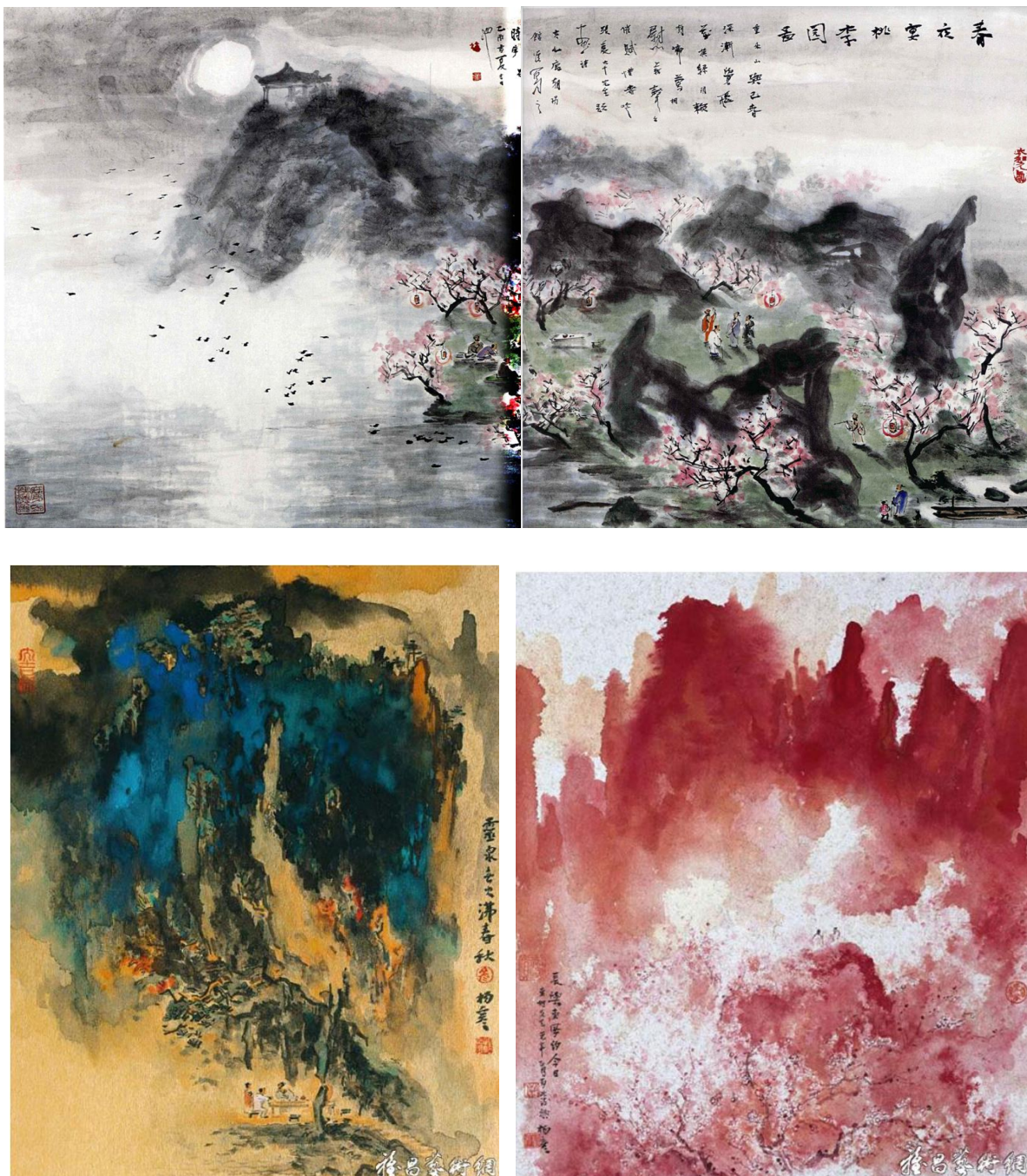
Іл. 83. Тун Чжунтай. У Ліхуаюані вже майже стемніло (фрагмент). 1993. Місце збереження не встановлено.



Іл. 84. Тун Чжунтай. Світло серед хмар та вод. 1988. Місце збереження не встановлено.



