Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова» (РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Ван Фан

ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АНСАМБЛЯХ КИТАЯ: ОТ ТРАДИЦИОННЫХ МОДЕЛЕЙ К СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ ПРАКТИКЕ

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
специальность: 5.10.3 — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Том I

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,
профессор В.Б. Кошаев

Москва — 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4
ГЛАВА 1. ПОНЯТИЯ «ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА» И «СИНТЕЗ ИСКУССТВ» В КАТЕГОРИАЛЬНОМ АППАРАТЕ ИСКУССТВОЗНАНИЯ 31
1.1. Категория синкретизма в искусстве 31
1.2. Категория синтеза в искусстве 37
1.3. Теоретическая концепция синтеза искусств и художественная практика 49
Выводы по главе 1 57
ГЛАВА 2. ТРАДИЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АНСАМБЛЯХ КИТАЯ 60
2.1. Факторы образов пространства в Древнем и Средневековом Китае 61
2.2. Традиции архитектурных ансамблей древних и средневековых мавзолеев Китая 81
2.3. Архитектурный ансамбль религиозной тематики: образы буддийских пещер 91
2.4. Архитектурный ансамбль древних императорских дворцов 97
2.5. Художественные и семантические особенности декоративных образов (фигур знаков-изображений) в древнекитайских ансамблях 107
Выводы по главе 2 123
ГЛАВА 3. ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА В СИНТЕЗЕ ПЛАСТИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АНСАМБЛЯХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ГОРОДОВ 127
3.1. Влияние китайской традиционной философии на синтез зодчества и пластических искусств 128
3.2. Художественные доминанты синтеза современной архитектуры, скульптуры, декоративного рельефа 142
3.3. Проблемы планирования и строительства арт-комплексов в современном городском пространстве Китая и пути их решения 170

3.4. Философско-мировоззренческие основания непрерывности синтеза искусств в китайской культуре 183
Выводы по главе 3 188
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 192
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 197

ВВЕДЕНИЕ

Исследование посвящено теме образов пространства и художественного синтеза на материале китайских ансамблей архитектуры, мавзолеев, культовых сооружений, мемориалов и др., которые образуют уникальное ландшафтное и архитектурно-художественное органическое целое, несводимое к сумме составляющих его частей. Это важно для раскрытия общих принципов ансамблевого единства и художественности среды в соотношении кросс-культурном (традиционное-современное) освещении образа пространства. Углубленный анализ избранной темы предполагает рассмотрение исторической эволюции практики и теории синтеза искусств, механизма взаимодействия искусств и характеристик объектов разных периодов, а также стремление представить полную картину комплексов на основе наиболее репрезентативных образцов и выявить художественную ценность китайского архитектурного ансамбля посредством применения комплексного подхода в исследовании.

Актуальность темы исследования связана с возникшими ввиду ускорения городского строительства в Китае многочисленными проблемами, такими как функциональный, символический и композиционный дисбаланс образов пространства при отсутствии учета культурной составляющей, также пространственная невыразительность среды. Это можно объяснить отсутствием теоретической базы в практике синтеза архитектуры и иных искусств, что приводит к неравномерному качеству проектирования среды. Поэтому в китайском искусствознании сегодня существует потребность, в частности рассмотрения синтеза пластических искусств и архитектуры в китайских ансамблях, ввиду отсутствия систематики и детализации при рассмотрении этого феномена. Следует отметить и пробелы в изучении соотношения древних традиций синкретизма и современной практики функциональных задач в синтезе искусств, межкультурном сравнении и исследовании местных особенностей. Данная диссертационная работа при

использовании результатов из смежных областей науки, может заполнить эти пробелы и предложить концептуальную интерпретацию темы. Это позволит обеспечить теоретическую поддержку для решения реальных проблем в целом, а также удовлетворить потребности качественного развития пространственной среды в Китае. Решение вопроса синтеза искусств преследует цели создания органической и выразительной среды и для этого важно объединение знаний о предметах и пространстве в единую систему.

Историография по теме синтеза искусств.

Теория синтеза искусств определенно развита в России и она всегда была в центре внимания российских искусствоведов и художников. Она прошла путь от теоретических разработок до практического воплощения в творчестве. А.В. Иконников, говоря об архитектурно-скульптурном единстве, считал, что синтез — это взаимодействие искусств, где архитектура служит основой (каркасом), а скульптура — это важный элемент, который завершает художественный образ пространства. Андрей Владимирович, в частности отмечал: «Морфологически сложная система искусств – основа художественной культуры – обладает имманентными ей закономерностями существования и развития. Одной из таких закономерностей является взаимодействие видов и жанров искусства друг с другом. Непосредственные и опосредованные, прямые и косвенные связи, возникающие между различными видами и жанрами искусства единой художественной культуры, влияют на развитие каждого из видов, на их образные представления и структуры, формообразование и выразительный язык, на их стилевое сближение и формирование стиля и сложение новых синтетических видов и жанров искусства»[1].

Проблема художественно-образного синтеза предметно-пространственной среды возникает в науке также в отношении архитектуры

[1] Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. – М.: КомКнига, 2006. – С. 247.

и дизайна, тогда, когда раздельное проектирование предметов (вещей, оборудования) и пространства (архитектурной оболочки) перестает удовлетворять требованиям функциональности, комфорта и эстетики. В России в XX веке синтез искусств и архитектуры перерос во всеобщую систему, требующую комплексного решения проблем при создании предметно-пространственной среды, когда наметился переход от проектирования отдельных вещей и объектов к организации среды жизнедеятельности в целом.

Существует достаточно много работ, где используется категория «синтез» и при этом сами авторы эту категорию используют как априорную, в значении общего синонимического понимания некоторого единства видов искусств. В частности, связь синтеза и морфологии искусства рассматривает выдающийся русский искусствовед и философ А.Г. Габричевский. Он рассматривал синтез искусств сквозь призму онтологии и морфологии искусства и определил синтез как проблему создания художественных форм в органическом, пространственно-временном единстве живой эстетической среды. Эту концепцию он разрабатывал в 1920-е гг. в организации ГАХН (Государственной академии художественных наук). По его мнению, категории пространства, времени, массы и движения должны обладать определенной взаимосвязью[2].

Категория синтеза искусств представлена в трудах М.С. Кагана – в книге «Морфология искусства», где автор предлагает систему из трех ступеней синтеза: *конгломеративный тип* (механический по природе); *ансамблевый тип* — это соединение отдельных искусств «в гармоничное целое», но каждый вид сохраняет определенную независимость, в частности архитектурно-ландшафтный ансамбль или оформление театрального спектакля; *органический тип,* как в кинематографе, где стираются границы

[2] Габричевский А.А. Морфология искусства. – Москва: Аграф, 2002. – 864 с.

отдельного вида и рождается качественно новое явление»[3]. Важные идеи представлены также в коллективной монографии «Художественные модели мироздания» (кн. 1, 2)[4], в книге Г.П. Степанова «Композиционные проблемы синтеза искусств»[5], у И.А. Азизян «Диалог искусств Серебряного века»[6], А.В. Ефимов в своих работах рассматривает синтез искусств и архитектуры не в аспекте ее декорирования, а как фундаментальный процесс создания целостной архитектурной среды, учитывая огромную роль цвета в ее восприятии[7] и др.

То есть, в трудах ученых подчеркивается, что синтез искусств предполагает целостный и единый художественный образ (организма), где каждый вид искусства, сохраняя относительную самостоятельность, участвует в создании более сложного и многогранного художественного образа. Изучение синтеза искусств в тематических пространственных средах часто фокусируется на связи архитектуры и скульптуры. Архитектура, как это выше отмечено у А. Иконникова, играет ключевую роль в пространственных взаимодействиях. Е.Б. Мурина в книге «Проблемы синтеза пространственных искусств» осуществляет глубокий анализ теории XIX и XX веков о синтезе искусств, выявляя первоначальные проблемы художественного синтеза [8] . Следует также отметить словарь

---

[3] Каган М.С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: в 3 частях. Ч. 1, 2, 3. – Л.: Искусство, 1972.

[4] Художественные модели мироздания: взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Коллективная монография в 2 томах / Под общей редакцией В.П. Толстого. – М.: НИИ РАХ – Наука, 1997–1999. Кн. 1: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. – М.: НИИ РАХ, 1997; Художественные модели мироздания… Кн. 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М.: Наука, 1999.

[5] Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. – Л.: Художник РСФСР, 1984.

[6] Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С. 398.

[7] Ефимов А. В. Колористика города. – М.: Стройиздат, 1990. – 272 с.: ил.; Ефимов А. В. Цвет + Форма. Искусство 20—21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). – М.: БуксМАрт, 2014. – 616 с.: ил.; и др.

[8] Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). – М.: Искусство, 1982.

«Художественная культура», в котором И.Н. Лисаковский дал развернутое определение термина «синтез искусств».

В.Б. Кошаев в своей работе раскрывает понятие и сущность синтеза искусств с точки зрения взаимодействия архитектуры и монументально-декоративного искусства в пространственной среде. Аавтор в научных исследованиях традиционного жилища развивает идеи целостности предметно-пространственной среды и аспекты междисциплинарного исследования темы в историческом промежутке II тыс. до н.э. – II тыс. н.э. По его мнению проблема синтеза предполагает использование культурологического ракурса и должна рассматриваться в границах вводимого им определения «типология искусства», которое основано на идее трансформации культуры в триединстве факторов изменения: технологического уклада, принципов социальной организации и смены религиозных сакральных аутеничных представлений на общенациональные, что он показывает на примере культуры и искусства славянских, финно-угорских и тюркских народов Западного Приуралья [9]. Он приводит примеры синтеза архитектуры и различных видов искусства при рассмотрении темы онтологии искусства[10].

Д.Н. Деменев в работе «Архитектура как основа синтеза искусств: анализ взаимодействия сквозь призму концепции дополнительности» [11]

---

[9] Кошаев В.Б. ДОМ-ОБРАЗ. Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища Западного Приуралья. Дисс. и автореф… д.иск. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021; Кошаев В.Б. Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дезайна и декоративно-прикладного искусства. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. 331 с.; Кошаев В.Б. Ансамбль как образная система и целостность в искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – 2015. – № 4. – С. 15–22; Кошаев В.Б. Предметный мир искусства как объект междисциплинарных исследований и система искусствознания (Часть 1) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 4. Часть 1. – С. 10–36 и др.

[10] Кошаев В.Б. Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. – 180 с.

[11] Деменев Д.Н. Архитектура как основа синтеза искусств: анализ взаимодействия сквозь призму концепции дополнительности // Философская мысль. – 2025. – № 2. – С. 59–81. –

анализирует архитектуру как основу синтеза искусств и историю развития синтеза искусств. Нельзя не упомянуть также материалы III всероссийской научно-практической конференции по нашей теме[12], также статьи Е.Ю. Павловой[13], работы С.Я. Слаук[14], О.Н. Шорова[15], Ю.Е. Малюгиной[16], диссертацию Ван Янсинь[17]. А.С. Никифорова раскрыла концепцию синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков и показала ее историческую эволюцию[18]. А.А. Петросян анализирует синтез архитектуры и мемориального искусства, использованный в проектах Ле Корбюзье в период с 1950-х по 1960-е годы[19]. А.Ю. Гаджикеримова и А.Ш. Парамазоваобсудили синтез и взаимодействие искусств в современной городской архитектуре и очертили перспективу развития художественных

URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-kak-osnova-sinteza-iskusstv-analiz-vzaimodeystviya-skvoz-prizmu-kontseptsii-dopolnitelnosti (дата обращения: 02.09.2025).

[12] Синтез искусств в проектировании среды. Материалы III всероссийской научно-практической конференции / Отв. ред. Л.Н. Козлова. – Омск: Омский государственный технический университет, 2021 – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47155264 (дата обращения: 02.09.2025).

[13] Павлова Е.Ю. Синтез искусств на примере театральных зданий // Вестник науки. – 2020. – № 5(26). – Т. 4. – С. 26–30. – URL: https://www.вестник-науки.рф/article/3109 (дата обращения: 06.09.2025).

[14] Слаук С.Я. Синтез искусств при комплексной художественной организации жилых образований. Основные влияющие факторы // Архитектура: сборник научных трудов. – 2013. – Вып. 6. – С. 72–76. – URL: https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/5847/%D0%A1.%2072-76.pdf?sequence=1 (дата обращения: 01.09.2025).

[15] Шоров О.Н. Формирование теории синтеза и пути ее развития – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-teorii-sinteza-i-puti-ee-razvitiya/viewer (дата обращения: 26.08.2025).

[16] Малюгина Ю.Е. Значение синтеза искусств в архитектуре города Санкт-Петербурга // Вестник ГГУ. – 2025. – № 3. – С. 215–225. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=82731472 (дата обращения: 26.08.2025).

[17] Ван Янсинь. Архитектура и цифровое искусство: тенденции и стратегии художественного синтеза: автореферат дис. … канд. искусствоведения по специальности 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». – Минск, 2025. – 22 с.

[18] Никифорова А.С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков: монография. – М.: Проспект, 2025.

[19] Петросян А.А. Поиски синтеза архитектуры и монументального искусства в проектах Ле Корбюзье 1950–1960-х гг. // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов конференции (Санкт-Петербург, 15–16 марта 2024 года) / Под редакцией Д.О. Антипиной. – СПб., 2024. – С. 177–183.

элементов современной городской архитектуры[20]. Н.Р. Сиразеев[21] и А.В. Соловьева с соавторами[22] в своих работах обсудили синтез архитектуры и мемориальной скульптуры. Отметим также работы А.В. Петровой с соавторами [23], М.В. Сербиной и С.М. Будкеева [24], Э.Г. Авдалян [25], Л. Мамедовой[26]. Вопросы синтеза искусств в архитектуре рассматривают такие авторы, как С.А. Прохоров [27], В. Латош [28], А.Х. Чимаев и К.А. Лапунова[29], В.В. Кулененок[30].

---

[20] Гаджикеримова А.Ю. Синтез и взаимодействие искусств в архитектуре современного города // Наука и творчество: вклад молодежи: материалы Всероссийской молодежной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (Махачкала, 27–28 октября 2021 года). – Махачкала, 2021. – С. 135–137.

[21] Сиразеев Н.Р. К вопросу о феномене художественного синтеза архитектуры и монументальной скульптуры // Инновационная наука. – 2023. – № 9–2. – С. 82–88.

[22] Соловьева А.В., Карпусь О.С., Терехина Е.С. Проблема синтеза архитектуры и скульптуры // Вестник ГГУ. – 2023. – № 3. – С. 143–150.

[23] Петрова А.В., Десятов Л.В., Цорик А.В. Актуализация идеи синтеза искусств в контексте взаимодействия современного искусства и архитектуры // Архитектура и архитектурная среда: вопросы исторического и современного развития: материалы Международной научно-практической конференции (Тюмень, 23–24 апреля 2021 года). В 2 т. Т. 2. – Тюмень: Тюменский индустриальный университет, 2021. – С. 405–410.

[24] Сербина М.В., Будкеев С.М. Интеграция исторического наследия в современную архитектуру через синтез искусств // Культурное наследие Сибири. – 2025. – № 1(45). – С. 74–89.

[25] Авдалян Э.Г. Композиционные приемы в синтезе искусств. Архитектура будущего // Устойчивое развитие науки и образования. – 2023. – № 1(76). – С. 102–107.

[26] Мамедова Л.А.К. Проблемы синтеза изобразительных искусств в архитектуре // Scientific achievements of the third millennium: Collection of scientific papers on materials XIII International Scientific Conference. Part 2 (New York, 25 марта 2021 года). – New York: LJournal, 2021. – С. 107–109.

[27] Прохоров С.А. Проблема синтеза искусств в архитектуре // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 5(36). – С. 224–227. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sinteza-iskusstv-v-arhitekture (дата обращения: 06.09.2025).

[28] Латош Владислав. Синтез искусств в архитектуре // BERLOGOS. – 2015. – 5 июня. – URL: https://web.archive.org/web/20210124223541/http://www.berlogos.ru/article/sintez-iskusstv-v-arkhitekture/ (дата обращения: 06.09.2025).

[29] Чимаев А.Х., Лапунова К.А. Роль синтеза искусств в архитектуре и строительстве // Научный альманах. – 2019. – № 2-2(52). – С. 181–184.

[30] Кулененок В.В. Архитектура и дизайн: синтез искусств как основа построения целостно-структурированной среды. История и современные тенденции // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия F: Строительство. Прикладные науки. 2011. № 16. – С. 2–10. – URL: https://elib.psu.by/bitstream/123456789/673/5/2-10.pdf (дата обращения: 06.09.2025).

Кроме того, существует ряд работ, посвященных синтезу архитектуры и других видов искусства в разные периоды в разных локациях. Таковы работы Т.А. Гильдиной и К.С. Подольской [31], Г.О. Солонец [32]. И.С. Красавина изучила синтез архитектуры и искусств в городе Горьком с 1960-х по 1980-е годы[33]. Н.А. Морозова рассмотрела синтез искусств и природы в арт-парках в XXI веке[34]; В.И. Паллотта исследует место памяти как объект дизайна синтеза в творчестве архитекторов и скульпторов[35]. С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев обсудили потенциал синтеза искусств, художественного образа и предметно-пространственной среды [36]. Работа К.С. Яковлевой посвящена применению синтеза скульптуры и дизайна в формировании современных городских ландшафтов[37].

Практика синтеза искусств в России была тесно связана с идеологией строительства социалистического государства. В этом плане показательна

---

[31] Гильдина Т.А., Подольская К.С. Синтез скульптуры и архитектуры последней трети XX – начала XXI века: типология вариантов художественной коммуникации // Архитектон: известия вузов. – 2025. – № 2(90). – URL: http://archvuz.ru/2025_2/23/ (дата обращения: 01.09.2025).

[32] Солонец Г.О. Особенности синтеза монументальных искусств в советской архитектуре периода постконструктивизма // Месмахеровские чтения – 2023: материалы секций аспирантов и студентов международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 года). – СПб., 2023. – С. 330–334.

[33] Красавина И.С. Синтез искусств в архитектуре 1960–1980-х годов в городе Горьком // Academia. Архитектура и строительство. – 2024. – № 3. – С. 46–52.

[34] Морозова Н.А. Арт-парки: синтез искусств и природы в ландшафтной архитектуре XXI века // Ландшафтная архитектура и формирование комфортной городской среды: материалы XVIII Всероссийской научно-практической конференции (Нижний Новгород, 16 марта 2022 года) / Отв. ред. О.П. Лаврова. – Нижний Новгород, 2022. – С. 144–150.

[35] Паллотта В.И. Места памяти как синтетический объект проектирования в творчестве архитектора и скульптора / В.И. Паллотта // Либерально-демократические ценности. – 2021. – Т. 5, № 2. – С. 92–102. – URL: https://liberal-journal.ru/PDF/11KLLD221.pdf

[36] Курасов С.В. Синтез искусств, художественный образ и тематический потенциал предметно-пространственной среды // XXXII Международные образовательные чтения «Православие и отечественная культура: потери и приобретения минувшего, образ будущего»: коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. – М.: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 14–23.

[37] Яковлева К.С. Синтез скульптуры и дизайна в моделировании современной городской ситуации. Функциональная скульптура // Системные технологии. – 2022. – № 1(42). – С. 263-269.

работа Д.Е. Аркина[38], отражающая дух и настроения первых десятилетий советской власти. В крупных общественных зданиях и монументальных архитектурных комплексах использовались различные виды искусства именно в целях воспитания и пропаганды государственной идеологии[39].

Советская архитектура является объектом исследования во многих работах, в частности, Л.Н. Дорониной [40], Е.В. Воронович [41], Н.В. Пономаренко [42], Е.А. Лапшиной, которые рассматривают проблему синтеза архитектуры и скульптуры, фокусируя внимание на ряде объектов советской архитектуры, таких как «сталинские высотки», внутреннее пространство Московского метрополитена, дворец пионеров и школьников Владивостока и ВСХВ (ВДНХ)[43]. М.В. Солодилов, Е.С. Коробова[44] и С.Д.

---

[38] Аркин Д.Е. Архитектура и проблема синтеза искусств // Вопросы синтеза искусств: материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. – М., 1936. – URL: https://tehne.com/event/arhivsyachina/d-e-arkin-arhitektura-i-problema-sinteza-iskusstv (дата обращения: 04.09.2025).

[39] Петренко С.Д. Синтез монументальных искусств в архитектуре СССР в период 1917–1932 годов // Universum: филология и искусствоведение: электрон. науч. журн. – 2016. – № 11(33). – URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/3907 (дата обращения: 06.09.2025).

[40] Доронина Л.Н. Сталинские высотки (к проблеме синтеза скульптуры с архитектурой) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2014. – № 2. – С. 155–165.

[41] Воронович Е.В. Игра в «социалистический синтез искусств» и Московский метрополитен в 30-е годы XX века. – ОБУК «Курская картинная галерея им. А.А. Дейнеки». – URL: https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/konferentsii/sotsialisticheskiy-sintez-iskusstv/?ysclid=lmg44bfp8v967949629 (дата обращения: 05.09.2025).

[42] Пономаренко Н.В. Особенности синтеза искусств и архитектуры советского периода (на примере дворца пионеров и школьников во Владивостоке) / Н.В. Пономаренко, Е.А. Лапшина // Архитектура и современные информационные технологии. – 2018. – № 2(43). – С. 252–265. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/oobennosti-sinteza-iskusstv-i-arhitektury-sovetskogo-perioda-na-primere-dvortsa-pionerov-i-shkolnikov-vo-vladivostoke (дата обращения: 05.09.2025).

[43] Доронина Л.Н. Монументально-декоративная скульптура ВСХВ (ВДНХ) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА имени С.Г. Строганова. – 2012. – № 2–2. – С. 208–217. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?edn=pbvigd (дата обращения: 05.09.2025).

[44] Солодилов М.В., Коробова Е.С. Синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства в архитектуре советского модернизма на примере Тольятти // Градостроительство и архитектура. – 2017. – Т. 7, № 3(28). – С. 117–123. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=30779887 (дата обращения: 05.09.2025).

Петренко[45] описывают синтез архитектуры и монументального искусства в Советском Союзе. В результате нашего исследования обобщен опыт синтеза архитектуры и скульптуры в советский период, в том числе определены условия возникновения этого явления, его актуальность и социальные последствия.

Исследований по данной проблематике, касающихся других стран, на русском языке не так много, и они посвящены преимущественно национальным особенностям в решении темы архитектурно-скульптурных ансамблей Индии[46], Вьетнама[47], Казахстана[48], Таджикистана[49], Беларуси[50] и других стран.

Степень разработанности темы исследований.

В последние годы китайские архитектурные комплексы рассматриваются в публикациях на русском языке. Некоторые работы посвящены конкретным типам традиционной китайской архитектуры,

---

[45] Петренко С.Д. Синтез монументальных искусств в архитектуре СССР в период 1917–1932 годов. Цит. изд.

[46] Самсонова Е.М. К вопросу о синтезе архитектуры и скульптуры в древней и средневековой Индии // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2018. – Т. 1. – С. 413–419 – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=35021881 (дата обращения: 08.09.2025).

[47] До А.Т. Искусство скульптуры Вьетнама второй половины XIX – первой половины XX века: синтез восточной и европейской культурных традиций // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2020. – № 1–1. – С. 365–374.

[48] Жукенова Ж.Д. Ансамблевая и художественно-образная система в народном искусстве Казахстана: специальность 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: диссертация … кандидата искусствоведения / Ж.Д. Жукенова; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – М., 2011.

[49] Ганизода Д.Ш., Хаитова С.Р. Взаимодействие синтеза искусств в архитектуре Таджикистана // Политехнический вестник. Серия: Инженерные исследования. – 2018. – № 4(44). – С. 175–180; Ганиев Д.С. Синтез искусств в архитектуре Таджикистана: Проблемы развития, взаимодействия и преемственности: специальность 18.00.01 – «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия»: дисс … канд. архитектуры. МАРХИ. – М., 2003. – 214 с. – URL: https://www.dissercat.com/content/sintez-iskusstv-v-arkhitekture-tadzhikistana-problemy-razvitiya-vzaimodeistviya-i-preemstven (дата обращения: 06.09.2025).

[50] Чайко М.П. Монументальная скульптура Беларуси и архитектурное окружение, специфика синтеза на современном этапе // Искусство и культура. – 2014. – № 1(13). – С. 23–28.

например Т. Ю, Ф. Ван, А.С. Шаманова, Е.Ю. Лобанов[51] и Ц. Линь[52] рассматривают архитектуру Хуэйчжоу. Э.П. Чернышова и Л. Цун проанализировали особенности формирования «Трех типов резьбы» стиля Хуэйчжоу[53], а также проблемы и перспективы родового зала Хуэйчжоу в современном социальном и культурном пространстве и т.д. Х. Хуэй, Н.Л. Панина обратили внимание на нынешнее состояние родового зала Хуэйчжоу[54]. Частный сад также привлек внимание: А.М. Куликов[55] изучил «Сад супружества» в Сучжоу: Ц. Лю[56] рассмотрел методологические основы изучения китайских садов и парковых ансамблей; Ц. Липроанализировал этнические особенности архитектуры Запретного города[57]. Ландшафтный комплекс Летнего дворца исследован Ц. Ваньтуном и В.В. Мартыновым как величайший шедевр китайских садов[58].

---

[51] Ю Т., Ван Ф., Шаманова А.С., Лобанов Е.Ю. Традиционная китайская архитектура в стиле Хуэй // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – 2024. – № 4. – С. 454–460.

[52] Цун Л. Три уникальных древних сооружения как особый архитектурный стиль Хуэйчжоу / Л. Цун // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы XI Международной научно-практической конференции (Казань, 21 октября 2022 года). – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2023. – С. 479–485.

[53] Чернышова Э.П., Цун Линь. Архитектура Хуэйчжоу. Особенности становления «Трех резных скульптур» Хуэйчжоу // Общество. Среда. Развитие. – 2022. – № 3(64). – С. 95–99.

[54] Ху Хуэй, Панина Н.Л. Храмы предков в Хуэйчжоу в социокультурном пространстве современного Китая: проблемы и перспективы // Творчество и современность. – 2023. – № 2(20). – С. 71–77.

[55] Куликов А.М. Сад супружества в Сучжоу // Востоковедение: история и методология. – 2022. – № 1. – С. 132–142.

[56] Лю Ц. Методологическая основа исследования синтеза искусств в садово-парковых комплексах Китая / Ц. Лю // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: материалы VII Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Т.В. Надолинская (Таганрог, 28 марта 2024 года). – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. – С. 639–644

[57] Ли Ц. Анализ этнических особенностей архитектуры Запретного города // Архитектон: известия вузов. – 2022. – № 2(78). – Режим доступа: https://archvuz.ru/2022_2/14/ (дата обращения: 11.09.2025).

[58] Ваньтун Ц., Мартынов В.В. Ансамбль садово-парковой архитектуры Ихэюань – величайший шедевр среди пейзажных садов Китая // Инновации в социокультурном пространстве: материалы XIV Международной научно-практической конференции (Благовещенск, 22 апреля 2021 года). – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2021. – Ч. I. – С. 105–113.

Архитектура династии Тан в Китае также является одним из объектов исследования, например, расположение буддийских храмов в городе Чанъань во времена династии Тан [59]. Е.И. Варова и Р.М. Зиганьшин рассмотрели особенности религиозных предметов эпохи династии Тан, которые появились в истории традиционной китайской архитектуры в XX веке[60]. Исследование Сян У сосредоточено на изучении мемориальной и декоративной скульптуры в мемориальном ансамбле начиная с династии Хань и заканчивая династией Тан [61]. Диссертация Н. Жэнь посвящена эволюции и художественным особенностям древнего китайского и средневекового архитектурного декора [62]. Следует также отметить диссертацию Вэй Сяо[63] о буддийской скульптуре одного из монастырей.

Современной китайской архитектуре посвящены труды ряда ученых[64]. Существует также много исследований, посвященных связи архитектуры и

---

[59] Марханова Т.Ф. Планировка буддийских храмов в городе Чанъань при династии Тан. 618–907 гг. / Т.Ф. Марханова // Вестник архивиста. – 2024. – № 3. – С. 651–668. DOI: 10.28995/2073-0101-2024-3-651-668

[60] Варова Е.И., Зиганьшин Р.М. История изучения традиционной архитектуры Китая в XX в.: специфика культовых объектов династии Тан // Известия Алтайского государственного университета. – 2023. – № 5(133). – С. 42–47. – URL: https://elibrary.ru/qyrsag (дата обращения: 01.09.2025).

[61] Сян У. Монументально-декоративная скульптура мемориальных ансамблей в Китае периода эпохи династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.) до эпохи династии Тан (618–907 гг. н.э.): специальность 5.10.3 – «Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)»: диссертация … кандидата искусствоведения / У Сян. – М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова», 2022.

[62] Жэнь Н. Архитектурный декор Древнего и средневекового Китая: эволюция и художественные особенности: специальность 5.10.3 – «Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)»: диссертация … кандидата искусствоведения. – М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова», 2022. – 290 с.: ил.

[63] Вэй Сяо. Скульптура буддийского монастыря Шуанлиньсы (г. Пинъяо) в период династии Мин. 1368–1644: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: диссертация ... кандидата искусствоведения / Вэй Сяо; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – Москва, 2018.

[64] Есаулов Г.В. О некоторых тенденциях в современной архитектуре Китая // Архитектура и современные информационные технологии. – 2023. – № 4(65). – С. 23–36. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=58450121 (дата обращения: 06.09.2025); Коновалова Н.А., Шевченко М.Ю. Архитектура контекста. Синергия новаций и традиционных подходов в архитектуре Китая // Архитектура и современные

других областей культуры. Это работы Ю. Сунь и М.Т. Майстровской[65], Ш. Личжуана [66] , М. Чжан, Х. Чжан проанализировали технологическую трансформацию мемориальных скульптур в современных китайских городах[67]. В работе С. Юань была изучена эволюция художественной формы и идеологического подтекста мемориального комплекса в память Китайско-японской войны в Пекине[68]. Ю. Лю изучил формирование мемориальных скульптур в России и Китае[69], а также военный патриотизм и исторические темы в китайском мемориальном искусстве[70]. Наконец, существуют работы с выявлением места архитектуры в широком культурном синхроническом и

информационные технологии. – 2025. – № 2(71). – С. 74–85. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-konteksta-sinergiya-novatsiy-i-traditsionnyh-podhodov-v-arhitekture-kitaya/viewer (дата обращения: 06.09.2025); Коновалова Н.А. Актуализация традиций в современной архитектуре Китая. Творчество Ван Шу // Фундаментальные, поисковые и прикладные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2020 году: Сборник научных трудов РААСН: в 2 томах / Российская академия архитектуры и строительных наук. – Т. 1. – М.: Издательство АСВ, 2021. – С. 89–97; и др. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=46252017 (дата обращения: 06.09.2025).

[65] Сунь Ю. Архитектурная концепция музея Сучжоу как сплав региональных традиций и инноваций / Ю. Сунь, М.Т. Майстровская // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 4–1. – С. 136–148.

[66] Личжуан Ш. У вэйшань: мемориальный зал жертвам Нанкинской резни во время японского вторжения в Китай. Взаимодействие национальной и западной традиции // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2024. – № 1(18). – С. 134–141.

[67] У Б., Чжан М., Чжан Х. Технологическая трансформация монументальных скульптур в современных городах Китая // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции / Под редакцией Д.О. Антипиной (Санкт-Петербург, 15–16 марта 2024 года). – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024. – С. 409–415.

[68] Юань С. Трансформация художественной формы и идейного содержания мемориального комплекса в память Китайско-японской войны в Пекине / С. Юань // Культура и искусство. – 2024. – № 6. – С. 188–199.

[69] Лю Ю. Становление монументальной скульптуры России и Китая / Ю. Лю // Общество: философия, история, культура. – 2022. – Вып. 3(95). – С. 202–206.

[70] Лю Ю. Военно-патриотическая и историческая тема в монументальном искусстве Китая / Ю. Лю // E-Scio. – 2022. – № 5(68). – С. 238–248.

диахроническом контексте страны. Это труды Б.П. Денике[71], М.Ю. Шевченко[72], М.Е. Кравцовой[73] и ее же диссертационное исследование[74].

Также следует назвать такие диссертации и монографии, как «Архитектура даосизма»[75], «Каменные рельефы эпохи Хань в провинции Шаньдун: контекст, сюжеты, стилистика, композиция» Би Чжичэна[76], «История древних китайских башен и пагод : 古塔史话» Ван Кая[77], «Пагоды» Вань Юнань[78], «Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая (на примере храмовой архитектуры северо-востока Китая)» Е.И. Варовой[79], «Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта» Ю.А. Погудина[80], «Монументально-декоративная скульптура мемориальных ансамблей в Китае периода эпохи династии Хань (202 г. до н.э. — 220 г. н.э.) до эпохи династии Тан (618–907 гг. н.э.)» У Сян[81] и ряд

---

[71] Денике Б.П. Архитектура Китая. – М.: Юрайт, 2025 // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – URL: https://urait.ru/bcode/568301 (дата обращения: 11.09.2025).

[72] Шевченко М.Ю. История архитектуры и градостроительства Китая / М.Ю. Шевченко. – М.: Архитектура-С, 2019.

[73] Кравцова М.Е. История культуры Китая: учебное пособие / М.Е. Кравцова. – 5-е изд., стер. – СПб.: Планета музыки, 2025.

[74] Шевченко М.Ю. Нормативная архитектура Китая (VI – начало XX в.): генезис, принципы, эволюция: специальность 2.1.11 – «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия» (отрасль науки – архитектура): диссертация … докт. архитектуры. – М., 2022.

[75] Архитектура даосизма / отв. ред. Д. Лиджиева; пер. с китайского М.Ю. Шевченко. – М.: Шанс, 2024.

[76] Би Ч. Каменные рельефы эпохи Хань в провинции Шаньдун: контекст, сюжеты, стилистика, композиция: специальность 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: диссертация ... кандидата искусствоведения / Ч. Би; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена». – Санкт-Петербург, 2020.

[77] Ван К. История древних китайских башен и пагод: 古塔史话: [издание на русском и китайском языках / Пер. с китайского Н.Н. Рыбалко. – Москва: Шанс, 2021.

[78] Вань Ю. Пагоды / Пер. с китайского Е.Б. Бодотько. – Москва: Шанс, 2023.

[79] Варова Е.И. Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая (на примере храмовой архитектуры северо-востока Китая): монография; Алтайский государственный университет. – Барнаул: АлтГУ, 2024. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

[80] Погудин Ю.А. Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта. – Москва: ЛитРес, 2023.

[81] Сян У. Монументально-декоративная скульптура мемориальных ансамблей в Китае периода эпохи династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.) до эпохи династии Тан (618–907 гг. н.э.). Цит. изд.

других кандидатских диссертаций китайских соискателей российских и белорусских вузов. Статьи на тему исследований китайских архитектурно-скульптурных комплексов в последние годы публиковали Фан Ван, Т. Ван, И.В. Дианова-Клокова, Е.В. Ермоленко, А.Д. Золенко, И.С. Козыренко, Ю. Лю, И.В. Морозов и др.

В научных публикациях на английском языке в последние годы также изучался синтез искусств. В работе П. Амалович (P. Amałowicz)[82] речь идет о влиянии теории синтеза искусств на архитектурное пространство современного театра. В статье Кристофера Ратнасари Люциуса и его соавторов «Исследование объектов социально-политического дизайна Индонезии в рамках Gesamtkunstwerk»[83] представлены два дизайнерских проекта — архитектура индонезийского законодательного комплекса Soejoedi Wirjoatmodjo и дизайн музейных предметов в Музее электричества и новой энергетики Widagdo, которые проанализированы с точки зрения двух версий теории синтеза искусств, Р. Вагнера и школы Баухаус. В публикации А. Кампенс (A. Campens) [84] рассматривается творчество французского скульптора Андре Блока (1896–1966) как художника и редактора, его влияние на теорию и практику взаимодействия архитектуры и иных видов искусства, анализируется продвижение идеи синтеза искусств

---

[82] Amałowicz P. The Synthesis of the Arts and Its Influence on Modern Theatre Architecture / P. Amałowicz // Advances in Human Factors in Architecture, Sustainable Urban Planning and Infrastructure: Proceedings of the AHFE 2021 Virtual Conference on Human Factors in Architecture, Sustainable Urban Planning and Infrastructure, USA, July 25–29, 2021 / editors J. Charytonowicz, A. Maciejko, C.S. Falcão. – Cham: Springer, 2021. – URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-80710-8_1 (Access: 10.09.2025).

[83] Lucius Christophera Ratnasari, Santosa Imam, Martokusumo Widjaja, Nugraha Adhi. A Study on Indonesian Sociopolitical Design Objects within the Framework of Gesamtkunstwerk // Southeast Asian Studies. – 2024. – Vol. 13, № 2. P. 287–310. – URL: https://www.jstage.jst.go.jp/article/seas/13/2/13_287/_article/-char/ja/ (Access: 10.09.2025).
Gesamtkunstwerk – немецкий термин, который по сложившейся практике выступает синонимом для обозначения произведения с использованием синтеза искусств («единое произведение искусства», «тотальное произведение искусства» и др.).

[84] Campens A. Béton Brut: André Bloc and The Architecture-Sculpture Debate // Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura. – 2021. – № 10. – P. 80–95. – URL: https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1203578/707886/Studi%20e%20ricerche%20n.%2010_compressed.pdf#page=82 (Access: 09.09.2025).

и ее роль в развитии общественных проектов во Франции и за рубежом. В работе П. Гринхалг (P. Greenhalgh)[85] исследуется творческая биография Брайана Кларка, одного из ведущих художников Великобритании международного уровня, который известен как автор витражей, часто продуманно вписанных в здания, придавая им особое ощущение места.

Л. Хопсток[86] рассматривает образовательные программы в Германии XX века по ландшафтной архитектуре. К. Легринг[87] говорит об упадке и гибели синтеза искусств в архитектуре в его первоначальном замысле в XX столетии. П. Мазалан и К. Моравкова[88] рассматривают динамику процессов взаимодействия архитектуры и визуальных искусств в Словакии и Европе в целом на протяжении XX века, отмечая смену задач в данной области в середине столетия: если со времен авангарда при разных режимах ставилась задача трансляции идеологии, то после середины 1950-х годов акцент смещается в сторону дизайна, задача которого — улучшить окружающую среду и создать определенную атмосферу. А.В. Мунк[89] рассматривает утопию «тотального дизайна», «от ложки до города», ставшую особенно популярной в 1950–1960-е годы в эпоху высокого модернизма и сохраняющую и сегодня свою актуальность. В диссертации

---

[85] Greenhalgh P. Transforming the World: The Architectural Art of Brian Clarke // Architectural Design. – 2023. – Vol. 93, № 5. – P. 14–21. – URL: https://www.researchgate.net/publication/373524991_Transforming_the_World_The_Architectural_Art_of_Brian_Clarke (Access: 12.09.2025).

[86] Hopstock L. The garden as Raumkunstwerk: the role of early 20th-century architecture schools for the modernisation of landscape architecture education // Projets de paysage. – 2022. – Hors-série. – URL: https://journals.openedition.org/paysage/27504 (Access: 10.09.2025).

[87] Lægring K. The Futility of the Collaborative Modernist Gesamtkunstwerk: A Goodmanian Explanation // SITA – studii de Istoria şi Teoria Arhitecturii. – 2020. – № 8. – P. 95–112. – URL: https://sita-uauim-ro.s3.eu-west-2.amazonaws.com/06_Laegring.pdf (Access: 10.09.2025).

[88] Mazalán P., Morávková K. Fine art as an integral part of architecture: Political and social aspects of the formation of this synthesis in the 20th century // Architecture Papers of the Faculty of Architecture and Design STU. – 2023. – Vol. 28, № 4. – P. 24–28. – URL: https://www.researchgate.net/publication/376401371_Fine_art_as_an_integral_part_of_architecture_Political_and_social_aspects_of_the_formation_of_this_synthesis_in_the_20th_century (Access: 09.09.2025).

[89] Munch A.V. The total design of everyday life: historical ideals and dilemmas of the Gesamtkunstwerk // Disegno. – 2024. – Vol. 8, № 1. – URL: https://portal.findresearcher.sdu.dk/en/publications/the-total-design-of-everyday-life-historical-ideals-and-dilemmas- (Access: 10.09.2025).

К. Уошко «Длящаяся атмосфера: Сочетание архитектуры, ремесел, музыки, пейзажа и кинематографа в работе Питера Цумтора “Gesamtkunstwerk”»[90] проанализированы связи между мультидисциплинарным дизайном и мультисенсорным опытом на основе изучения проектов швейцарского архитектора Питера Цумтора “Gesamtkunstwerk” («Тотальное произведение искусства») и показано, как образ, сложившийся в результате синтеза искусств, продолжает существовать в сознании человека постфактум.

Работа М. Затрич [91] посвящена исследованию некоторых проектов 1950-х и 1960-х годов югославского архитектора и градостроителя Юрая Нейдхардта (1901–1979), созданных в рамках послевоенного дискурса «синтеза искусств».

Ю.Т. Курязов[92], Т.Г. Малинина[93] и Орасио Торрент[94] также изучали синтез архитектуры и скульптуры в формировании современной городской среды, процессы интеграции разных видов искусства и архитектуры.