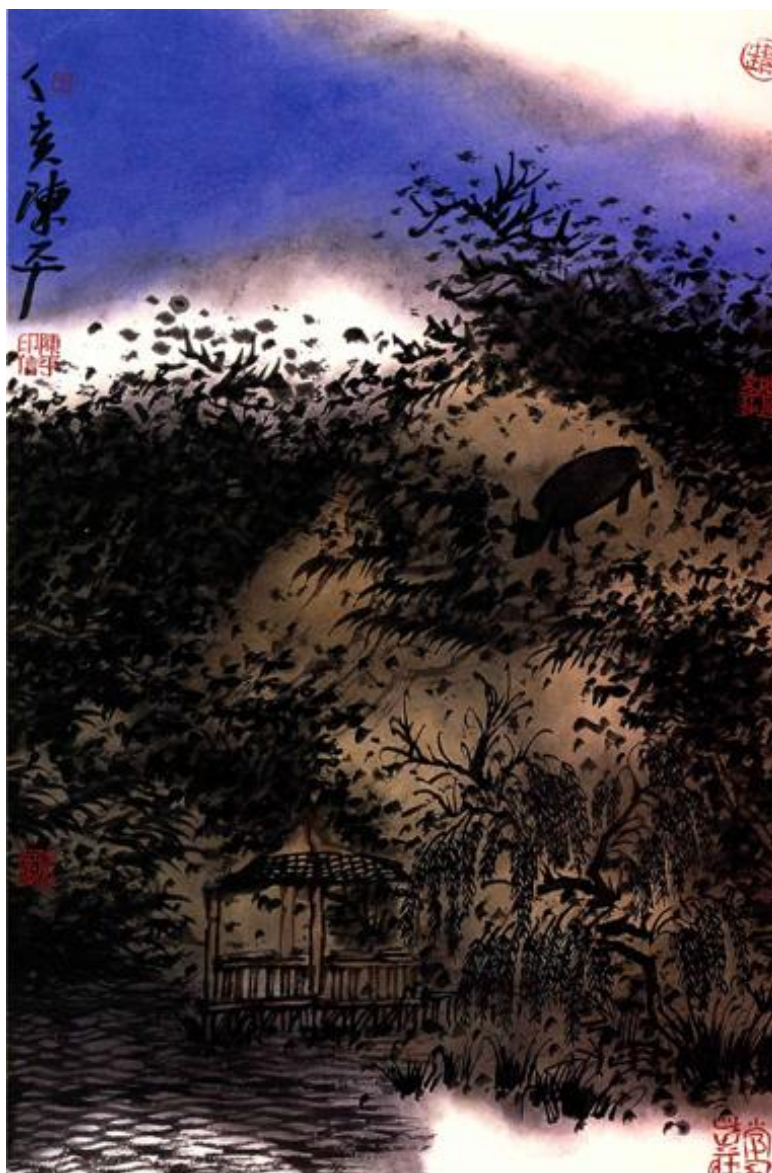
Іл. 85. Янь. Цзяннань у лютому. У п'яти екранах.. 2005. Приватна колекція.



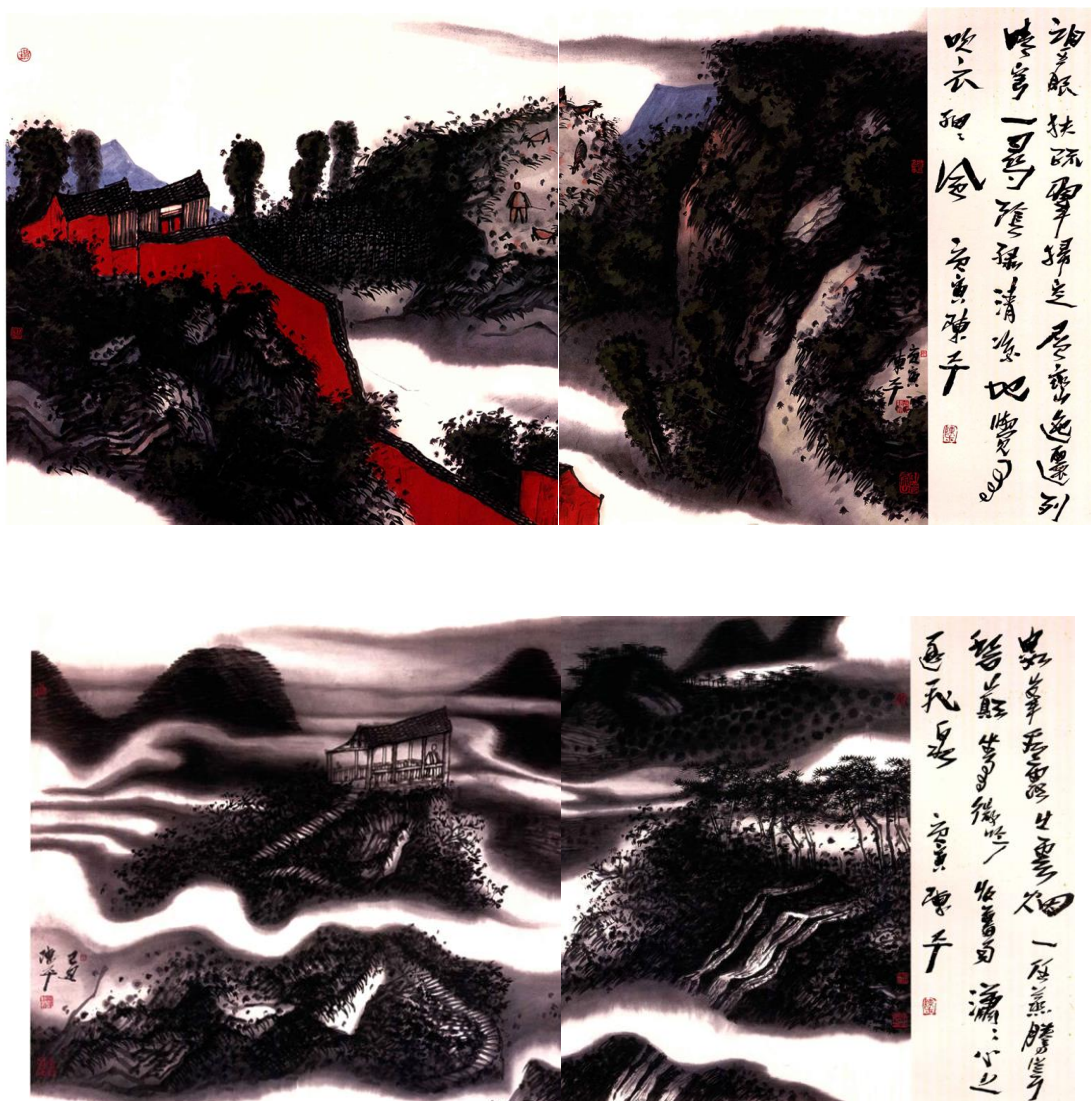
Іл. 86. Ян Янь. Зображення саду персиків і слив на весняному бенкеті. 2004. Приватна колекція.

Іл. 87. Ян Янь. Духовна весна без вогню, весна й осінь. 2005. Приватна колекція.

Іл. 88. Ян Янь. Зображення щасливих хмар. 2004. Приватна колекція.



Іл. 89. Чень Пін. Фейчжу-цунь № 1. 2006. Приватна колекція.



Іл. 90. Чень Пін. Вілла Фейчжу № 5. 2010. Приватна колекція.

Іл. 91. Чень Пін. Вілла Фейчжу № 2. 2009. Приватна колекція.



Іл. 92. Чень Пін. Прихований аромат. 2010. Приватна колекція.

Іл. 93. Чень Пін. Одна хризантема для благородного мужа. 2010. Приватна колекція.



Іл. 94. Чжан Цзе. Павільйон Сунфен. 2015. Приватна колекція.