Из публикаций последних лет собственно о китайских архитектурно-скульптурных ансамблях следует отметить книги авторов: Пу Сяои (Pu

---

[90] Washco K. Lingering Atmospheres: Collaborations between Architecture, Craft, Music, Landscape, and Film in Peter Zumthor’s Gesamtkunstwerk: a thesis submitted to the Office of Graduate Studies in partial fulfilment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy in Architecture / Kristin Washco; Carleton University, Ottawa, Ontario. – Ottawa, 2025. – 300 p. – URL: https://carleton.scholaris.ca/bitstreams/db1c9d99-32cd-4716-8221-e659c4adc7fc/download (Access: 10.09.2025).

[91] Zatrić M. Synthesis of the Arts with the Region: Juraj Neidhardt’s Sculptural Architecture of the 1960s within Regional Planning of Tourism // Docomomo. – December 2024. – № 72. – URL: https://www.researchgate.net/publication/386547406_Synthesis_of_the_Arts_with_the_Region_Juraj_Neidhardt's_Sculptural_Architecture_of_the_1960s_within_Regional_Planning_of_Tourism (Access: 10.09.2025).

[92] Kuryazov U.T. Synthesis of architecture and sculpture in forming a modern city environment // Theoretical & Applied Science. – 2019. – Issue 11, volume 79. – Pp. 538–540.

[93] Malinina T.G. Processes of integration of art in modern architecture and other forms of art; methods of their study // TEXTS. – 2015. – Vol. 4. – Pp. 73–100.

[94] Torrent H. On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes // Docomomo. – July 2010. – № 42. – Pp. 6–13. – URL: https://www.researchgate.net/publication/350619013_On_Modern_Architecture_and_Synthesis_of_the_Arts_Dilemmas_Approaches_Vicissitudes (Access: 03.09.2021).

Xiaoyi) [95] , который описывает три основы китайской архитектуры (материальную, социальную, интеллектуальную), пещерное жилище, раскрывает тему зданий в ландшафте, а также связь зодчества с конфуцианством, даосизмом, метафизикой и фэншуй, рассказывает о дворе, о связи китайского жилища и эстетики тела, о квадратных и круглых пространствах; Н.С. Стейнхардт (N.S. Steinhardt)[96], предлагающей обзор развития китайской архитектуры на протяжении 40 веков и демонстрирующей ее влияние на зодчество Японии, Кореи, Монголии, Тибета; Ян Гоцин и Хаттштейн Маркус (Yang Guoqing и Hattstein Markus) [97], которые посвящают свою работу китайским стенам как памятникам культуры. Статьи по данной тематике публиковали Х. Чай (X. Chai)[98], У. Чанчжи (W. Changzhi)[99], Шуцзе Чэнь и Чжэньцзян Шэнь (Shujie Chen & Zhenjiang Shen) [100], Джундонг Е (Jundong Ye), Цяоюй Го и Аньран Ян (Qiaoyu Guo, and Anran Yang)[101] и др.

---

[95] Pu Xiaoyi. Architectural China in the eyes of a young Chinese architect. – Beijing: Foreign Languages Press, 2019.

[96] Steinhardt N.S. Chinese architecture: a history. – Princeton: Princeton University Press, 2019.

[97] Yang Guoqing, Hattstein Markus. Ancient city walls in China: a heritage rediscovered. – Salenstein: Benteli, 2024.

[98] Chai X., Zadvemyuk L.V. Chinese Ming and Qing palace architecture. The Beijing palace Museum as example // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2017. – Т. 1. – С. 396–401. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=28994242 (Access: 28.07.2025).

[99] Changzhi W. Forms of synthesis of arts of Chinese Architecture: Array // Municipal economy of cities. – October 2021. – Vol. 4, № 164. – P. 58–64. – URL: https://www.researchgate.net/publication/355516416_FORMS_OF_SYNTHESIS_OF_ARTS_OF_CHINESE_ARCHITECTURE (Access: 28.07.2025).

[100] Chen S., Shen Z. The Architectural Conservation Movement in China: Approaches to Nation-building // The Historic Environment: Policy & Practice. – March 2022. – Vol. 13, № 4. – P. 1–13. – URL: https://www.researchgate.net/publication/359470211_The_Architectural_Conservation_Movement_in_China_Approaches_to_Nation-building (Access: 26.07.2025).

[101] Ye J., Guo Q., Yang A. Research on the emotional design of landscape sculptures in urban landscape architecture / J. Ye, Q. Guo, A. Yang // ITM Web of Conferences. – EDP Sciences. – July 2025. – Vol. 77, № 01039. – URL: https://www.itm-conferences.org/articles/itmconf/pdf/2025/08/itmconf_emit2025_01039.pdf (Access: 26.07.2025).

В целом приведенные выше работы обогатили понимание китайской архитектуры, охватывая и традиционное, и современное зодчество, конкретные архитектурные типы и историческое развитие, связь архитектуры и других искусств и т.д.

Изучение научной литературы выявило, что исследования*недостаточно освещают специфику китайских городских пространств и ансамблей* в вопросаз синтеза искусств, В публикациях, посвященных ансамблям в Китае, идея синтеза искусств не получила широкого распространения. Труды Чэнь Пэн (ранее Ли Юлан) первого китайского ученого, рассказавшим о практике синтеза искусств в Советском Союзе в труде «Современная советская скульптура» (1987) представлена идея монументального ансамбля в историографической перспективе[102]. Книга Си Цзинчжи «История русского и советского искусства» (1999) содержит главы о советском художественном комплексе[103]. Однако в этих трудах нет теории, посвященной идее синтеза искусств.

Сегодня в китайской научной литературе имеются исследования, посвященные самой концепции синтеза искусств. Одним из выдающихся ученых в этой области является Ван Чжицзюнь. В книге «Мемориальный ансамбль синтеза искусств» [104] рассматриваются памятники и монументальные ансамбли в разных странах, используя в качестве примеров также китайские мемориалы. В книге Цзян Цзиньцзюня «Московский художественный комплекс на Поклонной горе»[105] подробно описан процесс

---

[102] Ли Юйлань [Чэнь Пэн]. Современная советская скульптура. – Тяньцзинь: Издательство народного изобразительного искусства, 1987. 晨朋. 苏联现代雕塑. 天津:天津人民美术出版社, 1987, 9–17 页.

[103] Си Цзинчжи. История русского искусства. – Шэньян: Ляонинское художественное издательство, 1999. 奚静之. 俄罗斯美术史. 沈阳:辽宁美术出版社, 1999. 194 页.

[104] Ван Чжицзюнь. Монументальные художественные комплексы. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 2009. – С. 122. 王治君. 纪念性艺术综合体. 北京：中国建筑工业出版社， 2009. 122 页.

[105] Цзян Цзиньцзюнь. Идентичность и реконструкция– комплекс памятников Победы на поклонной горе, Москва. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 2019. – С. 276. 蒋进军. 认同与重构 —— 莫斯科俯首山胜利纪念碑综合体.北京:中国建筑工业出版社, 2019. 276 页.

строительства данного широко известного ансамбля в России. Чэнь Цзенчжэн и Сянь Нин в совместной работе «Скульптура и архитектура»[106] систематически исследуют развитие разных видов искусства, в том числе их сочетания в отдельных комплексах, однако не используют понятия «синтез искусств». Тем не менее их позиция соответствует сущности этой концепции. На российской научной конференции 2022 года «Россия — Китай: диалог пластических искусств» китайский ученый Сун Цун выступил с докладом, в котором проанализировал пространство китайских станций метро с точки зрения синтеза искусств[107].

Подводя итог степени изученности проблемы, можно констатировать, что китайские архитектурно-пространственные ансамбли в проблеме синтеза искусств исследованы недостаточно и не системно. Работы китайских авторов по преимуществу касаются лишь частных случаев данного феномена при недостатке комплексного подхода к теме, а зарубежные исследования нередко продолжают относиться к проблеме как к экзотике. Остается малоизученной эволюция семантики таких ансамблей: что и как и каким языком они «сообщают» своим современникам и какими способами эти «сообщения» прочитываются последующими поколениями. Все еще остается недостаточно проясненной сама сущность синтеза искусств, чаще выводы делаются по дедукции, метод выяснения этого вопроса достаточно редко связывается с непосредственной историей художественной жизни и еще реже — с исследованием кросс-культурных феноменов. Также важно отметить, что Запад и Восток реализуют идею синтеза по разным закономерностям и, возможно, обладают неодинаковым характером. Выяснить это предполагается в данной диссертации.

---

[106] Чэнь Жэньчжэн, Сяньнин. Скульптура и архитектура. – Пекин: Книжный магазин «Саньлянь», 2015. – С. 501. 陈绳正, 冼宁. 雕塑与建筑.北京:三联书店, 2015. 501 页.

[107] Сун Ц. Влияние концепции «синтеза искусств» на художественное проектирование станций метрополитена Китая // Россия – Китай: диалог пластических искусств: материалы международной научной конференции 25 марта 2022 г. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 175–187.

Объектом диссертационного исследования являются архитектурно-художественные ансамбли древнего и современного Китая.

Предмет исследования — образ пространства в формировании синтеза искусств в архитектурно-художественных ансамблях на примере традиционных памятников и современных мемориальных комплексов Китая.

Целью данного исследования является выявление роли образа пространства в формировании синтеза искусств в архитектурно-художественных ансамблях на примере традиционных памятников и современных мемориальных комплексов Китая в контексте влияния традиционной модели на современные процессы проектно-художественного творчества.

Для достижения цели исследования **поставлены следующие задачи**:

– изучить историческое развитие и современное состояние теории синтеза искусств, включая интерпретацию его своеобразия в пластических искусствах по материалам русских, европейских и китайских научных источников;

– рассмотреть культурно-исторические и типологические закономерности феномена художественного синкретизма искусств древнего и среднекекового Китая в архитектурно-художественных ансамблях в систематике их образных функций в соответствие с их доменным (культовым, религиозным и государственным) назначением в ракурсе предметно-пространственной среды традиционного для искусства феномена синкретизма в Китае;

– на основе выявленных закономерностей функционирования изучаемого феномена в культуре и искусстве, а также общего и особенного в его интерпретации, охарактеризовать закономерности формирования образности и актуальные тенденции синтеза искусств в архитектурно-художественных ансамблях Китая в относительно которотком периоде

современности – конец XIX – XX вв., на примерах наиболее значительных в современном искусстве архитектурно-художественных комплексов.

Хронологические и географические границы исследования. Диссертация посвящена исследованию ансамблей синтеза архитектуры и пластических искусств Китая в разных регионах страны от древности до современности (от периода Древнего Китая 221 г. до н.э. – XXI в.). Территориальные и географические рамки исследования обозначены материалами, которые привлекаются для анализа. Такой подход позволяет комплексно рассмотреть тенденции образности данных ансамблей в различные периоды древнего Китая и выявить историко-культурные закономерности их развития. С другой стороны, рассматриваются ансамбли искусств современного периода Китая, которые, несмотря на более короткий срок развития, демонстрируют иной ландшафтный стиль по сравнению с ансамблями древнего периода. Такой подход позволяет проследить, как менялись образность, и смысловая нагрузка ансамблей во времени и как они отражают культурно-исторические и художественно-образные особенности искусства Китая.

Методология диссертационного исследования. В исследовании используются общенаучные и специальные искусствоведческие методы: *историко-культурный*, позволяющий сопоставить особенности изучаемых ансамблей разных хронологических периодов и регионов, и *формально-стилистический* в оценке художественного своеобразия изучаемых объектов, а также междисциплинарные подходы в вопросах *системности положений* архитектурной науки, иконографии и семиотики искусства, культурологии. Определяющими для данного исследования стали принципы теории синтеза искусств. Применяется сравнительный историко-культурный анализ. *Аспекты типологии важны* для классификации изучаемых архитектурных ансамблей по назначению и стилистическим архитектурным особенностям. *Междисциплинарный и кросс-культурный* подходы позволили выявить роль изучаемых ансамблей в культурном

контексте времени и места. Сопоставление выборки репрезентативных примеров как древнекитайских архитектурных ансамблей (таких как мавзолей первого императора династии Цинь и буддийские пещеры), так и современных, позволило уточнить специфику их художественных качеств, механизмы взаимодействия и культурное значение, что позволяет делать универсальные выводы из этих конкретных случаев.

Материал исследования. В первую очередь, для изучения ансамблей Древнего Китая были выбраны наиболее характерные примеры, такие как Запретный город — дворцовый ансамбль, мавзолейные ансамбли, представляющие династии Цинь, Хань и Тан, Лунмэнь — гроты, Юньган — пещеры, а также ансамбли, предназначенные для ритуала жертвоприношения, такие как Храм Неба (Пекин), Зал предков семьи Чэнь в Гуанчжоу и Храм Джинчи. Кроме того, для проведения сравнительного анализа в исследование были также включены типичные зарубежные ансамбли, такие как Московский Кремль, некрополь Аппиевой дороги Римской империи, пещеры Аджанты, пещеры Карли и этрусские храмы.

Материалом исследования стали также ансамбли современного Китая, которые в основном представлены в монументальных тематических пространствах. Сюда вошли наиболее типичные памятники, революционные мемориалы, памятные тематические площади и историко-культурные музеи. Например, для изучения ансамблей синтеза архитектуры и скульптуры были выбраны: Мемориальный зал памяти жертв Нанкинской резни, Мемориальный музей антияпонской войны китайского народа, Музей революции в горах Цзинган (Новый зал), мавзолей Сунь Ятсена в Нанкине, Кладбище мучеников провинций Шаньси, Хэбэй, Шаньдун и Хэнань, Музей-заповедник землетрясения в Вэньчуане (построен в 2010 году). Также в рамках исследования были выбраны ансамбли синтеза архитектуры и рельефов. Среди них — Памятник народным героям и Национальный музей Китая.

Научная новизна данного исследования заключается в следующем:

Впервые представлен комплексный кросс-культурный (традиции-новации) искусствоведческий анализ китайских древних ансамблей (мавзолеев, культовых сооружений, монументальных сооружений и др.) и современных монументальных ансамблей на основе рассмотренных положений теории синтеза искусств. Это сделано на основе рассмотрения закономерностей феномена синтеза искусств в истории предметно-пространственной среды в Китае с применением принципов русского и западноевропейского искусствоведения. Обоснована концепция, как в изучаемом феномене проявляются специфические национальные признаки как основы, присущей традиционным обществам, а начиная с эпохи Нового времени это востребовано в переломные моменты времени при смене технологического и социокультурного уклада в специфике принципов ремифологизации. Это позволило обосновать концепцию особенностей функционирования феномена синтеза искусств в аспекте целостного понимания законов архитектурно-художественных ансамблей Китая, согласно которой изучаемый феномен постоянно и устойчиво присутствует в традиционной культуре и искусстве в Китае, и вследствие существования в китайской культуре нескольких типов рациональности, при которых не возникает необходимости в ремифологизации, и эволюционные изменения не ведут к разрушению национального архетипа предметно-пространственной среды и традиционная модель продолжает присутствовать в современной культуре Китая практически без пауз.

Положения, выносимые на защиту:

1. Образы пространства и синтез искусств архитектурно-художественных ансамблях Китая систематизируется в этапах и морфологии общего процесса в аспекте разделения на раннюю (синкретизм) и позднюю (синтез) стадии. Два научных понятия не могут быть подвергнуты оценочным категориям и рассматриваться в качественном отношении. Поэтому синкретизм/синтез искусств в обоих фазах являются абсолютными и завершенными художественным феноменами с

особенностями, присущими синкретической и синтезитивной фазам искусства и художественно-выразительных средств. Синтез нельзя априори считать более высокохудожественным явлением в отношении синкретизма традиционной культуры. Закономерности функционирования феномена синтеза искусств в архитектурно-скульптурных ансамблях выявляются в процессе анализа истории искусства, и вывод имеет индуктивный характер, в основании чего лежат историографические материалы и оценка степени разработки вопросов научного исследования.

2. Проблема художественности феномена синкретизма искусств в традиционном обществе является внутренним условием объектных форм и присутствует на условиях устойчивого воспроизводства национального архетипа, который обусловлен принадлежностью его к формам искусства, несущим свойства национальной и суверенной традиции в контексте художественно-образной целостности, что в искусстве Китая не имеет пауз и разрывов в воспроизведении передаваемых из поколения в поколение ценностей, обычаев, преданий, обрядов, обыкновений, устойчивых художественных приемов формирования предметно-пространственной среды.

3. Феномен синтеза обладает определенной спецификой в посттрадиционном обществе Китая (XX–XXI вв.), но синкретизм продолжает постоянно присутствовать в культуре вследствие сосуществования нескольких типов рациональности, воссоздание которых и их взаимодействие не требует ремифологизации. Это отличается от зарубежных традиций, где важное значение в условиях господства рационального типа сознания начиная с Нового и особенно в Новейшее время феномен синтеза искусств актуализируется в стилистических направлениях, которые не всегда (как в России), но существенно (в Европе) построены на протесте против феномена ремифологизации. Таким образом, феномен синтеза искусств на условиях ремифологизации в европейской культуре имеет своего рода непостоянный, *мерцающий характер*.

Теоретическое значение работы состоит в раскрытии историко-культурных и формально-стилистических закономерностей и тенденций эволюции предметно-пространственной среды в Китае и зарубежом, что способствует установлению новых ракурсов и методик проведения исследований и позволяет распространить их на будущие изыскания в области искусствоведения. Также уточняются аспекты художественной образности китайских ансамблей на основе различий идеи синтеза, реализованной в сооружениях древнего Китая и Китая современного, прежде всего в тематических пространствах, в характере религиозных и государственных регламентов, а также современных рекреационных пространств, которые не были достаточно исследованы ранее. В данной диссертации представлены обобщенные черты образности ансамблей в синтезе искусств в китайском городском пространстве, что важно с точки зрения перспектив дальнейшего развития этого феномена.

Практическая значимость работы. Полученные результаты могут быть использованы в учебных спецкурсах по истории искусства и в учебном проектировании в архитектурно-художественных вузах, при разработке стратегии сохранения объектов национального культурного наследия, при проектировании и градостроительстве в целях создания регионально-ориентированной современной экологичной и дружественной среды и в области туризма.

Апробация и внедрение результатов работы. Содержанием диссертации являются исследования истории развития пролемы в ее теоретическом и практическом аспектах, основные положения которых прошли апробацию в опубликованных материалах, выступлениях на конференциях, обсуждений материалов работ в процессе их оценки. В опубликованных работах диссертант является единственным автором.

Личный вклад автора. Автору принадлежит основная научная идея и логика структурного построения работы, обоснование выбора объекта

исследования, подбор иллюстративного материала разработка ключевых теоретических положений, обобщение полученных результатов.

Соответствие паспорту специальности. Исследование соответствует паспорту специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура): 38. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. 39. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. 40. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. 42. Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества. 46. Роль искусства и архитектуры в формировании жизненной среды.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения, включающего список иллюстраций и сами иллюстрации.

Апробация результатов исследования. Основные результаты исследований были представлены в 12 публикациях. Общий объем составляет 5,79 п.л.

ГЛАВА 1. ПОНЯТИЯ «ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА» И «СИНТЕЗ ИСКУССТВ» В КАТЕГОРИАЛЬНОМ АППАРАТЕ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Глава посвящена рассмотрению ряда важных основ для уточнения базовых категорий при обзоре представлений об архитектурно-художественном синтезе.

1.1. Категория синкретизма в искусстве

Принято считать, что древнейшей формой сочетания разных художественных практик, из которых позже выделились отдельные виды и жанры искусств — такие как поэзия (драма, эпос, лирика), танец, музыка-песня и др., — было искусство ранних стадий развития общества — первобытное искусство с его обрядами (эту теорию разработал русский филолог А.Н. Веселовский) и аналогичное ему по своему мифологическому характеру аутенчиное искусство этносов. Некоторые авторы, в частности М. Бахтин, добавляют и третью форму, — крестьянскую фольклорную культуру: крестьянский фольклор и карнавально-праздничная культура дольше всего сопротивляются разделению на жанры и виды. В этой среде слово, действие и ритуал остаются неразрывно связанными[108]. В последнем случае можно отметить дискуссионность суждения, так как речь уже может идти о синтезе, поскольку общий морфологический состав, как-то – ансамбль костюма, традиционное жилище, танцевальный фольклор, песенный фольклор, устное поэтическое творчество представляют собой относительно самостоятельные жанры, объединяемые общим представлением об Образе Мира и формами его презентации. В этом случае речь должна идти не о синкретизме, а о том, что именуется типологией искусства, единстве определенного этапа культурной традиции, в частности в категории «морфема», которая характерна в отношении европейских и

[108] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – С. 5.

сибирских, отчасти дальневосточных культур, начиная с постледникового (эпоха мезолита) времени [109]. В этом случае речь в крестьянском искусстве речь должна идти о типологической характеристике и уже в рамках ее об определенной нерасчлененности, слитности художественных и в целом культурных практик, их невыделенности и это первое значение выражения «синкретизм в искусстве».