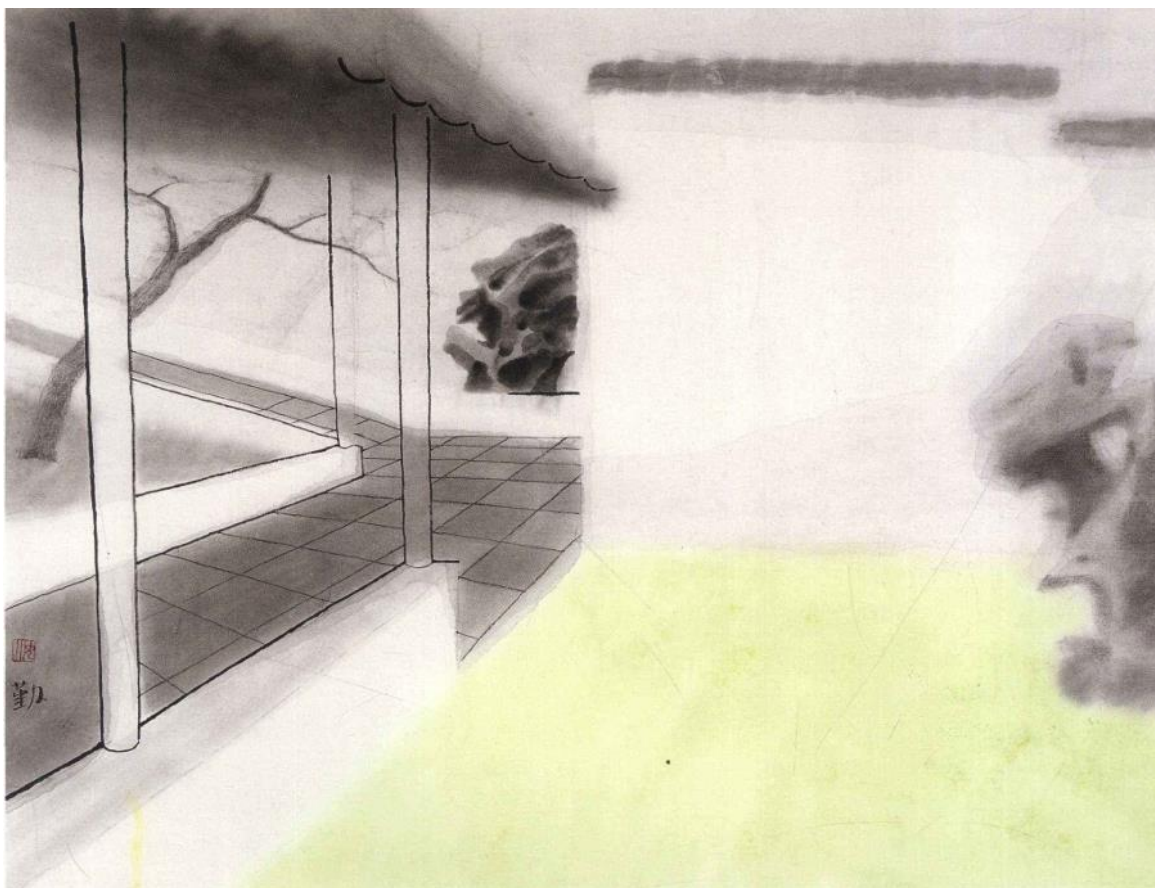
Іл. 95. Фан Сян. Весняне цвітіння Цзяннаня. 2003. Приватна колекція.

Іл. 96. Фан Сян. Малий дощ. 2001. Приватна колекція.



Іл. 97. Фан Сян. Зробіть перерву, щоб помилуватися квітами. 2001. Приватна колекція.

Іл. 98. Фан Сян. Сад зібраних пахощів. 2001. Приватна колекція.



Іл. 99. Шень Цінь. Сад. Два камені, розділені стіною. 2004–2006. Приватна колекція.



Іл. 100. Шень Цінъ. Старий будинок часів династії Мін. 2003. Приватна колекція.



Іл. 101. Шень Цінь. Сад 15-4 Д. 2015. Збірка автора.

Іл. 102. Шень Цінь. Сад. Зима. 2009. Збірка автора.



Іл. 103. Шень Цінъ. Камінь, вплетений у воду. 2004–2006. Збірка автора.



Іл. 104. Шень Цінь. Сад 15–4–В. 2015. Приватна колекція.

Іл. 105. Шень Цінь. Сад 15–4–А. 2015. Приватна колекція.



Іл. 106. Цзін Хуень. Чарівний сад. 1996. Приватна колекція.



Іл. 107. Бао Хайчжоу. Ніколи не забудемо національне приниження. 2022. Приватна збірка.