Также под синкретизмом в искусстве можно иметь в виду сочетание разнородных по генезису (например, античных и восточных религиозных и художественных элементов в искусстве эллинизма), что потом станет называться эклектикой[110], и это второй аспект термина. Следует отметить, что когда употребляют термин в первом значении, то его относят к первобытному искусству, но при этом имеют ввиду живущих ныне аборигенов, их фольклорную культуру, что неявно носит черты неорганичности, негармоничности сочетания, «грубости», хотя таковое может иметь значения вкусовых предпочтений, что безусловно несправедливо и возникает в отсутствие понимания особой типологической природы феномена на стадии синкретической нерасчлененности, каждый фрагмент которой (маски, костюм, предметы труда) художественно интересен ввиду коллективно выработанных технологических оснований материальной среды, связанной и с функционально-эстетическими качествами, и с религиозным (сакральным) значением и типом социальной организации. В науке этот аспект называют «типология искусства»[111].

Синтез искусств трактуется как более поздняя и зрелая форма сочетания разных видов искусства, чаще в одном произведении, органичное и являющее собой не просто сочетание видов искусств (или жанров одного

---

[109] Кошаев В.Б. Канонические конвенции в истории искусства. Морф и морфема // Теория и история искусства. 2023. № 1-2. – С. 39-71.

[110] Синкретизм // Словарь терминов. Российская академия художеств [Электронный ресурс]. – URL: https://rah.ru/science/glossary/?ID=19633&let=%D0%A1 (дата обращения 01.10.2025).

[111] Кошаев В.Б. Типология искусства // Теория и история искусства. 2020. № 3/4. – С. 21-36.

вида искусства в одном произведении) либо дополнение их друг другом, но новое целостное произведение, созданное после длительного периода дифференциации художественной деятельности, осмысления теоретических основ разных видов искусства и формирования нескольких версий теории синтеза искусств. Конечно, теоретического обоснования первобытного искусства или фольклора у носителей этих культур действительно нет, однако характеристика их как «стихийных» вызывает сомнения: так или иначе они обоснованы собственной логикой и требуют обучения и солидарных действий. Что касается синтеза искусств, то его научное теоретическое осмысление появилось гораздо позже воплощения в практике художественной жизни.

Кроме того, научная категория не может иметь оценочный характер, однако научное понятие синтеза искусств слишком часто смешивается с оценкой произведения как удачного, высокохудожественного и т.д., что во всяком случае дискуссионно. Если возвратиться к трактовке синкретизма как «неорганичного» и «неудачного» синтеза, то тут нет и критерия научности; известный французский антрополог К. Леви-Стросс и последующие изыскания в этой области показали, что принятое со времен публикации работ французского философа Л. Леви-Брюля стадиальное противопоставление дологического (мифологического) и логического (рационального) мышления не вполне справедливо, поскольку в мифе есть своя рациональность и собственная логика.

Та же идея о явном или подразумеваемом синкретизме как «незрелом», «неплодотворном» сочетании искусств изложена в публикациях, которые посвящены тому или иному конкретному периоду в развитии искусства. Так, М.Б. Красильникова в статье о принципах «канунной» эпохи в России[112] (это «серебряный век»: символизм — модерн) утверждает, что заявленный

[112] Красильникова М.Б. Синтез и синкретизм: принципы организации русской культуры «канунной» эпохи. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-i-sinkretizm-printsipy-organizatsii-russkoy-kultury-kanunnoy-epohi (дата обращения: 29.09.2025).

эпохой синтез оказался синкретизмом — суммой, а не единством элементов, и этот разоблачительный пафос показателен.

Есть основания считать, что традиция трактовать произведение, созданное при помощи средств разных видов искусства, как идеальный образец восходит к эпохе романтизма и веры в прогресс, когда в немецкой эстетике разрабатывалось понятие «совокупного произведения искусств» (нем. Gesamtkunstwerk, русский перевод термина Р. Вагнера принадлежит Н.А. Римскому-Корсакову). Однако сегодня очевидно, что у произведений такого рода есть свои достоинства, но это никаким образом не умаляет достоинств и художественной продукции, создаваемой в рамках одного-единственного вида или жанра искусства. Приходится признать, что понятие синкретизма в искусстве разработано недостаточно, как и его бинарная оппозиция — синтеза искусств — также ждет своего уточнения в конкретных произведениях искусства. И основная проблема заключена в том, что в терминологическом смысле в рассуждениях авторов отсутствует определение целостности. Категория целостности составляет иной уровень художественной характеристики, который сопряжен с понятием «архетип искусства» и в этом случае существует возможность более объективной характеристики художественных произведений[113]. Это подтверждает то, что в определении хронологических границ между эпохой синкретизма и синтеза искусств среди исследователей согласия нет, вероятно и по объективным причинам (при параллельном существовании обоих феноменов), и по субъективным. Одни видят синтез искусств уже в классическом периоде древнегреческой культуры, другие ее зарождение связывают со Средневековьем, третьи — с эпохой Возрождения. Д.Е. Аркин заявлял, что подлинный синтез искусств возможен только при советском строе и главным образом в архитектурных ансамблях, а практически все

[113] Кошаев В.Б. Целостность и архетип в искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2014. № 4. – С. 33-41.

попытки такового от Ренессанса до Бодлера, Скрябина и Врубеля являются неудачами[114]. В целях нашего исследования представляется необходимым, помня о своеобразии различных форм художественной интеграции, проследить появление этого феномена в истории искусства, обращая внимание на периоды его особой актуализации и востребованности.

Европейская периодизация истории искусства с выделением первобытнообщинного строя, Античности, Средневековья, Нового и Новейшего времени, строго говоря, не релевантна в отношении Поднебесной, однако проследить определенное сходство в процессах проявления синтетических тенденций оказывается вполне возможным. В диссертации используются понятия традиционного и посттрадиционного общества. Дискурс пространства в эпохи традиционных и посттрадиционных обществ удачно рассматривает российский исследователь В.А. Щипков в работе «Трансформация дискурса пространства: от традиционного общества к эпохе постмодерна [115] . Традиционное общество – это общее название для доиндустриальных (докапиталистических) обществ. Главными чертами традиционного общества являются: преимущественно натуральный тип хозяйства, при котором элементы рыночных отношений отсутствуют или существуют в ограниченном количестве для удовлетворения потребностей элит; строгая социальная иерархия; государство авторитарного характера; основа структуры общества – относительно замкнутая община; господство коллективистских ценностей и пассеистская ориентация на традиции; концентрация власти в отдельных замкнутых группах (кланах, кастах) при пожизненном статусе большинства населения, определенном социальными

[114] Аркин Д.Е. Архитектура и проблема синтеза искусств / Вопросы синтеза искусств. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 5.

[115] Щипков В.А. Трансформация дискурса пространства: от традиционного общества к эпохе постмодерна. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-diskursa-prostranstva-ot-traditsionnogo-obschestva-k-epohe-postmoderna (дата обращения: 30.11.2025).

условиями рождения; трансляция культуры в основном в фольклорной, вербальной форме при сильных родственных и общинных связях и ослабленных связях человека с более широкими социальными системами; исключительная роль религии и жречества. Следует сразу отметить, что китайское традиционное общество, подпадая под вышеприведенное определение, имеет свои особенности, как и посттрадиционное общество, но об этом речь пойдет в соответствующем месте.

Посттрадиционное общество – это тип индустриального и постиндустриального социума, буржуазного или социалистического, при котором хозяйство приобретает индустриальный, а затем цифровой характер, связано с рыночным и/или плановым регулированием; развивается демократия и демократический тип государства, увеличивается социальная и пространственная мобильность населенпя; ослабляется или минимизируется роль общины и семьи; развиваются индивидуалистические ценности или появляется новый тип отношений в обществе с ориентацией на настоящее и будущее, сочетающий интересы личности и общества; трансляция культуры происходит преимущественно посредством масс-медиа при ослаблении кровнородственных связей и востребованности новизны; ослабляется роль религии и церкви.

Также существует методологическая необходимость, как это станет очевидным в процессе исследования, дать определения таким понятиям, как «рационализм» и «рациональность». Если при обзоре истории европейского искусства диссертант употребляет эти понятия, имея в виду достаточным знакомство специалистов с ними как с общеупотребительной гуманитарной лексикой, то при переходе к анализу китайского искусства понадобятся отдельные разъяснения, поскольку содержательно данные понятия на Западе и на Востоке не совпадают. Такие разъяснения и даются в соответствующем месте диссертационной работы.

1.2. Категория синтеза в искусстве

Использование теоретических аспектов терминологии в исследовании синтез искусств как сознательно употребляемое теоретически обоснованное понятие для предметно-пространственной среды возникает в Европе в конце XIX — начале XX века и далее с некоторыми перерывами категория используется вплоть до нашего времени. Оно было предложено немецким композитором и теоретиком искусства Рихардом Вагнером в работе «Искусство и революция» (Die Kunst und die Revolution), которую он написал в 1849 году после участия в революционных событиях в Дрездене и в статье «Произведение искусства будущего» (Das Kunstwerk der Zukunft) [116]. Он говорит о необходимости соединения музыки, драмы, поэтического и актерского искусства, танца, живописи и архитектуры в единый организм, что было в античной греческой трагедии, но оказалось утрачено. Для сценического искусства в немецкой терминологии Gesamtkunstwerk — «совокупное/единое произведение искусства» эстетическая программа синтез искусств закрепилась именно за Р. Вагнером. Это была начальная фаза теории, очевидно неполная.

В академической науке принято различать понятия синкретизма и синтеза.

Синкретизм, нерасчлененность, характерен для древних периодов истории, для обрядовых действ первобытных народов, когда искусство еще не разделялось на виды, *и синтез искусств*. В энциклопедическом словаре РАХ (Российской академии художеств) определено, что синкретизм — это нерасчлененность искусства на ранних стадиях истории[117].

В XX веке понятие *синтез искусств и архитектуры* сталоупотребляться в контексте проектирования проектирования, или

---

[116] Вагнер Р. Искусство и революция / Рихард Вагнер. Избранные работы», М.: Искусство, 1978 г. (в переводе И. Каценеленбогена); Вагнер Р. Произведение искусства будущего. Там же.

[117] Синкретизм / Словарь терминов. – URL: https://rah.ru/science/glossary/?ID=19633&let=C (обращение 11.06.2026).

комплексного решения проблем предметно-пространственной среды. В определенной степени вопрос синтеза возникает вместе с проблемой морфологии искусства – специальной дисциплины, изучающей внутреннее строение мира искусств и систему видов творчества. Основы морфологического анализа искусств рассматривались в трудах А.Г. Габричевского и М.С. Кагана.

Надо сказать, что нерасчлененность искусства на ранних стадиях истории и «проектный синтез» в XX веке это действительно и хронологически и типологически разные формы, соответственно различающиеся своим характером, анонимным или сознательным авторским применением приема, выражаемыми смыслами и ценностями, и ничто не мешает трактовать их как стадиально разные виды одного феномена — создания уникальных объектов с синергийным воздействием. Именно синтез искусств в настоящее время представляется одной из ведущих тенденций в архитектуре. При этом большое значение начинают приобретать семиотические вопросы, так как всякий архитектурный ансамбль — это сообщение и знаковая система, материализованные в средствах выразительности.

Древняя архитектура транслирует современникам и потомкам свое мировоззрение, космологические и социальные представления и ценности, «считывать» их сегодня — задача исследователей. Имеет свои семиотические знаки-фигуры и современная архитектура. Среди них — интеграция природных элементов и те или иные отсылки к формам природы; использование цифровых технологий; создание инклюзивных пространств, которые не только выполняют практические функции, но и рассказывают об истории, транслируют ценности общества, одновременно отражая и формируя культурную идентичность; использование материалов и цвета таким образом, чтобы форма здания или памятника могла вызывать ассоциации с определенным народом, эпохой или событием, а применение

тех или иных материалов — интенсифицировать ощущения прочности и долговечности этих ценностей и памяти о них.

Между тем некоторые распространенные практики противоречат такому пониманию. Это касается прежде всего массовой городской застройки, которая удешевляет строительство, и делается это за счет отказа от «излишеств», под которыми подразумевается, как раз создание архитектурных ансамблей с использованием синтеза искусств. Как показали исследования, типовая застройка одинаковыми унылыми зданиями темных или блеклых цветов вредно сказывается как на здоровье жителей, так и в целом на среде города.

С другой стороны, можно говорить о препятствиях иного рода, противоположных типовой застройке, к расширению художественно-образного сообщения архитектурно-скульптурных ансамблей. Это могут быть проекты архитекторов с мировым именем, безусловно одаренных уникальным талантом, которые, к примеру, действительно отсылают к природным формам, но могут быть реализованы в любой точке Земли, поскольку никак — и принципиально никак — не связаны ни с какой определенной национальной традицией, культурно-религиозным наследием или событием истории и ни о чем не сообщают граду и миру, кроме самих себя. Таковы некоторые проекты, например, британского архитектора и дизайнера Нормана Фостера (проект «Апельсин» для Крымской набережной в Москве) и ряда других зодчих. Тут видится постмодернистская идея «общеупотребимости» за счет отказа от идентифицирующих признаков, которая лежит в основе таких европейских практик, как отказ от празднования христианских праздников, которые якобы оскорбляют религиозные чувства представителей других религий, запрет ношения религиозной атрибутики в публичном пространстве и пр. Есть основания думать, что подобное сужение семиотического месседжа архитектурного ансамбля, отсечение от него историко-культурных содержаний существенно ослабляет синергийный эффект синтеза искусств как таковой, даже если он

использован с большим мастерством. Впрочем, как можно видеть по другим проектам того же Н. Фостера, они вовсе не чужды нарративности, и их прочитываемое содержание может быть вполне очевидным — таковы современный купол Рейхстага в Берлине, символизирующий воссоединение двух Германий и принцип демократии, мост Миллениум в Лондоне и др.

Под синтезом искусств в данном диссертационном исследовании имеются в виду профессионально выполненные в посттрадиционную эпоху художественные ансамбли, сочетающие архитектуру, скульптуру, нередко и другие пластические искусства, представляющие собой качественно новый (сравнительно с составными элементами) продукт художественной деятельности, предумышленно созданный (с возможным, но не обязательно осуществленным теоретическим обоснованием), в идеале — синергийно объединяющий в образное, идейно-мировоззренческое и композиционное целое разные виды искусства, воздействующие на зрителя целостно и получившие широкое (групповое, национальное, мировое) признание. Автор пытается по возможности элиминировать или смягчить вышеназванные понятийные противоречия собственно объективного и оценочного подходов, используя расширенное определение признаков исследуемого материала в значении художественно-образная целостность.

Различают два вида синтеза искусств — внутривидовой, когда в одном произведении взаимодействуют разные жанры одного вида искусства (напр., художественное кино и документалистика, фигуры декора и фигуры назначения) и межвидовой, при котором объединению подлежат разные искусства (например, кинофильм по сценарию, написанному по литературному произведению или ансамбль городской среды, где архитектура и монументальная скульптура взаимодействуют не из внутреннего содержания, а законов эстетизации пространства. Обсуждаемый в этом исследовании синтез искусств касается главным образом ансамблей, созданных с использованием разных видов пластических (пространственных) искусств.

Принято считать, что архитектура и монументальное искусство — скульптурные композиции, элементы ландшафтного и садово-паркового искусства, живописные и мозаичные панно, рельефы, витражи — тяготеют к объединению. В их синтезе живопись и скульптура, имея собственные задачи, усиливают и по-своему интерпретируют архитектурный образ. С такими же дополнительными функциями в этих случаях выступают декоративно-прикладное искусство и произведения станкового искусства. Скульптура и архитектура становятся неотъемлемой частью окружающей среды, стремятся преодолеть «пустую трату пространства»[118]. Пространство является фундаментальной категорией архитектуры и скульптуры, но дискурс пространства в разных культурах различается, о чем в диссертационной работе будет сказано отдельно. Целью интеграции произведений зодчества, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и ландшафта, является создание единого ансамбля и формирование гармоничной целостной пространственной среды.

Также можно отметить, что не все архитектурные сооружения и скульптуры специфически морфологичны. Крупные общественные и знаковые архитектурные объекты обладают ощущением скульптурности, а большие общественные открытые скульптуры производят впечатление архитектурной структуры.

С момента своего возникновения скульптура была тесно связана с религиозной и политической деятельностью и мировоззрением. Она выполняет важные функции, такие как пропаганда господствующей идеологии, празднование достижений правителей и чествование крупных национальных и этнических исторических событий[119]. Монументальность в

---

[118] Сян Цзингуо. Скульптура и архитектура, создание гармоничного пространства // Городское и сельское строительство. – 2004. – С. 16–17. 项金国. 雕塑 + 建筑 共创和谐空间.城乡建设, 2004, 16–17 页.

[119] Чжан Цзянь. Идеология, культура и публичная монументальная скульптура – обзор и прогноз публичной монументальной скульптуры в современном Китае // Исследование искусства. – 2000. – № 3. – С. 22. 张坚. 意识形态、文化和公共纪念性雕塑—当代中国公共纪念性雕塑的回顾与前瞻.美术研究, 2000(3), 22 页.

скульптуре является одной из важных характеристик, которая обусловливает ее ведущую роль в общем развитии этого вида искусства. Монументальная скульптура занимает центральное место в различных тематических пространственных средах. В настоящее время во многих странах мира существуют ансамбли, сочетающие в себе архитектуру и монументальную скульптуру. Эти художественные ансамбли не только украшают городское пространство, но и служат трансляторами кодов национальной культуры, а также носителями глобальных мировых тенденций пространственных искусств.

В древней европейской архитектуре красота колонн достигается за счет скульптурной эстетики. Истоки такого подхода уходят в древнегреческий период, когда при строительстве широко использовался камень, а скульптурное искусство играло важную роль в формировании архитектурных методов и эстетики зданий.

Иногда виды искусства практически срастаются, как архитектура и скульптура в готике, иногда резко контрастируют, как нередко случается в ансамблях XX и XXI веков, а в иных культурных ситуациях лишь дополняют друг друга, как в период Ренессанса.

Понятие «синтез искусств» подразумевает создание совершенно нового художественного явления, которое не может быть сведено к простой сумме составляющих его частей[120]. Объединенные идейно, философски и композиционно, различные искусства совместно участвуют в художественной организации пространства и времени, позволяя рождать качества, способные усиливать и определять восприятие людей, обеспечивать им разностороннее и многогранное развитие художественной мысли и оказывать на них эмоциональное воздействие.

---

[120] Кулененок В.В. Синтез искусств – основа построения целостно-структурированной среды: история и современные тенденции // Искусство и культура. – 2011. – № 3(3). – С. 52–64.

В истории искусства существует множество форм синтеза. Архитектура и монументальная скульптура часто объединяются, образуя синтез, в котором скульптура расширяет и дополняет архитектурный образ. В этом синтезе обычно также задействовано декоративно-прикладное искусство. Одно из искусств нередко представляет собой характеристику, присущую определенному виду искусства, например «архитектурность» пластических искусств в классицизме, «пластичность» древнегреческого искусства, «живописность» барокко и т.д. В разные исторические периоды разные виды искусства могут смешиваться, дополняя и контрастируя друг с другом, чтобы воплотить идеи художников.

Традиционно выделяют три основных типа художественного синтеза: пластический, театральный и кинематографический. Пластический синтез искусств базируется на архитектурном сооружении (здание, архитектурный комплекс). Он дополняется монументально-декоративной скульптурой (статуи, рельефы, лепной декор и т.д.), живописью (фрески, панно, мозаики, витражи, орнаменты и пр.), а также произведениями декоративно-прикладного искусства (народные промыслы и промышленный дизайн), которые развивают и конкретизируют собственно архитектурный образ.

Интеграция архитектуры и скульптуры в разные эпохи и в регионах является результатом взаимодействия природных и культурных факторов. Природа каждого региона богата определенными ресурсами. Распределение природных ресурсов по регионам мира является неравномерным. Доступность природных ресурсов во многом определяла характер древних обществ. В Древней Греции наличие обильных запасов мрамора оказало решающее влияние на развитие архитектуры и скульптуры. Этот материал придал местной культуре узнаваемый характер. В условиях дефицита камня и древесины в Месопотамии возник самобытный строительный материал из глиняной смеси, формованной в кирпичи. Ограниченный выбор ресурсов обусловил развитие особого архитектурного стиля, характеризующегося рельефными кирпичными конструкциями с использованием красочной

глазури. Этот уникальный метод строительного искусства привел к созданию самобытных и узнаваемых художественных произведений, отличающихся исключительной эстетикой и функциональностью.

Религия являлась доминирующим фактором, влияющим на искусство древних цивилизаций. В рамках культуры ислама с его запретом изображения живых существ сформировался абстрактный скульптурный декор. Христианство и буддизм, также начинавшие свой путь с запрета идолопоклонства, под которым понимался запрет на создание живописных и скульптурных изображений сакрального, впоследствии изменили отношение к этой проблеме, что привело к процветанию средневековой церковной скульптуры в Европе и пещерного искусства в Азии. Политическая власть, а также национальный характер, тип мышления и привычные символические образы также играли значительную роль в формировании искусства и его видов.