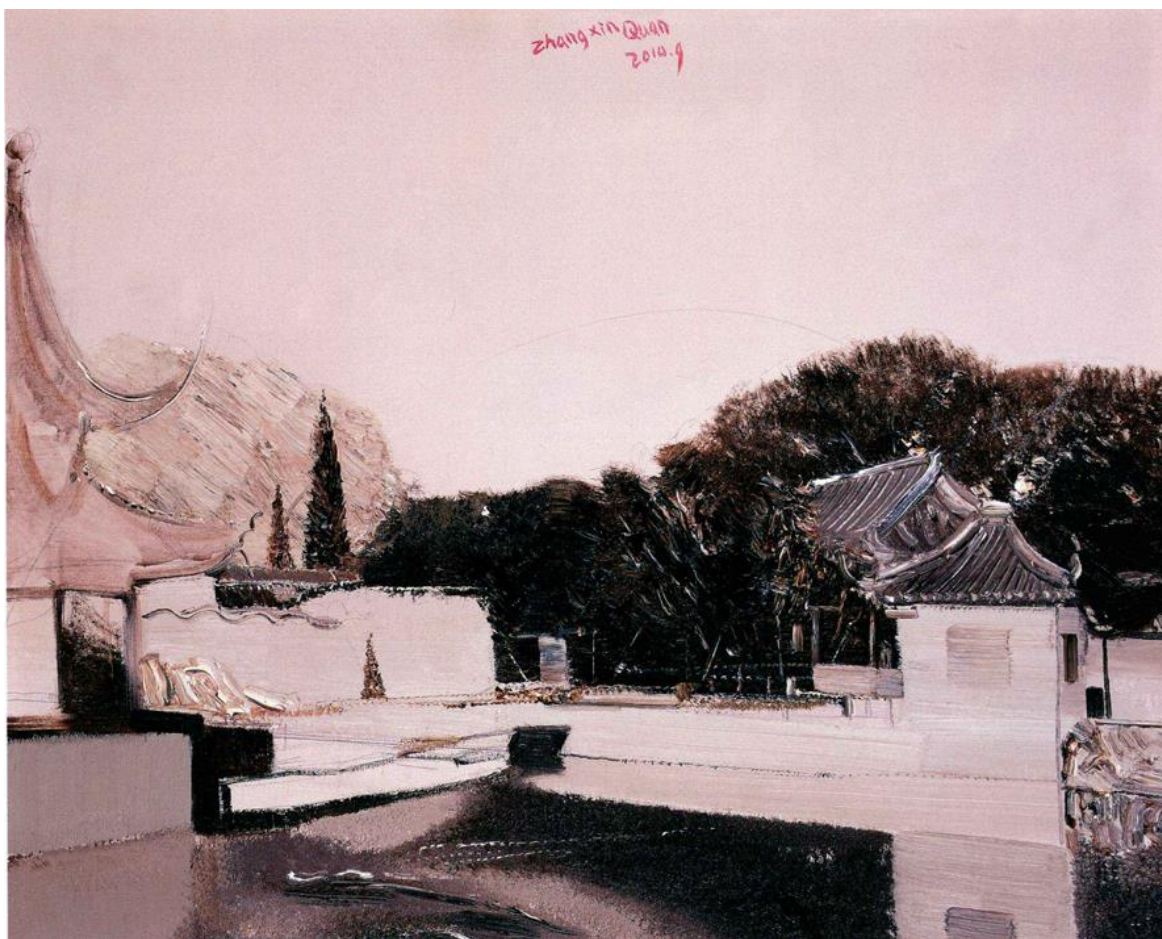
Іл. 108. Чжан Цзюньвей. Попередник Саду десяти тисяч садів. 2022. Приватна збірка.

Іл. 109. Юань Ісінь. Мальовничі квіти абрикосу. 2022. Приватна збірка.



Іл. 110. Сунь Гуан. Сюжет за мотивами поезії Сун. Початок 2000-х рр. Музей живопису та каліграфії Сунь Гуана, Сіань.

Іл. 111. Сунь Гуан. Сюжет за мотивами поезії Сун. № 9. Музей живопису та каліграфії Сунь Гуана, Сіань.



Іл. 112. Чжан Сінцюань. Західний сад у Сучжоу. 2010. Приватна колекція.



Іл. 113. Чжан Сінцюань. Сад Лева в Сучжоу. 2010. Приватна колекція.



Іл. 114. Чжан Сінцюань. Серія «Лотоси» (№ 10). 2023. Приватна колекція.



Іл. 115. Чжан Сінцюань. Серія «Лотоси» (№ 16). 2022. Приватна колекція.