Что касается синтеза архитектуры и декоративного рельефа, то рельефы в архитектуре, как выразительные художественные элементы, имеют долгую историю, уходящую корнями в древние времена. Уже в древнейших цивилизациях, таких как Древний Египет, рельефы использовались для создания визуального повествования и украшения зданий. Древние греки и римляне придали рельефам статус важных элементов своей архитектуры, мастерски применяя их для передачи мифологических и исторических сюжетов, а также для демонстрации величия правителей и богов. В архитектурном контексте рельефные элементы на величественных сооружениях, таких как дворцы и храмы, представляют собой синтез архитектуры и скульптуры. Декоративные рельефы служат своеобразным художественным языком, передающим образы и концепции, которые удовлетворяют материальные и духовные потребности человечества. Орнаментальность является характерной чертой таких рельефов.

Декоративные рельефы в архитектуре выполняют не только эстетическую функцию, но и служат средством выражения определенных убеждений и ценностей сообщества или культурно-исторического периода [121] . С содержательной точки зрения декоративные рельефы отражают общие идеалы и убеждения людей, часто имеющие позитивную направленность. С точки зрения формы они художественно обработаны с использованием упрощения, гиперболы и аллегории. С функциональной точки зрения существуют как практические виды искусства, так и произведения, которые ценятся за их эстетические и художественные качества. Разнообразие их содержания, формы, стиля и тематики демонстрируют богатство духовной жизни общества. Например, декоративные скульптуры на греческом Парфеноне находятся в полной гармонии с архитектурой. Эти произведения уже не просто декоративные и эстетичные, а представляют собой органичную часть архитектурного ансамбля, отражающую мифологию и религиозные убеждения древних греков.

Взаимосвязь между архитектурой и декоративным рельефом характеризуется тесной зависимостью последнего от первой. Во-первых, декоративный рельеф, в отличие от традиционной трехмерной скульптуры, выступает как неотъемлемая часть архитектурной композиции, украшая и декорируя ее, а также обогащая и выражая ее подтекст в соответствии с назначением и стилистическими особенностями здания. Архитектура не только предоставляет материальную основу для создания рельефа, но и оказывает влияние на отражаемую им тематику, формы выражения, планировку и расположение, объемно-пространственную структуру и используемые материалы. Во-вторых, в отличие от выставочной или экспозиционной скульптуры, которая может свободно перемещаться, архитектурный рельеф обладает фиксированным положением в здании, что

[121] Ван Чи. Функция и культура архитектурно-декоративной скульптуры // Молодые годы. – 2014. – С. 29–30. 王驰. 建筑装饰雕塑的功能与文化. 青春岁月, 2014, 29-30 页.

обусловливает необходимость учета эффектов освещения, расстояния, перспективы и экологического контекста при его художественной разработке. Кроме того, использование материалов для изготовления архитектурных рельефов в большинстве случаев совпадает с материалами, применяемыми для возведения здания, поскольку они не только имеют собственное выразительное содержание, но и являются частью основного объема сооружения, что требует использования прочных и долговечных материалов для реализации их художественного потенциала.

В архитектурном пространстве декоративные рельефы являются неотъемлемым компонентом общей композиции. Гармоничное взаимодействие рельефов с другими архитектурными элементами имеет большое значение. Чрезмерное акцентирование индивидуальности рельефов может нарушить целостность композиции, что приводит к эстетической дисгармонии. Поэтому важно сбалансировать выразительность рельефов, сохраняя их подчиненное положение в архитектурной композиции, чтобы обеспечить целостность и гармоничность архитектурного объекта. Использование декоративных элементов уравновешивает визуальную привлекательность рельефа, позволяя ему гармонично существовать в декоративной атмосфере, требуемой архитектурным пространством, и сливаться с ним. Следовательно, абстрактная, декоративная обработка в архитектурной среде часто приносит удовлетворительные результаты, поскольку способствует созданию целостного и гармоничного архитектурного образа[122].

Взаимосвязь архитектуры и декоративного рельефа — это диалектическое единство двух форм пространственной организации. Декоративный рельеф, с одной стороны, подчинен архитектуре, являясь ее неотъемлемой частью, но, с другой стороны, архитектура нередко получает

---

[122] Линь Цайцзюнь. Современное значение декоративной скульптуры в экологическом искусстве // Журнал Шаньдунского технологического университета (издание по общественным наукам). – 2004. – № 3. – С. 87–88. 林彩君. 装饰雕塑在环境艺术中的现代意义. 山东理工大学学报（社会科学版, 2004.05(3), 87–88 页.

свое значение и дополнительные смыслы благодаря наличию декоративных рельефов. Каждая страна обладает уникальным ансамблем, в котором заключен синтез архитектурны и декоративных рельефов.

Сегодня с повестки дня снято одно из важнейших положений европейской парадигмы Нового времени — вера в прогресс. И это сильно сказалось и на трактовке синтеза искусств и синкретизма в искусстве. Так, развиваются идеи о «пульсирующем» чередовании периодов доминирования синтетических тенденций в искусстве, которые приходятся на эпохи общественных потрясений, неуверенности, жажды восстановить целостность мира и человека (эпохи хаоса), и периодов преобладания раздельного развития и внутреннего совершенствования видов искусства — во времена эволюционного движения социума (эпохи порядка)[123]. Есть основания думать, что это многообещающий подход.

Классический очерк истории синтеза искусств представлен статьей М.В. Алпатова «Проблема синтеза в художественном наследстве» [124].

Свой вклад в обогащение темы синтеза искусств в последние годы, кроме авторов, отмеченных во Введении, внесли И.В. Моторина[125], Л.Г.

---

[123] Кокорина Е.Г. Художественный синтез в культуре рубежа XIX–XX вв. // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». – 2012. – Т. 24(63), № 1–2. – С. 164–169 – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-sintez-v-kulture-rubezha-xix-xx-vekov (дата обращения: 03.10.2025).

[124] Алпатов М.В. Проблема синтеза в художественном наследстве. – URL: https://tehne.com/event/arhivsyachina/m-v-alpatov-problema-sinteza-v-hudozhestvennom-nasledstve?ysclid=lfkxgxqt7k181662380 (дата обращения: 05.11.2025).

[125] Моторина И.Е. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 2(16). – С. 147–150.

Беркович и В.И. Пименов[126], Е.Н. Румянцева[127], С.А. Прохоров[128], Ю.Е Малюгина[129], М.А. Черныш[130]. Стоит отдельно отметить труды о синтезе искусств в архитектуре М.В. Дуцева[131], Д.С. Берестовской, В.Г. Шевчук[132]; Т.А. Евстратовой, Л.М. Кулеевой, В.Н. Куприянова, С.А. Малахова, С.М. Михайлова[133]. Эти исследования показали, что архитектор посредством своего сооружения ведет беседу как с профессионалами, так и со зрителями-профанами, и интегрирующие начала тут необходимы для сопоставления персонализированных смыслов ради понимания здания как своего рода текста. Это и в самом деле оказывается востребованным сегодня.

---

[126] Беркович Л.Г., Пименов В.И. Синтез городской архитектурно пространственной среды и изобразительного искусства // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов международно-практической конференции. – СПб.: СПБГУПТиД, 2023. – С. 414–420.

[127] Румянцева Е.Н. Способы взаимодействия видов монументального искусства в художественном убранстве петербургской архитектуры рубежа XIX–XX веков // СПБ ГАЖСиА им. И.Е. Репина РАХ, Научные труды. – 2011. – Вып. 20. – С. 73–85. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-vzaimodeystviya-vidov-monumentalnogo-iskusstva-v-hudozhestvennom-ubranstve-peterburgskoy-arhitektury-perioda-promyshlennogo (дата обращения: 03.11.2025).

[128] Прохоров С.А. Проблема синтеза искусств в архитектуре. Цит. изд.

[129] Малюгина Ю.Е. Значение синтеза искусств в архитектуре города Санкт-Петербурга. – URL: https://vestnik-ggu.ru/arhiv_nomera/3_2025/%D0%98%20%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8E%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20215-225.pdf (дата обращения: 03.11.2025).

[130] Черныш М.А. Фундаментальные особенности развития архитектуры в области современного искусства. – URL: https://donnasa.ru/publish_house/journals/vestnik/2023/2023-2(160)/st_23_chernisch.pdf (дата обращения: 03.11.2025).

[131] Дуцев М.В. Современные авторские концепции архитектурно-художественного синтеза. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-avtorskie-kontseptsii-arhitekturno-hudozhestvennogo-sinteza (дата обращения: 04.11.2025); Он же. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: автореф. дис. … доктора архитектуры 05.23.20 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия / М.В. Дуцев. – Н. Новгород, 2014. – 53 с. – URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01007881410.pdf (дата обращения: 04.11.2025).

[132] Берестовская Д.С., Шевчук В.Г. Синтез искусств в художественной культуре. – Симферополь: Издательство Типография Ариал, 2010. – 230 с.

[133] Евстратова Т.А., Кулеева Л.М., Куприянов В.Н., Малахов С.А., Михайлов С.М. Современные тенденции в области художественного синтеза в архитектуре и дизайне города // Известия КГАСУ. – 2023. – № 2(64). – С. 101–112. DOI:10.52409/20731523_2023_2_101, EDN: XQBZOK. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-v-oblasti-hudozhestvennogo-sinteza-v-arhitekture-i-dizayne-goroda (дата обращения: 04.11.2025).

1.3. Теоретическая концепция синтеза искусств и художественная практика

Теоретия синтеза искусств зародилось и развивалась в романтической эстетике Германии XVIII–XIX веков. В это время искусство стало рассматриваться Г. Гегелем как первая ступень общественного сознания по отношению к религии и философи (Г. Гегель). Вместе с тем, также в Германии искусство воспринимается и как высшая форма культуры, наиболее полно выражающая идею целостности бытия. Этот аспект отмечают в отношении философско-эстетической концепции Ф. Шеллинга – немецкого романтизма и немецкой классической философии [134] . А известное практическое воплощение в искусстве – получило у Р. Вагнера[135], что выше отмечено. В таком контексте художественный синтез стал эстетическим воплощением идеи и средством объединения различных культурных языков и искусство способно выразить целостность бытия и бесконечное в конечной форме.

Концепция синтеза искусств — это теоретическое и практическое направление в искусстве и эстетике, которое объединяет различные виды искусства в единое целое. Язык искусства представляется объединяющим элементом общего художественного образа мышления. Представлялось, что природа являет собой единство звука, формы и цвета, а звук соответствует цвету, музыка имеет соответствия в живописи. Романтики считали синтез слиянием двух или более видов искусства в совершенно новую форму. Ф. Шеллинг утверждал, что синтез искусств — это «искусство всех искусств», самое совершенное из всех искусств с художественной точки зрения. В мире эстетики известна также концепция А. Скрябина. Авторы

---

[134] Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма / Пер. с нем. И.Я. Колубовского. – Ленинград: Соцэкгиз, 1936. – 480 с.; Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. П. С. Попова. – Москва: Мысль, 1966. – 496 с.

[135] Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова; вступит. ст. А.Ф. Лосева; пер. с нем. – М.: Искусство, 1978.

подчеркивают, что синтез искусств открывает новые возможности для художественного творчества и предоставляет дополнительные средства для освоения мира и создания уникальных художественных произведений.

Таким образом, введение термина «синтез искусств» в массовое словоупотребление Вагнером позволяло музыке, поэзии и драме быть равноправными частями единого целого. По его мнению, произведение искусства будущего — это совершенное творение, в котором музыка, литература и театр гармонично сочетаются. Его создание возможно «только после того, как будет сломлено эгоистическое упорство всех трех искусств, и они любовно сольются друг с другом; только после того, как каждое будет любить себя лишь в другом; только после того, как они перестанут существовать как изолированные искусства»[136]. Согласно теории Р. Вагнера, «наталкиваясь на собственные границы, каждый из этих видов искусства не чувствует себя свободным до тех пор, пока он не протянет через границу руку другому виду искусства — с безусловным признанием и любовью»[137].

Эти идеи композитор обосновывает в своих статьях «Искусство и революция» (1849) и «Произведение искусства будущего» (1850). Хотя Р. Вагнер в своей теории развивал прежде всего и главным образом концепцию синтеза искусств применительно к музыкальной драме, сама теория послужила мощным стимулом к идейно обоснованному синтезу искусств и жанров в самых разных областях культуры, в том числе и в предметно-пространственной среде.

Древнегреческая трагедия, пишет Вагнер в статье «Искусство и революция», помогала зрителям, если говорить сегодняшним языком, обретать свою идентичность, выражая коллективный дух народа при самой открытой чувственности (включенности, иммерсивности аудитории). Но христианство, полагает он, отвергло жизнерадостную чувственность греков,

---

[136] Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова; вступит. ст. А.Ф. Лосева; пер. с нем. – М.: Искусство, 1978. С. 214.
[137] Там же. С. 167.

лишив людей активного начала, а мир — радости. Современное искусство сводится к развлечению, утратив свою общественную функцию интегрировать людей в их идентичности. Это странное заключение, поскольку христианское искусство, не предполагая развлечения, выводило мир художественных образов из сладострастья физического удовольствия и зла в миры абсолютной духовной гармонии. Специфика античности, как отмечает В.Б. Кошаев, основана на идее дескриптивности, когда добро и зло равноправны между собой, а прескриптивность в монументальном созидании любви и спасения создает произведения необычайной монументальной мощи и силы, упраздняя зло. Рассматривая вопрос красоты как цели искусства, автор отмечает, что он «имеет отношение к вопросу бытия в двух вариантах:

— в античном мире категория “прекрасного” дескриптивна, то есть зло легитимно в античной культуре, как и добро, и это норма отношений;

— Средневековье отвергает зло как норму в категории “Красота и Любовь”, которая знаменно прескриптивна»[138]. И когда Вагнер утверждает, что греческая трагедия распалась на отдельные виды искусства в эпоху Возрождения и все его элементы уже существуют изолированно, то речь должна идти не об упадке культуры, а более сложном характере искусства в целом ввиду его более сложных общественных функций, которые и порождают видовую и жанровую специализацию. И отмечая для себя упадок трагедии, объединявшей драму, живопись, музыку, скульптуру и т.д., и что возникновение отдельных видов искусства на этих обломках общество дезинтегрируется, мир раскалывается, как разъединяется любая общность людей, а искусство, сводится до ремесла и все больше проникающееся бюргерским духом, и уже их не интегрирует, а лишь развлекает и занимается украшательством быта нового класса, Вагнер из этого тем не менее делает справедливое заключение, что подлинное искусство должно быть не

[138] Кошаев В.Б. Вопросы искусствознания: учебное пособие. – М.: БОС, 2025. – С. 20.

возрождено, а рождено заново, и у него, убежден Вагнер, другая миссия: «Если произведение искусства греков воплощало собой дух великой нации, то произведение искусства будущего должно заключать в себе дух всего свободного человечества вне всяких национальных границ: национальный характер может быть для него лишь украшением, привлекательной чертой, индивидуальным преломлением общего, но не препятствием. Перед нами совсем другая задача, далеко выходящая за пределы эллинской культуры и ее реставрации…»[139]. Однако мы не уверены, что стирание национальных границ решит этические проблемы человечества, поскольку их природа не в национальном характере искусства, а идеи неравенства людей.

Потому если греки были консерваторами, то нынешний художник, уверен Вагнер, должен быть революционером, для которого человек — не средство, а цель, он важен сам по себе как человеческая личность. Критерий истинности цели — природа: цель социального движения должна быть реализуема в пределах человеческой природы, т.е. быть посюсторонней, а не загробной, и коллективной. Театр должен стать бесплатным для зрителей и не быть промышленным (коммерческим) предприятием для извлечения прибыли. В статье «Произведение искусства будущего» Р. Вагнер подробно развивает идеи синтеза искусств в музыкальном драме, при котором подлинная живопись или настоящая скульптура рождаются посредством «снятия» (в смысле Гегеля) в драме. Образцом для композитора выступает синтез искусств в древнегреческой трагедии. С ее упадком искусства выделились с отдельные виды и, согласно Вагнеру, также деградируют, хотя он признает выдающиеся дарования отдельных композиторов Нового времени. Человек, полагает Вагнер, органично происходит из развития природы (человеческая жизнь — «образ и подобие природы»[140], и тут явственно видны и базовая для европейской культуры античная категория мимесиса, и одно из основных положений романтизма — о природе как

[139] Вагнер Р. Избранные работы. Цит. изд. С. 129.
[140] Там же. С. 144.

источнике жизни и о жизни как высшей ценности). А искусство является столь же органичным следствием развития человека.

Для романтической позиции Вагнера характерно народопочитание демократического толка; искусство, с его точки зрения, должно выражать коллективные нужды народа. Но современные капиталистические порядки — засилье машины, в том числе в виде моды, вообще механистичности, повторяемости, утрата уникального, развитие тиражированного — подчинили себе человека и его разум. Каждый вид искусства имеет свои границы, он «эгоистичен»; только взаимопроникая друг в друга на основании любви, они становятся свободными и собственно искусством, только тут выявляется их полная сущность по аналогии с диалогической сущностью человека в философии Фейербаха — человек становится самим собой только в сообществе других людей, объединенных в целостность[141]. А в разделении искусств Вагнер не видит никакого прогресса — только упадок.

*Архитектура эпохи расцвета древнегреческой траг*едии, в которой явлено подражание природе и интегрирующая родовая память народа, происходит, согласно представлениям Вагнера, от священной рощи. Тут же немецкий мыслитель высказывает характерные для того времени европоцентристские идеи о грубости и неразвитости египетской и азиатской культур вследствие отсутствия у них, в отличие от греков, антропоцентризма[142] и признания высшей властью власти диктатора — в результате чего возводились роскошные дворцы, похожие на города. В Римской империи и в более поздние эпохи происходит, по Вагнеру, упадок всех отдифференцировавшихся искусств, и в том числе архитектуры общественных зданий, в их основу закладывается идеология голой пользы,

[141] Маркс развивает эту мысль Фейербаха следующим образом: «Лишь отнесясь к человеку Павлу как к себе подобному, человек Пётр начинает относиться к самому себе как к человеку» (Маркс К. Капитал // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23. С. 62).

[142] С точки зрения современной культурологии, античную культуру, скорее, следует называть космоцентрической, поскольку о человеке как личности в современном смысле слова в те времена вряд ли можно говорить.

просто функциональности — и тут уже художественные шедевры оказываются невостребованными.

Таким образом, расцвет искусства связывается с вечным идеалом — синтезом искусств в древнегреческой трагедии, включая свойственную ей архитектуру, музыку, скульптуру, поэзию, живопись и др. Дальнейшая история искусства видится композитру деградацией (с чем сегодня не согласится ни один историк искусства). Из этого следует вывод Вагнера о необходимости родить идеал заново.

Об истории скульптуры в Египте и Азии теоретик синтеза искусств пишет, что в изображении господствующих сил природы ваятели перешли к антропоморфным изображениям, но очень искаженным по пропорциям и другим характеристикам, согласно требованиям символизма, не стремясь представить настоящего человека. Греческая скульптура человека прекрасна, потому что был прекрасен реальный человек, убежден Вагнер, далее ваяние только подражало греческим образцам, поскольку в реальном мире такого человека уже не было. И теперь правдиво подражают безобразному, из чего ваяние стремится вырваться. Но «в действительно реальной прекрасной жизни исчезнут условия для необходимого существования ваяния» [143] . Исчезнет ли сама скульптура? Нет. «Когда человек поклоняется в жизни прекрасному, когда прекрасным становится его собственное тело и он радуется своей красоте, то предметом и художественным материалом воссоздания этой красоты, и источником доставляемой ею радости становится сам совершенный живой человек; произведением его искусства оказывается драма — камень оживает, превращаясь в теплую человеческую плоть, неподвижность разрешается движением, застывшее напоминание оборачивается реальным присутствием. Лишь вселившись в душу танцора, поющего и говорящего актера — мима, — пишет Вагнер, — творческий порыв скульптора находит действительное разрешение. Лишь тогда, когда

[143] Вагнер Р. Избранные работы. Цит. изд. С. 228.

искусство ваяния прекратит свое существование или, избрав другое направление, растворится в архитектуре; когда неподвижное одиночество одного изваянного в камне человека сменится подвижным множеством живых реальных людей; когда память о дорогих усопших будет оживать при виде вечно живой одухотворенной плоти, а не бронзовых или мраморных статуй; когда камень станет служить нам для сооружения зданий, дающих приют живым произведениям искусства, и для показа живых людей, — только тогда возникнет настоящая скульптура»[144].

Именно таким образом, согласно теории Вагнера, в музыкальной драме в результате синергийного взаимодействия происходит «снятие» всех искусств, в том числе скульптуры, и рождение искусства в полноте его призвания.

Современная живопись, по оценке Вагнера, лишена жизненности. Единственная ее вершина — пейзажная живопись. Все свои краски и формы живопись должна вернуть живому произведению искуства. «Пейзажная живопись, однако, в качестве последнего и наиболее совершенного завершения изобразительных искусств станет истинной живой душой архитектуры; она научит нас устройству сцены для драматического художественного произведения будущего, и она явится живым природным фоном для живого, а не нарисованного человека»[145].