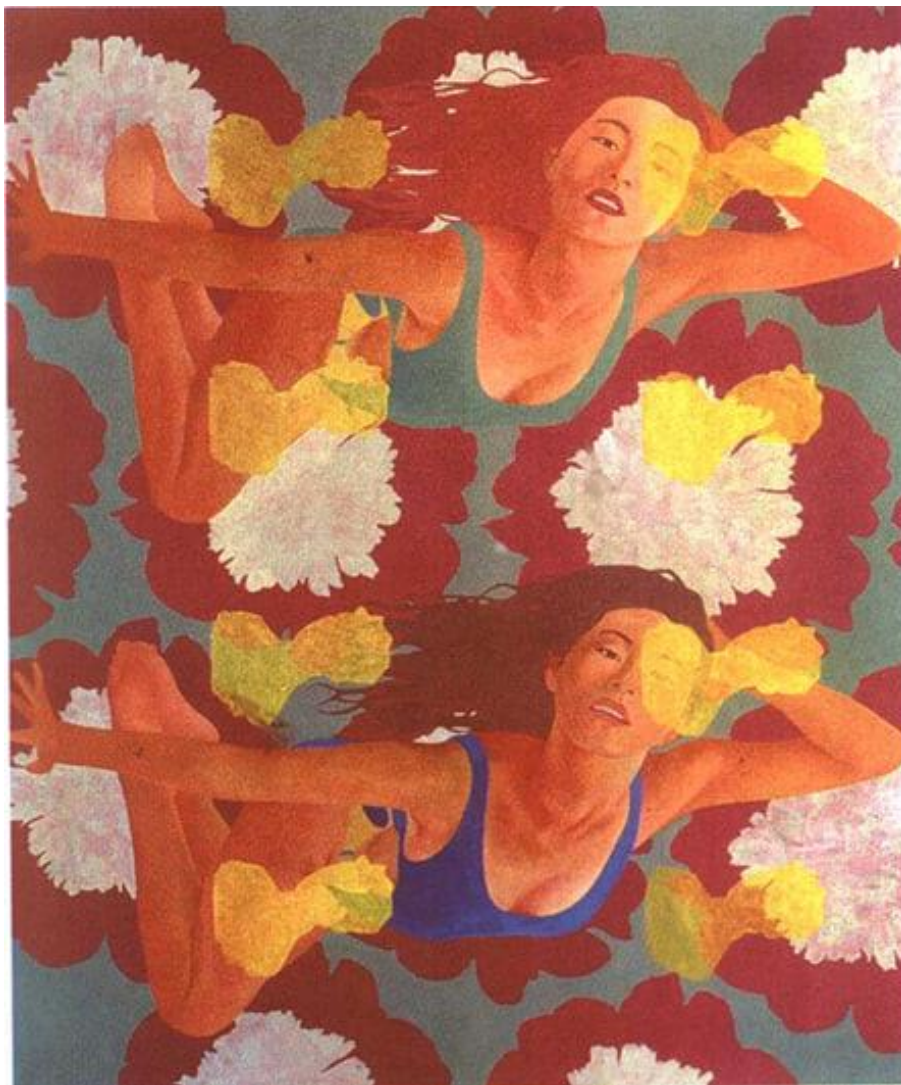


Іл. 116. Чжан Сінцюань. Серія «Лотоси», № 20. 2024. Приватна колекція.

Іл. 117. Чжан Сінцюань. Серія «Лотоси», № 21. 2024. Приватна колекція.



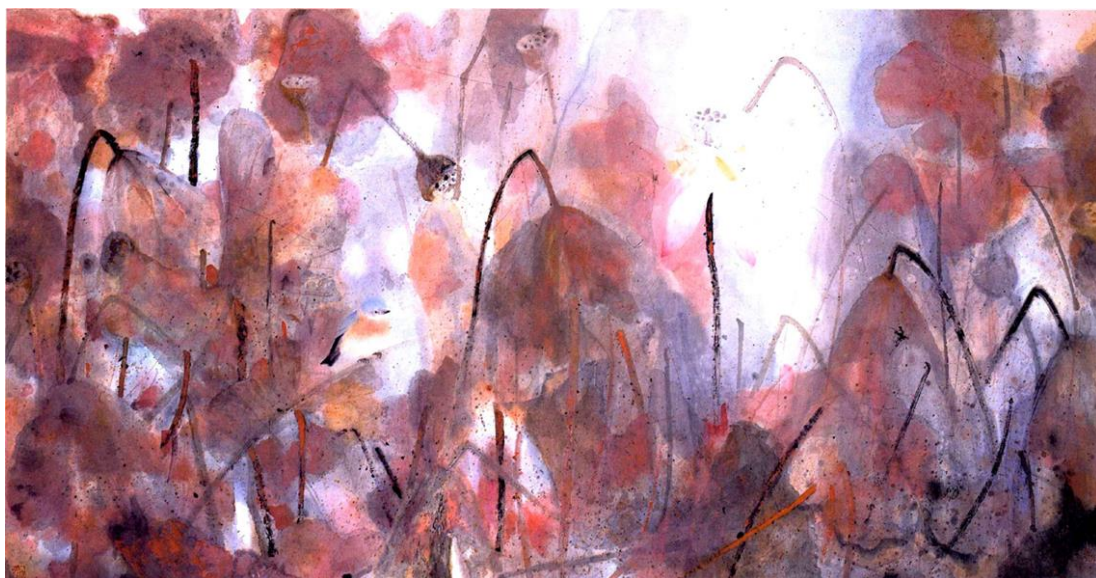
Іл. 118. Ян Сюнь. Сон у саду. Таємнича казкова країна (триптих). 2010.
Збірка автора.



Іл. 119. Ци Жилун. Образ споживання (Consumer Icon). 1995. Приватна колекція.

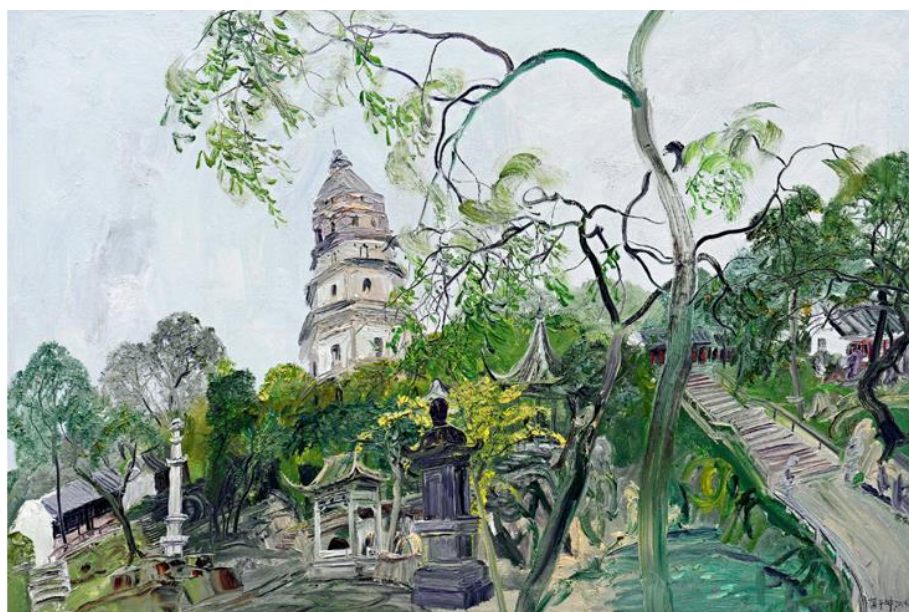


Іл. 120. Ци Жилун. Образ споживання (№ 12). 1993. Приватна колекція.



Іл. 121. Лю Цзюде. Осінній ставок. 1995. Національний художній музей, Пекін.

Іл. 122. Лю Цзюде. Під гліцинією. 2017. Приватна колекція.

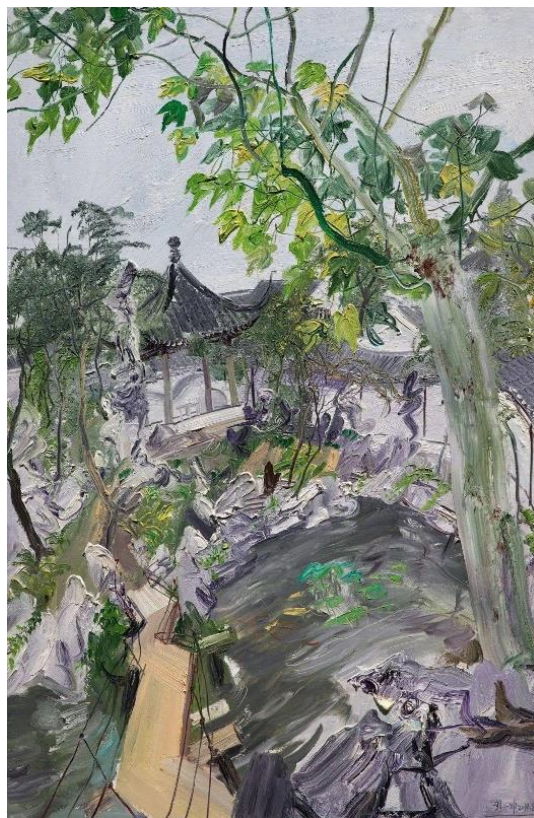


Іл. 123. Чжао Кайкунь. Сучжоуський сад. 2005. Приватна збірка.