Основой синтеза остается драма, так как только в драме человек может раскрыть себя во всей полноте своей природы. Таким образом «снимается» и живопись, возрождаясь к новому — полноценному — призванию.

Далее мыслитель намечает основные черты произведения будущего и художника будущего. Несколько раз он упоминает коммунизм как прекрасное будущее, при котором свободно соединившиеся люди смогут жить счастливо — ибо будут жить ради всеобщих целей полного раскрытия

---

[144] Вагнер Р. Избранные работы. Цит. изд. С. 228–229.
[145] Там же. С. 235.

сил, заложенных в природе человека, единым народом без разделения на чернь и образованный класс, создавая подлинные произведения искусства будущего и посредством этого идентифицируя себя как человечество.

Идея синтеза искусств прочно вошла в историю русской культуры и искусства еще в XIX веке, а в XX веке стала одной из ведущих тем философских, эстетических и искусствоведческих исследований. Размышления о синтезе искусств велись в различных направлениях и школах, от символизма до авангарда, объединяя художников, архитекторов, композиторов, режиссеров и теоретиков искусства. Заметный вклад в понимание истории и теории синтеза искусств внесли русские философы В. Соловьев и П. Флоренский, архитектор Ф. Шехтель, литераторы и литературные критики — М. Бахтин, Ю. Веселовский, Л. Сабанеев, режиссер К.С. Станиславский и многие другие.

Античность действительно оказалась истоком и основой всей европейской культуры последующих веков. Однако сегодня невозможно считать Античность идеалом, а всю последующую эволюцию искусства его упадком. Нельзя также согласиться с доминирующей ролью искусства, а тем более исключительно, по Вагнеру, музыкальной драмы, в глобализированном мире, хотя оно и играет в нем огромную конструктивную роль. За прошедшие почти два столетия устарели и европоцентристские положения теории немецкого композитора, и некоторые другие его представления. Но непреходящей ценностью до сих пор является ***его концепция синтеза искусств в широком смысле этого выражения, идея идентификации народа посредством искусства, критика буржуазного социального устройства как общества потребления и массовой культуры, его гуманистические идеалы, реабилитация телесности и проповедь высокого общественного служения театра.*** Вряд ли можно согласиться с тем, что раздельное существование видов искусств заканчивается или должно закончиться, но то, что определено Вагнером как искусство будущего, основанное на синтезе

его различных видов, стало одним из мейнстримных направлений сегодня — это непреложный факт.

Причины сложившегося в древнегреческой трагедии синтеза искусств композитор никак не определяет, однако представляется, что для него очень важен анализ предпосылок нового синтеза искусств: это ситуация социально-экономического и культурно-цивилизационного кризиса, когда поколеблены основы прежней жизни и люди взыскуют новой цельности и прочности бытия. В целом постановка вопроса синтеза искусства в концепции Вагнера важна самим фактом размышления, но решить эту проблему теоретически автору этой категории, как представлякется, не удалось, о чем свидетельствует общий научный интерес, представленный степенью разработки и историографии во введении.

Выводы по главе 1

В первой главе диссертационного исследования были рассмотрены теоретико-методологические основы формирования образов пространства и синтеза искусств. Проведенный анализ базовых категорий (синкретизм и синтез), историко-культурного контекста и эволюции теоретических подходов (включая концепцию Р. Вагнера и современные семиотические методы) позволил преодолеть европоцентристские стереотипы и сформировать адекватный инструментарий для изучения китайских архитектурно-художественных ансамблей.

На основании проведенного анализа сформулированы следующие ключевые выводы:

1. Уточнен понятийный аппарат исследования: проведено разграничение категорий «синкретизм» (художественное слияние) и «синтез искусств». Установлено, что синкретизм представляет собой изначальную, недифференцированную форму искусства на ранней стадии традиционного общества, в которой различные виды художественной деятельности (слово, действие, ритуал, музыка, танец) существуют в неразрывном единстве. Данная форма не подлежит оценочным суждениям

как «незрелая» или «неудачная» – она обладает собственной внутренней логикой и эстетической ценностью. Синтез искусств, напротив, есть осознанное, органическое единство, возникающее после дифференциации видов искусства в более поздние исторические периоды. Данная теоретическая установка позволяет преодолеть европоцентристский подход и объективно анализировать китайские ансамбли. Традиционные комплексы рассматриваются не как «отсталый синкретизм», а как целостная типологическая система. В то же время переход к современным ансамблям осуществляется через призму «посттрадиционного общества», где синтез выступает как сознательный и семиотически нагруженный процесс.

2. Обоснована типология синтеза искусств: выявлено, что синтез подразделяется на два вида — внутривидовой (взаимодействие жанров внутри одного вида искусства) и межвидовой (объединение различных искусств). Поскольку объектом данного исследования выступают архитектурно-художественные ансамбли, в работе фокусируется внимание именно на межвидовом синтезе пространственных искусств, где архитектура интегрируется с монументальной скульптурой, декоративными рельефами и искусством садово-парковых композиций.

3. Систематизированы основные типы художественного синтеза: в главе четко выделены три традиционных типа синтеза — пластический, театральный и кинематографический. Установлено, что для архитектурно-художественных ансамблей Китая фундаментальное значение имеет именно пластический тип синтеза. В его рамках архитектурное сооружение выступает базисом (пространственным каркасом), а монументально-декоративная скульптура, рельефы и ландшафт не просто дополняют его, но развивают, конкретизируют и обогащают архитектурный образ, создавая синергийный эффект целостной предметно-пространственной среды.

4. Сформулированы основы современного подхода к синтезу искусств: в условиях посттрадиционного общества синтез искусств рассматривается не как стихийный процесс, а как сознательная,

профессионально организованная деятельность, направленная на преодоление фрагментарности среды, формирование культурной идентичности и трансляцию исторической памяти. Архитектурный ансамбль в этом контексте выступает как сложная семиотическая система и знаковый код.

5. Раскрыта диалектика архитектуры и декоративного рельефа: доказано, что рельеф, будучи подчиненным архитектурной композиции и зависящим от ее материалов и освещения, одновременно наделяет архитектуру дополнительными смыслами и нарративностью. Без декоративного рельефа и скульптуры архитектурный объем теряет часть своей семиотической выразительности, что подтверждает их неразрывное единство в формировании образа пространства.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АНСАМБЛЯХ КИТАЯ

Прежде всего, необходимо отметить, что гробницы, храмы, дворцы разных династий в Китае, соответствуя термину «синкретизм», тем не менее имеют существенные различия.

Для выявления этой специфики и ее отличий от европейских аналогов в работе активно используется архитектурная графика (илл. 1–19). Она демонстрирует многомерность традиционного образа пространства: планировки дают «взгляд сверху как на карту» («взгляд Бога»), а разрезы по высотам показывают разновысотные объекты и доминанты вертикали как композиционную модель пространства, «обращенного к Небу». Седловидные крыши и многоярусные постройки выступают здесь как универсальный элемент традиционной модели синтеза, фиксирующий типы масштабных соотношений («мера человека»).

Опираясь на этот визуальный и аналитический аппарат, перейдем к рассмотрению конкретных исторических примеров. Так, особенностями императорских захоронений династии Мин (1368–1644 (1662)) являются формы погребальных курганов, ставшие круглыми, в отличие от квадратных, которые были характерны для гробниц предшествующих династий; один и тот же порядок сооружений — каменная стела, ограждающая стена, ворота Линьинь, зал Линьинь, ворота Линьсин, каменный алтарь с пятью подношениями и башня души; общая шэньдао («священная дорога»), вдоль которой расположены скульптуры реальных и вымышленных животных; отдельное для каждого мавзолея ограждение. Примером может служить комплекс мавзолеев тринадцати императоров династии Мин (Шисаньлин) на склонах гор Тяньшоу в Чанпинском районе Пекина (илл. 20).

Особенностями захоронений династии Цин (1644–1912) являются изобилие каменных скульптур, рельефов, изразцов; микс китайских и

маньчжурских черт; персональные дороги к отдельным гробницам, существующие наряду с главной. Пример — три императорские гробницы в провинции Ляонин (Юнлин (илл. 21), Фулин (илл. 22) и Чжаолин (илл. 23), XVII век).

Тем не менее в данной главе преимущественное внимание обращено не на различия китайских архитектурно-художественных комплексов разных эпох, а на отличие их в целом от европейских, представляется, что именно в штудиях кросс-культурной преемственности должна быть выявлена специфика архитектурно-художественных ансамблей Китая наиболее отчетливо.

2.1. Факторы образов пространства в Древнем и Средневековом Китае

2.1.1. Характеристика древнекитайской специфики синтеза искусств. Китай, за исключением ряда традиционных для него направлений искусства шелка, фарфора, до XX века фактически был дистанцирован в отношении европейской художественной культуры, развиваясь почти вне внешних влияний. Тем не менее Китайская культура испытала влияние в I веке н.э., когда буддизм проникает в страну по Великому шелковому пути. Официальной точкой отсчета считается правление династии Хань: в 68 году н.э. около столицы Лоян был основан легендарный Храм Белой лошади. Первые переводы буддийских сутр на китайский язык были сделаны иностранными миссионерами в 148 году. Оказала некоторое влияние монгольская династия, они достаточно быстро китаизировались. До XX века китайское искусство развивалось практически автономно.

В китайском представлении отсутствуют привычные европейцам бинарные оппозиции — например, нет разрыва между материальным и идеальным. Кроме того, многие слова трактуются не самостоятельно, а по контексту. В интерпретации художественного произведения в Китае важную роль играют философские понятия *ци* и *синь* (сердце). *Ци* — « 气 пневма, эфир, атмосфера, газ, воздух, дыхание, дух, нрав, темперамент,

энергия, жизненная сила, материя. Одна из основополагающих и наиболее специфичных категорий китайской философии, выражающая идею континуальной, динамич., пространственно-временной, духовно-материальной и витально-энергетич. субстанции. … Предельно общее понятие ци … конкретизируется на трех главных смысловых уровнях: космологическом, антропологическом и психологическом. В первом случае ци… — универсальная субстанция Вселенной; во втором — связанный с кровообращением наполнитель человеч. тела (аналог “жизненных” или “животных духов” европ. философии), способный утончаться до состояний “семенной души” (精) и “духа” (神); в третьем — проявление психич. центра, “сердца” (心), управляемое волей (志) и управляющее чувствами (情). Общепризнанным в кит. философии было представление о ци… как бескачественном первовеществе, из к-рого состояла Вселенная в исходной фазе своего развития, называемой “хаосом” (混沌), “Великим пределом” (太极), “Великим единым” (太一), “Великим началом” (太初) или “Великой пустотой” (太虚). Начальные формы дифференциации этого вещества — *инь–ян* и “пять элементов” (五行)»[146]. *Ци* (первоначальная субстанция и витальная энергия хаоса) Неба и Земли делится на инь и ян и пять элементов [147] . Чувства — это энергия *инь* и *ян* мира. Китайская эпистемология построена на радикальном положении: чтобы достичь подлинного знания, нужно не оперировать абстракциями, а погрузиться в самую глубину жизни, иммерсивно войти и слиться с *ци*. Именно этому способствует искусство. Таковы древние представления, актуальные в Китае и сегодня.

Древнекитайская скульптура, интегрированная с архитектурой, обладает самобытной историей, охватывающей более двух тысячелетий. Ее

---

[146] Кобзев А.И. Ци – URL: https://w ww.synologia.ru/a/%D0%A6%D0%B8_1 (дата обращения: 08.11.2025).

[147] Согласно древнекитайским представлениям, структура мира пятичленна: это огонь, вода, дерево, металл, земля.

развитие происходило преимущественно независимо от Европы вплоть до современной эпохи, когда она подверглась существенному влиянию западной цивилизации. Формы и закономерности развития в данном случае отличаются от западных, поэтому оценки и сама логика эволюции не могут быть основаны на западных критериях и истории искусства.

Считается, что истоки китайской скульптуры восходят к династии Ся в XXI веке до н.э. В это время мастера создавали церемониальные бронзовые сосуды – емкие пластические объекты декоративного вида, которые использовались в храмах и во время различных ритуалов. Однако они были лишь церемониальными предметами и не имели прочной связи с архитектурой и окружающей средой. Настоящий расцвет китайской скульптуры приходится на эпоху династии Цинь (221 до н.э. — 207 до н.э.). В этот период скульптура стала неотъемлемой частью архитектурных ансамблей и окружающей среды.

В период правления династии Цинь мавзолейная скульптура в Древнем Китае достигла своего наивысшего расцвета. Мавзолей Цинь Шихуанди (247–208 годы до н.э., согласно записям в «Ши цзи» автора Ли Сы из династии Цин), самый большой из всех обнаруженных мавзолеев в Китае (официально не раскопан), строился главным образом в период военных действий, также известен своим впечатляющим количеством скульптур. При рассмотрении взаимосвязи этих скульптур с мавзолеем и общей планировкой можно заметить, что они точно воспроизводят модель дворца и его охраны, полностью соответствующую реальному. Например, внушительная терракотовая армия[148] (илл. 24), расположенная в полутора километрах от восточных ворот мавзолея, представляла собой стражу, защищавшую столицу. Как воины и колесницы, так и мельчайшие детали (илл. 25), такие как костюмы, прически и бороды, были выполнены с

[148] Это реалистичные керамические фигурки, найденные при раскопках Мавзолея Цинь Шихуанди. Они представляют собой покрашенные скульптуры. Судя по скульптурам более чем 1000 терракотовых воинов и лошадей, найденных при раскопках, их изображения почти никогда не повторяются.

высочайшей реалистичностью. Раскопки терракотовой армии в гробнице Цинь Шихуанди в 1970-х годах оказали колоссальное влияние на переосмысление истории китайской скульптуры. Данное открытие стало поворотным моментом в историографии китайского искусства, продемонстрировав выдающиеся художественные достижения и ремесленные навыки древних скульпторов.

В настоящее время продолжаются научные исследования и археологические раскопки гробниц Цинь, что позволяет расширять и углублять понимание древних культурных практик.

Скульптура гробниц династии Хань (202 до н.э. — 220 н.э.) процветала, отличаясь как обилием мелких статуэток, так и масштабными произведениями. Знаменитый шедевр, бронзовая статуэтка «Летящая лошадь»[149], является одним из лучших образцов этого периода (илл. 26). В то же время в гробницах появились впечатляющие каменные резные скульптуры, такие как 14 скульптур из гробницы Хо Цюйбина (илл. 27) (116 год до н.э.). Эти монументальные произведения искусно вплетены в пространственную среду гробниц. Одновременно портретные камни и кирпичи, погребенные внутри гробниц, демонстрируют превосходный уровень рельефных работ. Они изображают реалистичные сцены из жизни разных слоев населения, отражая их мечты об идеальной жизни.

В период династии Тан (618–907) сложившаяся концепция планировки скульптурного убранства гробниц претерпела существенные изменения, повлекшие за собой усовершенствование общей структуры гробниц и оптимальное размещение скульптур. К примеру, гробница Чжаолин императора Ли Шиминя (нач. строительства 636 г., мирный период, многократно перестраивалась) [150] отличается своеобразной

[149] Также известная как «Лошадь, наступающая на летящую ласточку». Эта скульптура была обнаружена в октябре 1969 года под храмом Лэйтай династии Хань в городе Увэй провинции Ганьсу.

[150] Расположенный в уезде Лицюань города Сяньян провинции Шэньси, это крупнейший мавзолей с наибольшим количеством гробниц среди императорских мавзолеев всех династий Китая.

планировкой, уникальным расположением и сооружена на склоне горы (илл. 28). В скульптурном оформлении также наблюдаются новшества. Рельеф «Шесть коней мавзолея Чжао» (илл. 29), расположенный на четвертой платформе алтаря, был создан выдающимся художником династии Тан Янь Либэнем. Это монументальное произведение представляет собой один из наиболее значительных образцов мавзолейной скульптуры. Именно Янь Либэнь первым использовал скульптуру на открытом пространстве, создав прецедент для последующих поколений. Благодаря ему в китайских гробницах стали появляться рельефы таких животных и птиц, как страусы, павлины и др.

После династии Тан скульптура гробниц династий Сун (960–1279), Мин (1368–1644 (1662)) и Цин (1644–1912) постепенно приходит в упадок. В скульптуре императорских гробниц отсутствует новизна, хотя резьба и отличается сложностью, она не обладает тем очарованием, которое было присуще искусству династии Тан. Основные причины можно суммировать следующим образом: во-первых, после династии Сун мощь страны постепенно ослабела, а коммуникация с зарубежными странами сократилась, что привело к упадку художественных инноваций; во-вторых, скульптуры в мавзолеях постепенно стали неотъемлемой частью погребальных обрядов, их эстетическая функция ослабла, в то время как их церемониальные и защитные функции усилились, что привело к появлению более правильных и жестких форм.

Наряду с погребальными комплексами пластическое искусство Китая получило широкое распространение *и в культовом пространстве.* Особенно ярко оно выразилось в художественном синтезе пещерной архитектуры и скульптуры. Во времена династии Хань (202 до н.э. — 220 н.э.) искусство гротов иллюстрировало распространение буддизма из Индии в Китай. Это привело к постепенному слиянию традиционных китайских элементов с природным окружением, что имело следствием новые достижения в архитектуре, скульптуре и взаимодействии со средой.

Например, архитектурное оформление внешних стен пещер Индии и Китая демонстрирует различия в их культурном и эстетическом отношениях. В индийских пещерах присутствует изящный скульптурный декор, придающий им особую утонченность. В свою очередь, китайские пещеры украшены карнизами, архитектурными элементами, широко применяемыми в традиционных китайских строениях (илл. 30). Этот декоративный прием придает китайским пещерам сходство с дворцовыми комплексами, создавая атмосферу дворцовой торжественности. Кроме того, в ранних индийских пещерах можно было увидеть пагоды и небольшие статуи Будды. Однако в китайских пещерах врзобладали огромные статуи Будды, которые создавали возвышенную атмосферу поклонения. Примерами таких пещер являются «Большая ниша Будды Лу Шэна»[151] в храме Фэнсянь в городе Лоян провинции Хэнань и гигантские статуи Будды в пещерах 16–20 грота Юньган[152] в городе Датун провинции Шаньси (илл. 31). Эти величественные скульптуры гармонично сочетаются с архитектурой пещеры, создавая единый художественный образ.

Декоративные рельефы являются неотъемлемой частью архитектурного пространства как в Китае, так и во всем мире. В жилых архитектурных пространствах, таких как Двор семьи Ли[153] в провинции Шаньси, декоративные рельефы широко используются для украшения фасадов, стен и интерьеров зданий (илл. 32). В сюжетах рельефов можно встретить различные изображения животных, растений и их комбинации (илл. 33). Животные, изображаемые на рельефах, часто являются благоприятными символами или мифологическими существами, такими как драконы. Эти декоративные изображения чаще всего призваны

[151] «Большая ниша Будды Лу Шэна» является наибольшей статуей в пещерах Лунмынь. Статуя представляет собой репрезентативное произведение скульптурного искусства династии Тан.

[152] Также известные как «Пять гротов Тан Яо», строительство началось между 460 и 465 годами н.э. и является первой фазой гротов Юньган.

[153] Двор семьи Ли: в целом здание представляет собой четырехугольник, сочетающий в себе как стиль хуэй, так и готический архитектурный стиль.

продемонстрировать добрые пожелания владельца и могут считаться самой большой «изюминкой» жилой архитектуры.

Особенности древнекитайской архитектуры и скульптуры отличаются от западных во многом из-за уникальности китайской философии и культуры, и долгого времени закрытого существования Поднебесной. Во-первых, традиционное философское осмысление зодчества оказывает большое влияние на архитектурный образ различных тематических пространственных сред, пронизанных традиционными китайскими морально-этическими и эстетическими представлениями. Во-вторых, древнекитайские сооружения возводились преимущественно из древесины, что ограничивало возможность применения скульптуры в качестве декоративного элемента. В-третьих, конкретная скульптура исторических деятелей в архитектурном пространстве встречается крайне редко. Причина этого кроется в древнекитайской политической системе, культурных особенностях и концепциях. Однако в XX веке архитектурно-художественные ансамбли все чаще оказываются под влиянием европейских процессов, а потом и процессов, идущих в СССР.

Факторы религиозных культов в образе архитектурных ансамблей. Древняя цивилизация Китая оставила значительное архитектурное наследие. Оно отражает особенности политической организации, культуры, искусства и науки различных периодов истории. Между архитектурой Востока (Китай) и Запада (Греция, Рим и т.д.) есть существенные различия. Сравнение таких сооружений, как дворцы, гробницы, храмы и комплексы для ритуалов жертвоприношения, показывает, что разница в архитектурном стиле обусловлена не только географическими и материаловедческими факторами, политическим и экономическим развитием, но прежде всего культурными особенностями и традициями. Архитектура и искусство Древнего и средневекового Китая, имея уникальные предметно-пространственные особенности, отличаются от зодчества и художественной практики других регионов и цивилизаций.