Іл. 124. Чжао Кайкунь. Китайський садовий цикл. Тигровий пагорб № 2. 2014. Приватна колекція.

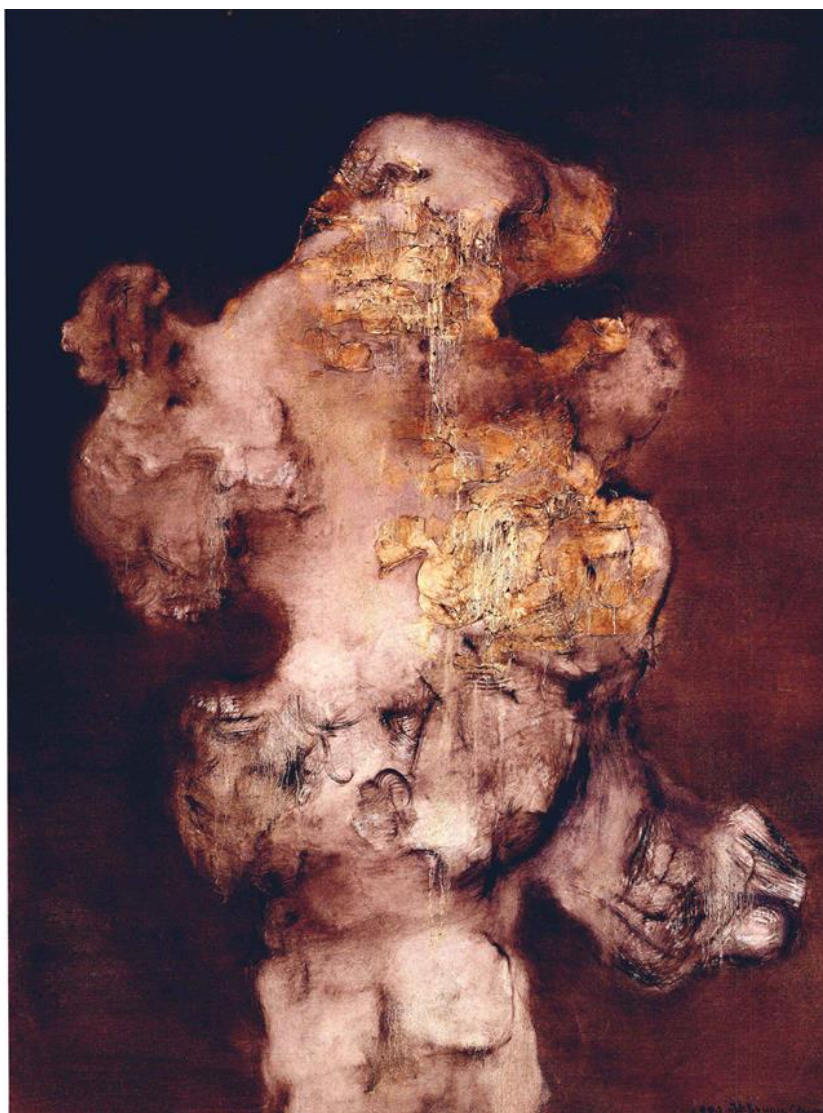


Іл. 125. Чжао Кайкунь. Серія Китайські сади. Сад скромного чиновника. 2011. Приватна колекція.



Іл. 126. Чжао Кайкунь. Серія «Китайські сади». Сад мережевого чиновника
ІІ. 2014. Приватна колекція.

Іл. 127. Чжао Кайкунь. Серія «Китайські сади». Сад мережевого чиновника.
2014. Приватна колекція.



Іл. 128. Чжоу Чунья. Нефритоподібний камінь Тайху. 1999. Приватна колекція.



Іл. 129. Чжоу Чунья. Червоний камінь. 1999. Приватна колекція.

Іл. 130. Чжоу Чунья. Голе персикове дерево. 2005. Приватна колекція.



Іл. 131. Чжоу Чунья. Любовні історії. 2000-і рр. Приватна колекція.

Іл. 132. Чжоу Чунья. Квітуче кохання 1. 2005. Приватна колекція.



Іл. 133. Чжоу Чунья. Палаюче небо. 2006. Приватна колекція.