Религиозные ритуалы, возникавшие на ранних стадиях человеческого почитания природных сил и предков, со временем развились в сложную систему культовых действий. Эти ритуалы имели большое значение как для правителей, так и для простого народа, однако различались по своему масштабу, формам и местам проведения. «Целеполагания обрядовой культуры в храме усложняют драматургию обряда в связи с иным масштабом жертвы и новым философско-религиозным мышлением» [154]. Поэтому места для таких ритуалов имели разные исторические, культурные и ландшафтные образы.

Храм Неба[155] в Пекине (天坛, автор Куай Сян, дин. Мин, мирное время, многократно реконструирован) является одним из самых значительных храмовых комплексов в Китае. Он был местом поклонения императора. Храм Неба, возведение которого началось в 1406–420 годах (одновременно с Запретным городом) и закончилось в 1530 году, отличается уникальной пространственной средой, адаптированной к специфике ритуальных церемоний. Храм Неба занимает площадь 273 га. В храмовый комплекс входит парк с вечнозелеными деревьями, в основном соснами и кипарисами, что создает уникальное окружение, отличающееся от строгой архитектуры Запретного города. Этот зеленый пояс обеспечивает условия для проведения церемоний под открытым небом, гармонизирующих с природными элементами. В отличие от имперского величия и строгости Запретного города, Храм Неба создает атмосферу торжественности и сакральности, благодаря которой он воспринимается как место божественного присутствия. Во-вторых, в Храме Неба применены разнообразные символические формы, в целом воплотившие собой древнекитайскую космогонию. В китайской символической системе Небо

[154] Кошаев В.Б. Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. – 180 с.

[155] Храм Неба расположен в Пекине и был местом, где императоры династий Мин и Цин приносили жертвы небесам, молились о хорошем урожае, о дожде. Это крупнейший существующий сегодня древний комплекс ритуальных зданий в Китае.

обозначалось кругом, поэтому крыша Храма имеет форму купола. Землю символизировал прямоугольник, поэтому основание Храма Неба стало прямоугольным. Космос виделся в древности как связь Неба и Земли. Это представление отражено в традиционной китайской философии и концепции *инь* и *ян*. Небо, чьей формой считался круг, выступало олицетворением динамичности и переменчивости, тогда как земля, ассоциировавшаяся с квадратом, являлась символом статичности и незыблемости. Сочетание этих двух форм представляет собой баланс и гармонию *инь* и *ян*. Этот архитектурный образ представляет собой концепцию «Алтаря Неба» (Хуаньцю, 圜丘)[156], где круглая форма символизирует небо, а квадратная — землю (илл. 34) (илл. 35). Хуаньцю, построенный в 1530 году, является местом проведения церемоний императора и известен как Алтарь жертвоприношения Небу. Он расположен в южной половине Храма Неба. Хуаньцю обращен к югу и окружен красными дворцовыми стенами, украшенными зеленой глазурованной плиткой. Основание, зал и крыша обоих зданий (Императорского купола и «Храм молитвы за богатый урожай») имеют круглую форму, символизирующую целостность и единство. В целях гармонизации сооружения с окружающей средой в качестве глазури для облицовочной плитки основного зала и вспомогательных помещений был выбран лазурный оттенок, имитирующий небесную синеву. Выбранная цветовая гамма плитки не только обусловила эстетическую целостность здания, но и создала символическую связь с природным ландшафтом. Контрастное сочетание белоснежной поверхности объекта Хуаньцю и голубых глазурованных плит на невысоких периметральных стенах вызывает примечательный эстетический эффект, акцентируя архитектурную композицию сооружения. Визуальное столкновение светлых тонов объекта

[156] Хуанцю построен в 1530 году. Это место проведения церемоний императора, также известно как Алтарь жертвоприношения Небу, расположенный в южной половине Храма Неба. Хуанцю обращен к югу, окружен красными дворцовыми стенами и украшен зеленой глазурованной плиткой.

с синими оттенками плит создает динамическое напряжение, подчеркивая особенности формы и объема архитектурного комплекса.

Храм Неба является архитектурным воплощением философской концепции гармонии между Небом и Землей в традиционной китайской культуре. В его символике и дизайне доминируют голубые и белые тона, ассоциирующиеся с небом, которые эффектно контрастируют с обширными зелеными насаждениями на территории храмового комплекса. В дизайне Храма Неба и элементах его конструкции часто используется число «девять», наделенное особым благоприятным смыслом в древней китайской культуре. Будучи императорским строением, Храм Неба украшен 81 гвоздем, расположенным в шахматном порядке по девять столбцов и девять рядов, создавая уникальный орнамент на дверях различных групп зданий. Кроме того, количество ступеней на каждом из трех уровней главного алтаря Хуаньцю также составляет девять. Верхний уровень Хуаньцю представляет собой мозаику из девяти каменных кругов с круглым камнем в центре.

Однако число «девять», отсутствует в главном «Храме молитвы за богатый урожай» (Циняньдянь (祈年殿)) (илл. 36). Причина этого связана с тем, что «Храм молитвы за богатый урожай» был местом, где император обращался с молитвами о благоприятном урожае, поэтому здесь должна была использоваться символика, связанная с сельскохозяйственным производством[157]. Семантика композиционных элементов и символических подходов к художественному оформлению пространства с религиозной ритуальной тематикой ощущаются людьми, там пребывающими. К примеру, зелень деревьев и архитектурные формы с использованием голубых и белых оттенков вызывают чувство торжественности и сакральности. При этом нельзя не упомянуть, что китайская символика цвета «считывается»

[157] Лу Цинси. Пять книг о древнекитайском архитектурном декоре. – Путь декорирования. – Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2011. – С. 96. 楼庆西. 中国古代建筑装饰五书—— 装饰之道.北京:清华大学出版社, 2011, 96 页.

носителями этого культурного кода отличным от европейцев образом. Так, белый цвет имеет двойственную семантику, им могут символизироваться чистота, завершенность и честность, с одной стороны, и смерть, несчастье, предательство — с другой. Зеленый цвет (который в древности не отличали от синего, считая их оттенками одного цвета) также может иметь двойственное значение. Особые смыслы приписываются и сочетаниям цветов.

В 1998 году Храм Неба был внесен в перечень Всемирного наследия ЮНЕСКО. Храм начинал строиться в период царствования Чжу Ди, третьего императора династии Мин (правил в 1402–1424 годах), посмертное имя — Вэнь-хуанди (букв. «культурный император»). Его правление оценивается как очень успешное, в частности, в отношении развития культуры. Храм Неба считается конфуцианским, но император поощрял существование и даосизма, и буддизма, а также отличился другими важными культурными достижениями, в условиях строгой власти упорядочив государственное управление. Однако после его кончины страна постепенно приходит в упадок, на протяжении этого периода упадка династии и завершается стрительство храма. Так что социально-культурные, политические условия, при которых более ста лет строился Храм Неба, были разными.

Храм Джинчи— это самый ранний из существующих ныне императорских парковых комплексов для ритуала жертвоприношений в Китае, расположенный в городе Тайюань. Храм Джинчи был основан во времена династии Западная Чжоу (XI век до н.э.) и возведен в память о Тан Шу-Юй, основателе царства Цзинь (позже посмертно названном императором Цзинь), и его матери. После более чем 2000 лет строительства и расширения несколькими династиями, храм Джинчи приобрел свой нынешний масштаб. Как архитектурный ансамбль, объединяющий скульптуру и ландшафт в архитектурном пространстве ритуала жертвоприношений, храм Джинчи имеет следующие характеристики.

С точки зрения общей планировки храм Джинчи имеет центральную ось, здания симметрично распределены вдоль нее, образуя упорядоченный пространственный узор. Сооружения в центральном районе составляют основную часть общего ландшафта, в том числе зал Святой Матери (圣母殿) (илл. 37), Летающий мост через пруд с рыбками (飞沼鱼梁) (илл. 38), Сянь зал (献殿)[158] (илл. 39), Дуйюэфан (对越坊)[159] (илл. 40), Золотая человеческая платформа (金人台) (илл. 41), мост Хуэйсянь (会仙桥) (илл. 42), платформа с водяным зеркалом (水镜台) (илл. 43) и другие. К зданиям в Северном районе относятся храм Тан Шу-Юй (илл. 44), павильон памятника Тану, храм Хаотянь, дворец Вэньчан и т.д. Здания в Южном районе — это здание Медузы (илл. 45), здание Шэнъин (илл. 46), Академия Цзиньси (илл. 47), мемориальный зал Фу Шаня и др. Данная планировка отражает характерные черты традиционной китайской архитектуры, стремящейся к симметричному пространственному порядку.

Что касается интеграции храма Джинчи с природным ландшафтом, то за храмом находится гора Висячая урна (悬瓮山), а перед храмом — река Цзинь. Природный ландшафт и искусственные сооружения органично интегрированы. Источники Наннао, Шанли и другие берут начало в горе Висячая урна, образуя изящный водный объект, который составляет единое целое с окружающими древними зданиями и скульптурами. Выбор расположения храма Джинчи сделан в соответствии с концепцией фэн-шуй, основная идея которой — согласованность взаимоотношений между человеком и природой, требующая, чтобы здание находилось в гармонии со всеми аспектами природной среды. Храм Джинчи, несомненно, является

[158] Сянь зал – это зал для принесения жертв Святой Матери. Зал был впервые построен в 1168 году и перестроен в 1594 году.
[159] Дуйюэфан – Китайские иероглифы «Дуйюэ» означают отблагодарить заслуги предков.

одним из лучших плодов этой тактики. Описание и оценка выбора расположения храма Джинчи приведены в надписи «Джинчи Мин»[160].

Как сооружение для ритуалов жертвоприношения храм Джинчи является репрезентативным примером сочетания древних китайских родовых залов и садового искусства. Храм начали возводить около 1400 лет назад, он достраивался и перестраивался на протяжении столетий, благодаря чему стал ценным наследием древнекитайской культуры и архитектурного искусства.

Период между VII и XII веками был временем процветания классической садовой архитектуры и искусства резьбы во времена династий Тан и Сун в Китае. Сохранились надписи периода Тан и более 100 древних зданий разных периодов от династии Сун до династии Цин. Также сохранились 43 раскрашенные статуи (илл. 48) и статуя богоматерь Ицзян (илл. 49) в зале Святой Матери (圣 母 殿), которые по своему художественному качеству превзошли религиозные скульптуры, существовавшие до династии Сун[161]. Раскрашенные статуи уже изображают реальных людей того времени, создавая прецедент для реалистичных произведений. Это единственный случай статуй в истории китайской скульптуры, при котором изображаются люди императорского дворца[162].

Храм Джинчи является выдающимся примером древнекитайской архитектуры для ритуалов жертвоприношений. Однако поскольку и он создавался на протяжении веков, достоверно выяснить конкретные условия обращения к синтезу искусств не представляется возможным. Но, как и в

---

[160] «Джинчи Мин» был создан императором династии Тан Ли Шиминем. На четырех сторонах памятника выгравирован текст, общий объем которого составляет 1203 слова. Сейчас памятник находится в коллекции храма Джинчи в городе Тайюань.

[161] В центре зала находится статуя Святой Матери (圣母殿) Ицзян, а остальные 42 статуи изображают служанок. Все они отличаются жестами и выражением лица.

[162] В древнекитайском архитектурном пространстве почти не было самостоятельных статуй с человеческими фигурами. Большинство из них представляли изображения животных (в том числе священных, которых не существовало в природе), растений или являлись абстрактными символами. Конкретный анализ этого вопроса будет представлен позже.

случае Храма Неба, есть все основания говорить о мифологическом и религиозном сознании, при котором действительно наблюдается частое прибегание к художественной интеграции в архитектурных комплексах, поскольку они связаны с экзистенциальными проблемами людей.

Залы предков представляют собой пространства, в которых обычные люди могут воздавать почести своим предшествующим поколениям. В соответствии с древними ритуалами только император и чиновники всех уровней имели право создавать храмы, предназначенные для поклонения предкам, в то время как простые люди могли лишь поклоняться им в своих домах. Только в эпоху династии Мин у обычных людей появилось специальное место для этих целей, известное как зал предков[163]. Залы предков в традиционной культуре служили центральным элементом и символом семейной ячейки. Они не только выполняли ритуальные функции, но и должны были отражать особенности положения и благосостояние рода посредством своего оформления, отличаясь от жилых помещений большей продуманностью и декоративностью.

Зал предков семьи Чэнь[164] в Гуанчжоу (илл. 50) примечателен своим богатым декором. Главный вход выделяется черными лакированными воротами с красивыми изображениями богов-защитников. Отсюда можно наблюдать резные каменные элементы. Стены по бокам декорированы крупными кирпичными орнаментами. При входе в главную дверь родового зала интерьер оформлен в специфическом стиле, начиная от балок и рам и заканчивая дверями, окнами и основаниями колонн. Еще раз отметим, что особая выделенность входа — значимый признак при синтезе искусств (илл.

---

[163] Лу Цинси. Традиционная китайская архитектура и культура. – Пекин: Китайская туристическая пресса, 2021. – С. 80. 楼庆西. 中国传统建筑文化. 北京:中国旅游出版社，2021, 80 页.

[164] Также известный как Академия клана Чэнь. Строительство начато в 1888 и завершено в 1894 году. Расположен в Гуанчжоу. Место, где клан проводил весенние и осенние ритуалы и собрания, а также помещение, в котором члены клана с фамилией Чэнь со всей провинции в Гуанчжоу готовились к императорским экзаменам, вели судебные дела и платили налоги. Одно из крупнейших традиционных сооружений в Гуанчжоу и также лучшее среди залов предков в Китае, которые хорошо сохранились и красиво украшены.

51). Снаружи здание украшено от конька крыши до перил, столбов и ступеней постамента. Помимо традиционной резьбы по дереву, камню и кирпичу, в оформлении родового зала широко применяются серая скульптура, керамическая скульптура (илл. 52), гравировка по стеклу, бронзовые и железные литые элементы. Резьба по дереву в зале преимущественно встречается на балках, дверях и оконных проемах. Каменные столбы и балки, балюстрады, ступени и цоколи колонн украшены резьбой по камню. Декор, выполненный на каменных столбах, варьируется от простой линейной обработки выступов на углах, наложенных друг на друга, до резьбы на поверхности столбов с узорами по мотивам флоры и фауны. В зале особняка широко представлена техника резьбы по кирпичу. Помимо обрамлений на кирпичных стенах и торцах стен, на них есть специальные элементы с резными изображениями.

По обеим сторонам главного входа в зал располагаются три больших кирпичных резных изображения, одно из которых иллюстрирует эпизод романа «Речные заводи», когда герои Лян Шань По встречаются в Зале Собрания Праведников (聚义厅) (илл. 53). «Речные заводи» — известный китайский классический роман, повествующий о 108 героях во главе с Сун Цзяном, поднявших восстание в Ляншань По в конце правления династии Северная Сун и последующем приеме приглашения императора сражаться в военных кампаниях. Резьба по камню отражает сюжетную линию этого романа. Более 30 персонажей представлены на резном изображении, при этом каждый персонаж изображен в индивидуальной позе, одеянии и даже с особым выражением лица. Крыша и перила зала, а также декоративные узоры вокруг кирпичной кладки отличаются высоким уровнем мастерства. Декоративное убранство характеризуется широким разнообразием и символическим значением. Здесь представлены изображения и скульптуры драконов, рыб, фениксов, журавлей, оленей, цветков лотоса, пионов и гранатов. Эти образы, согласно поверьям, являются благоприятными символами и приносят удачу. Кроме того, в зале представлены музыкальные

инструменты, шахматы, каллиграфия и живопись, что отражает увлечения китайских ученых. Также присутствуют изображения традиционных мифологических сюжетов, созданные комбинацией фигур, животных и растений.

В древнекитайской духовной сфере особым значением обладали религиозные ритуалы. Характерным их атрибутом были алтари, возводимые в честь сакрализованных сил природы (Неба, Земли, Солнца и Луны), и храмы предков. В научной литературе они объединены под названием ритуальной архитектуры Древнего Китая [165]. Она занимает важное место в истории архитектуры Поднебесной.

Выбор места для китайских культовых сооружений, напротив, следует концепции единения Неба и человека [166], следуя стремлению к неявному слиянию с природой. Например, Храм Неба в Пекине расположен в холмистой местности города, его общая планировка следует рельефу местности. Хотя такие сооружения, как Храм молитвы за богатый урожай, Круглый Алтарь и Императорский Купол Неба, являются центром жертвоприношений, они окружены густыми соснами и кипарисами. Высота сооружений и окружающих деревьев формируют гармоничные пропорциональные отношения, без стремления к визуальному доминированию над природой, благодаря чему культовое пространство естественным образом развивается в окружении природных пейзажей. Здания храма Джинчи расположены в горах, объединяя природные элементы, такие как Источники Наннао и Чжоу Бай, в ритуальном пространстве и образуя общую единую взаимосвязь «человек — здание — природа».

---

[165] Фу Си Нянь. Ритуальная архитектура в Древнем Китае // Изобразительное искусство. – 2015. – № 6. – С. 96. 傅熹年. 中国古代礼制建筑.美术大观, 2015 年(6). 96 页.

[166] «Единение неба и человека» – это философская концепция Древнего Китая, которую разъясняли конфуцианство, даосизм и буддизм. Влияние этой концепции на архитектуру будет подробно рассмотрено ниже в тексте.

Культовые сооружения Европы и Китая различаются также по пространственной планировке: в первом случае доминирует геометрический порядок, во втором — нарратив по оси. Европейские религиозные здания и ансамбли создают сакральное пространство на основе геометрического порядка, подчеркивая «рациональную логику» пространства. Например, Акрополь в Афинах хотя и построен на холме, интегрирует разрозненные сооружения в упорядоченную последовательность посредством проектирования оси, постоянно поддерживая визуальную преемственность. Колонны, ступени, двери и окна зданий следуют математическим пропорциям, что придает пространству абсолютное ощущение равновесия [167] . Такая геометризированная планировка позволяет участникам богослужения почувствовать рациональный порядок, как будто сакральное представляет собой систему, понятную человеку с помощью логики. Китайские культовые сооружения, напротив, основаны на нарративе по оси, создавая «постепенно нарастающую сакральность» через линейную последовательность. Храм Неба в Пекине использует северо-южную ось как основу, на которой с юга на север расположены три основных сооружения: Круглый Алтарь, Императорский Купол Неба и Храм молитвы за богатый урожай. Длина оси составляет около 1,2 километра, вдоль нее установлены переходные сооружения, такие как арки и каменные мосты, которые формируют три уровня пространства: «внешний храм — внутренний храм — основная зона алтаря». Участники церемонии должны последовательно проходить через эти пространства вдоль оси, постепенно переходя из мира секулярного в состояние священнодействия. Храм Джинчи построен так, что здания по обе стороны от центральной оси симметричны и перекликаются друг с другом, образуя упорядоченную пространственную последовательность.

[167] Автор Пэн Иган в своей книге «Теория композиции архитектурного пространства» упомянул архитектурные особенности Парфенона, включая расположение его колонн: 8 колонн на фасаде и 17 колонн по бокам – одна из важных архитектурных характеристик.

Природные ландшафты и искусственные сооружения составляют общее пространство для достижения гармонии между архитектурой и окружающей средой. От входа до основной зоны ритуала жертвоприношения пространство расширяется на внешний и внутренний уровни, позволяя участнику действа постепенно ощутить атмосферу ритуала.

Различие между культовыми сооружениями в Европе и Китае, кроме того, наглядно демонстрируют разные строительные материалы и декор: в первом случае очевидно стремление к вечности, во втором — символика жизни. Западные зодчие при выборе материалов упорно стремятся к максимальной прочности, используя твердость камня для противостояния течению времени. Хотя в этрусских храмах стены были деревянными или из саманных кирпичей, важные декоративные элементы (например, терракотовые скульптуры на фронтонах) изготавливались из высокотемпературно обожженной глины, твердость которой близка к твердости камня, а поверхность покрывалась глазурью для защиты от природного воздействия. Такое стремление к долговечности материалов отражает веру европейской цивилизации в «вечное сакральное».

Выбор материалов для китайских культовых сооружений, напротив, отражает концепцию «цикла жизни», с использованием дерева в качестве основного материала и кирпича и камня в качестве вспомогательных. Храм молитвы за богатый урожай в Храме Неба в Пекине построен полностью из дерева, 28 столбов поддерживают три яруса кровли. Хотя дерево легко подвергается природному воздействию, его жизнь может продлеваться путем регулярного ремонта, что соответствует космологии китайской культуры о «непрерывном обновлении». В храме Джинчи используются местные материалы, в том числе кирпич и дерево. Украшенные резьбой по дереву продолговатые колонны зала Святой Матери и крестовина Сянь зала выполнены из местного дерева, а стены укреплены кирпичами и камнями, что не только адаптирует к климату северного Китая, но и снижает затраты

на строительство. В декоре китайские культовые сооружения передают сакральность через символы, а не через конкретные сюжеты. Кровля Храма молитвы за богатый урожай в Храме Неба имеет круглую трехъярусную форму, символизирующую «круглое» Небо. Из 28 столбов внутри зала 4 столба-колодца с драконами представляют четыре сезона года, 12 золотых — 12 месяцев, 12 карнизных столбов — 12 часов суток. Символическое значение чисел превосходит визуальную форму [168] . Храм Джинчи фокусируется на темах, ориентированных на повседневность, соединяя священные ритуалы жертвоприношения со светской жизнью. Статуи служанок из зала Святой Матери (圣母殿) имеют разное выражение лиц, а изображение одежды естественное, как у реальных людей. Рисунок дракона на резной деревянной колонне и рельеф с водяным узором Источника Наннао превращают образы богов в символы, а убранство имеет одновременно религиозный и развлекательный характер.

Еще одно важное отличие храмовых ансамблей в Европе и Китае — ориентация на теократию (Европа) или на этическую иерархию.

Идеологической основой европейских культовых сооружений начиная, по крайней мере, со Средневековья является теоцентризм, при этом архитектура становится односторонним каналом для общения человека с богом[169]. Воля бога рассматривается как непререкаемый приказ. Такая культурная коннотация придает европейским культовым сооружениям ярко выраженную «вертикальность» — бог наверху, люди

---

[168] Подробная информация от Центра управления муниципальными парками Пекина. URL: https://gygl.beijing.gov.cn/whgy/whgy_wsgc/201912/t20191206_885585.html?f_link_type=f_linkinlinenote&flow_extra=eyJkb2NfaWQiOiI5NzY2NTdjMmY4MTJiMzgxLTcyYmI3M2RiNWRkN2NmMGYiLCJpbmxpbmVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbiI6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjowfQ%3D%3D

[169] Французский историк Жорж Дюби в своей книге «Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов» анализирует влияние культурных факторов, таких как религия, на способы художественного выражения в архитектуре. В книге также показано, как в Средние века искусство в основном служило религии, отражая в архитектурном творчестве ее доминирующее положение и демонстрируя ядро концепции теоцентризма.

внизу, а архитектура выступает лестницей, соединяющей их, подчеркивая абсолютное подчинение человека богу.

Китайские культовые сооружения, напротив, основаны на этической иерархии, архитектура служит посредником, поддерживающим человеческие отношения и небесный порядок. Хотя объектом жертвоприношений в Храме Неба в Пекине является Небо — безличное божественное начало, жертвенные ритуалы проводятся императором, и они являются укреплением этической иерархии согласно концепции «власть монарха дана богами». Такая культурная коннотация придает китайским культовым сооружениям «горизонтальность» — божества, предки и люди посредством архитектуры формируют взаимодействующую этическую сеть, что подчеркивает гармоничные отношения единения Неба и человека в добродетели. Храм Джинчи объединяет не только поклонение предку Тан Шу-Юй, Святой Матери (圣母殿) Ицзян и природе (источник Наннао), но и укрепление преемственности семейных связей, и региональной культурной идентичности. Хотя христианство также выполняет схожие функции, степень важности, придаваемой божественному авторитету и этике, различается в Китае и Европе.

Различия между европейскими и китайскими культовыми сооружениями, по сути, являются различиями в понимании сакрального в западной и восточной цивилизациях: первая отображает сверхъестественное с помощью рационального порядка и «вечных» материалов, вторая вписывает его в природу с помощью гибкой оси и материалов, символизирующих жизнь, формируя симбиоз этики и сакрального. Но независимо от различий обе они с помощью языка архитектуры запечатлели в материальных свидетельствах, переживающих века и тысячелетия, страх человека перед неизвестным и стремление к порядку, а зодчество стало ключевым звеном в трансляции основ своей цивилизации.

2.2. Традиции архитектурных ансамблей древних и средневековых мавзолеев Китая

На протяжении всей истории Китая многие императоры, занимая престол, приступали к строительству своих дворцов и гробниц. Это было обусловлено желанием обеспечить долгую память и продолжение своего существования после смерти. Именно поэтому строительство дворцов и гробниц всегда играло ведущую роль в градостроительной деятельности придворных зодчих.

Мавзолей Цинь Шихуанди

В 221 году до н.э. Цинь Шихуанди объединил различные государства и стал первым императором в истории Китая. По его приказу в столице Сяньяне был построен дворец, а также собственная гробница, сооружение которой началось еще до его смерти (камень, дерево, глина; ртуть и другие металлы, бронза). Согласно историческим материалам, гробница Цинь Шихуанди представляла собой сложную подземную структуру с богато украшенными стенами, потолком и полом, на которых были изображены небесные светила, реки, озера и моря. Гробница была усыпана обильным количеством жемчуга и драгоценных камней, а для обеспечения сохранности и защиты от возможного повреждения или вторжения были установлены луки и стрелы.

В результате археологических раскопок в Китае терракотовая армия стала важным элементом в изучении мавзолея Цинь Шихуанди. Терракотовая армия представляет собой изготовленные из обожженной глины скульптуры солдат и боевых коней, предназначенных для охраны императорской гробницы. Было обнаружено значительное количество артефактов, относящихся к вооруженным силам, которые классифицируются по родам войск: пехота, кавалерия и колесницы. Большинство терракотовых фигур изображены вооруженными.

Археологические раскопки терракотовой армии продолжаются, однако подземный мавзолей императора Цинь Шихуанди остается нераскрытым. Анализируя впечатляющее количество терракотовых воинов и коней, а также превосходное мастерство бронзовых и нефритовых изделий эпохи династии Цинь, мы обоснованно полагаем, что усыпальница монарха, созданная руками 700 000 рабочих, представляет собой беспрецедентный монумент по масштабам и искусности.

Мавзолеи династии Хань

Императорские мавзолеи династии Хань были основаны на системе мавзолеев династии Цинь с подземным расположением погребальных помещений, над которыми возводилось монументальное здание с залом для поклонения. На территории Сяньяна в провинции Шэньси находятся несколько императорских мавзолеев династии Хань, имеющих именно эту структуру. Археологические исследования императорских мавзолеев династии Хань еще не проводились, однако значительное количество ханьских мавзолеев различных размеров было обнаружено в разных частях Китая. В ходе проведенного анализа установлено, что данные гробницы представляют собой подземные сооружения, возведенные из кирпича и камня с применением прямоугольной планировки (илл. 54). Пол, крыша и четыре стены были построены из длинных кладок камня и кирпичей. Они имели размеры примерно 1,50 м в длину, 0,6–0,8 м в ширину, 0,2–0,3 м в толщину и использовались для соединения четырех стен и верхней части мавзолея [170] . Гравировки на стенах подземных погребальных камер и кладбищенских святилищ, распространенные во времена династии Хань, являются изысканным искусством резьбы по камню. Узоры, вырезанные на поверхности, обращенной к погребальной камере, включают человеческие фигуры, образы животных (лошадей, тигров, киноварных и хищных птиц), а также композиции с фигурами, животными и зданиями (илл. 55). Фрески

[170] Лу Цинси. Двадцать лекций о китайской древней архитектуре. – Пекин: Издательство Саньлянь, 2001. – С. 51. 楼庆西. 中国古建筑二十讲. 北京:三联出版社, 2001. 51 页.

в основном располагались в погребальных и ритуальных сооружениях, что делает их формой ритуального погребального искусства. Настенные рисунки в гробницах ханьского периода изображают различные аспекты жизни и деятельности их владельцев, включая работу, охоту, путешествия, пиршества, а также мифологические сцены. Они отличаются четкими и графичными линиями и достоверно передают особенности социальной жизни и окружающей среды того времени. Большинство наземных сооружений ханьских мавзолеев было разрушено, сохранилось лишь несколько каменных выступов перед ними, которые служат указателями входа в мавзолей.

Одним из хорошо сохранившихся примеров каменной резьбы является гробница Хо Цюйбин в Сяньяне, провинция Шэньси (116 год до н.э.). Перед ней сохранился ряд каменных рельефов, изображающих боевых коней (илл. 56), сидящих быков, сидящих слонов (илл. 57), бегущих тигров (илл. 58)и каменных рыб. Резьба по камню отличается простотой и яркостью форм, демонстрируя высокий уровень раннего китайского искусства.

Мавзолеи династии Тан

Династия Тан представляла значительный период в развитии Древнего Китая. В эпоху расцвета могущественного государства была возведена хорошо спланированная столица Чанъань, которая славилась своими великолепными дворцами и обширными императорскими мавзолеями. К сожалению, до наших дней не сохранился древний Чанъань, дворцы находятся в разрушенном состоянии, и лишь несколько императорских мавзолеев доступны для осмотра.

Императорские мавзолеи династии Тан продолжили систему мавзолеев, которая существовала еще со времен династии Хань. Они включали в себя священную дорогу, ведущую к гробнице, каменные фигуры и статуи животных, расположенные по обе стороны дороги, а также надземные залы в самом мавзолее. В ходе эволюции конструкции гробниц

в период Тан произошло несколько существенных изменений по сравнению с предшествующими династиями Цинь и Хань. Вместо того чтобы закапывать камеры глубоко под землей и создавать искусственные насыпи, в гробницах Тан в качестве основной структуры использовались естественные горы. Камеры были вырезаны в скалах под этими горами, что придавало гробницам более внушительный и впечатляющий вид. Одним из ярких примеров такой архитектуры является мавзолей Цяньлин династии Тан в уезде Цянь (683–706, авторы Вэй Дайцзя, Ли Чжаодэ и др., мирное время)[171], провинция Шэньси (илл. 59). Этот мавзолей является совместным захоронением императоров Гаоцзуна и У Цзэтяня, которые были похоронены здесь в 684 и 706 годах н.э. Северная гора оказалась выбрана в качестве естественного тела мавзолея, и в ней вырыт туннель, ведущий к погребальной камере, расположенной под скалами. Эта камера известна как подземный дворец. Вокруг северного холма возведена квадратная стена мавзолея с воротами с каждой стороны. Южные ворота ведут к залу для поклонения, где проводились ритуальные церемонии и подношения в честь императоров[172]. В южном направлении между пиками с обеих сторон мавзолей был окружен священной дорогой, украшенной резными камнями, расположенными в симметричной последовательности к северу, начиная с пары восьмиконечных каменных плетений высотой более восьми метров. Это символ мавзолея императора, форма которого указывает на идею долголетия и поклонение предкам. Далее расположены фигуры двух круглых каменных крылатых лошадей с поднятыми головами и расправленными крыльями, украшенными резьбой в виде облаков (илл. 60). К северу от крылатых коней находится пара страусов с высоким рельефом — символ культурного обмена и дружбы между династией Тан и народами Запада. За ними следуют пять пар каменных лошадей с погонщиками и

[171] Расположен на севере уезда Цянь, города Сяньян, провинции Шэньси.

[172] Лю Дунжэнь. История древней китайской архитектуры. – 2-е изд. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 2005. – С. 156. 刘敦桢. 中国古代建筑史（第二版）.北京: 中国建筑工业出版社, 2005, 156 页.

десять пар каменных человеческих фигур высотой около четырех метров. У четырех ворот внутреннего двора мавзолея расположены четыре пары из восьми высоких и величественных каменных львов.

Китайский архитектурный комплекс погребальных сооружений, выступая материальным носителем культа предков и представлений о жизни и смерти, за тысячелетия развития сформировал целостную и уникальную систему форм и структур. Он является не только местом захоронения умерших, но и духовным пространством, соединяющим настоящее и прошлое, мир земной и загробный, и отражающим этический порядок и космологические взгляды. Начиная с масштабных гробниц династий Цинь и Хань и заканчивая императорскими мавзолеями династий Мин и Цин, архитектурные комплексы погребальных сооружений всегда возводились так, чтобы был соблюден баланс между природой и культурой, практичностью и символикой. Выбор места, планировка, архитектурный состав и декоративное искусство отражают представления китайцев о жизни и смерти, Небе и человеке.

Европейские некрополи также, выступая материальным носителем представлений о жизни и смерти, символики власти и культурной памяти, в разные исторические периоды приобретали разнообразные формы. От пирамид на берегах Нила до средневековых церковных кладбищ каждое захоронение отражает космологические взгляды, религиозные верования и иерархический порядок общества своего времени. Ниже на примере погребальных сооружений на Аппиевой дороге в Римской империи проанализирована уникальная привлекательность и глубинная сущность европейской погребальной архитектуры.

Погребальная архитектура Древнего Рима преодолела сакральную изоляцию Древнего Египта, вписав захоронения в контекст городской жизни (илл. 61). Некрополь вдоль Аппиевой дороги[173] (Via Appia, основана в 312

[173] Британский ученый Уильям Генри Уайзерс (William Henry Withers) в своей книге «A Visit To The Roman Catacombs» рассказал о состоянии римских подземных гробниц.

году до н.э.) является наиболее типичным примером. Дорога — главная транспортная артерия, соединявшая Рим с югом, имеет по обеим сторонам тысячи захоронений: от величественных мавзолеев аристократов до простых саркофагов плебеев, образуя «галерею смерти» и демонстрируя уникальное римское представление о соседстве жизни и смерти.

В плане некрополь на Аппиевой дороге характеризуется «линейным распространением»[174], что резко отличается от «осесимметричного» плана китайских захоронений. Сама древняя дорога служит естественной осью, захоронения расположены по обеим сторонам без единого плана, но образуют естественный порядок: чем ближе к Риму, тем плотнее и роскошнее захоронения; чем дальше, тем они реже и проще. Такая плановая структура, где расстояние определяет иерархию, напрямую связана с социальной структурой Рима: мавзолеи аристократов и богатых купцов расположены возле городских ворот, захоронения плебеев — за несколько километров, а урны с прахом рабов прямо захоронены в земле по обеим сторонам дороги. Некоторые аристократические мавзолеи имеют в плане гробницу и двор: перед гробницей расположены двор и колоннада, которые могут использоваться как для жертвоприношений, так и для семейных встреч, размывая пространственные границы между живыми и мертвыми.

В архитектурном составе римский некрополь демонстрирует диверсифицированные формы, отражающие потребности различных социальных слоев. Самые роскошные — круглые мавзолеи, такие как Мавзолей Адриана[175] (Замок Святого Ангела, илл. 62), диаметром около 64 метров и высотой 49 метров, с цилиндрическим основанием, покрытым

Подробную информацию можно найти на сайте: https://www.gutenberg.org/files/71927/71927-h/71927-h.htm

[174] Джеймс Де Милль. Мученик катакомб: история Древнего Рима. James De Mille. The martyr of the catacombs: a tale of ancient Rome. – URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/24680/pg24680-images.html (дата обращения: 27.12.2025).

[175] Более подробно см.: Чэнь Шэнчжэн, Сянь Нин. Скульптура и архитектура. – Пекин: Саньлянь шudian, 2015. – С. 152–154.

сверху полусферическим куполом, и внутренним кольцевым склепом. Эта купольная структура впоследствии стала прототипом христианских церквей. Мавзолеи средней аристократии часто строились в «храмовом» стиле, в то время как плебеи использовали саркофаги или урны для праха. Саркофаги были, как правило, прямоугольными, с резьбой на поверхности, изображающей мифологические сюжты, а урны для праха — керамические или мраморные, небольших размеров. Такое разнообразие форм отличается большей диверсификацией по сравнению с различиями в регламентах китайских захоронений, отражая инклюзивность и социальную мобильность римского общества.

В декоративном искусстве для демонстрации земной славы покойного римские захоронения используют нарративные барельефы. Самым богатым носителем является резьба на поверхности саркофагов. Например, тема «Процессии Диониса» изображает празднества бога виноградарства и производительных сил природы, символизируя вечную жизненную энергию; «Героические легенды» (двенадцать подвигов Геракла) подчеркивают добродетели владельца захоронения. В отличие от символических узоров китайских захоронений, для римских барельефов характерны логическая последовательность сюжета, точные пропорции фигур и естественная динамика поз. Статуи перед гробницами также, как правило, являются реалистичными портретами, а не идеализированными образами, сохраняя даже такие детали, как морщины и шрамы. Этот реализм обусловлен значением, которое римляне придавали индивидуальности человека, в отличие от стилизованных портретов Древнего Египта.

Итак, архитектурные комплексы погребальных сооружений Древнего Китая и Древней Европы существенным образом различаются. Эти различия проявляются не только внешним несходством, но уходят своими корнями в неодинаковое понимание космоса и жизни. Сравнение выбора места, планировки, архитектурного состава, декоративного оформления и

культурного содержания этих двух систем позволяет четко увидеть духовные различия между восточной и западной цивилизациями.

Выбор места и планировка: пространственная логика единения Неба и человека и демонстрация силы человека

Выбор места для архитектурных комплексов погребальных сооружений Древнего Китая всегда соответствовал концепции единения Неба и человека, стремясь к органическому слиянию с природой. Танские мавзолеи, благодаря использованию гор как гробниц, достигли глубокой интеграции с природными ландшафтами. Например, мавзолей Чжаолин расположен у горы Цзюцзюнь, а мавзолей Цяньлин — на горе Ляншань. Планировка основана на горном рельефе как оси, сооружение распространяется вдоль рельефа местности. Нейдао (священная дорога) мавзолея Чжаолин извивается в соответствии с горным рельефом, а мавзолей Цяньлин образует симметричную пространственную последовательность с горным массивом в центре, став образцом симбиоза ландшафта и гуманитарных ценностей в китайской погребальной архитектуре.

Выбор места для древних европейских погребальных сооружений больше подчеркивает преобразование природы человеческой силой для акцента на святости захоронений. Некрополь на Аппиевой дороге, хотя и расположен вдоль магистрали, делится на иерархические уровни на основе расстояния от города. Эта линейная планировка является прямым продолжением городского порядка, превращая природное пространство в поле отражения социальной иерархии, где природа становится фоном для искусственного порядка, а не его ядром.

Архитектурный состав: различие в формах между подземной скрытостью и надземной вечностью

Архитектурные комплексы погребальных сооружений Древнего Китая обладают двойной пространственной системой, в которой «главным является подземный склеп, а дополнительным — надземные культовые сооружения» [176] . Главной частью гробницы Цинь Шихуана является подземный дворец, который имитирует планировку наземного дворца Сияня. Наземные сооружения служат лишь сопровождением и почти полностью разрушены с течением времени. В то же время древние европейские погребальные сооружения сосредоточены вокруг наземного мавзолея в своей устремленности к вечной форме. Мавзолей Адриана (замок Святого Ангела) полностью открыт природе и впоследствии был даже перестроен в замок для дальнейшего использования, что демонстрирует практичность и долговечность наземных сооружений. Эта характеристика резко контрастирует с китайской подземной скрытостью: христиане-европейцы считают душу бессмертной и ждут телесного воскресения после Страшного Суда, в то время как даосы и буддисты Поднебесной верят, что загробный мир должен быть изолирован от земной жизни и сохраняться в подземной скрытости.

Декоративное искусство: символизм и наративные барельефы

Декоративное оформление древних китайских погребальных сооружений основано на символах, передавая космологические представления и этические нормы посредством абстрактных узоров, а не через конкретные нарративы. Несмотря на наличие сцен в картинах вознесения в рай[177] в гробницах эпохи Хань, рай создается с помощью таких

---

[176] Цзян Итань. Могилы царей и императоров династии Цинь. – Пекин: Издательство Центрального университета национальностей, 2024. – С. 132. 蒋一谈. 秦始皇陵. 北京：中央民族大学出版社，2024. 132 页.

[177] «Картины вознесения в небо» являются распространенным сюжетом на фресках погребальных сооружений династии Хань, отражающим веру людей того времени в восхождение на небеса после смерти. Например, в таких работах, как фреска вознесения в небо в могиле Бу Цяньцю и фреска могилы № 61 Западной Ханьской династии в Шаогоу, можно увидеть образы божественных людей и духов, а также символические элементы, такие как движущиеся облака.

символов, как струящиеся облака и мифические звери, а фигуры людей плоские, с фиксированными позами, где больше внимания уделяется совокупности символов, а не логической последовательности сюжета. Декоративное оформление древних европейских погребальных сооружений, напротив, основано на наративных барельефах, представляющих мифы и земную славу через конкретные сцены. Например, барельеф «Процессия Диониса» на римских саркофагах изображает сцену празднества бога вина с его последователями, с точными пропорциями фигур, естественными позами и логической последовательностью сюжета, как будто мифологическая история непосредственно перенесена в погребальное сооружение. Это «конкретное нарративное искусство» контрастирует с китайским «абстрактным символизмом»: создатели первого верят, что конкретные образы способны отражать путешествия души, в то время как творцы второго считают, что абстрактные символы лучше передают вечную истину.

Культурно-историческое содержание образов пространства: ценностные ориентации на продолжение рода и бессмертие личности

Идейной основой древнекитайского погребального архитектурного комплекса является поддержание преемственности семейной кровной связи, что отражает патриархальное общественное устройство, конфуцианскую этику и представления о жизни и смерти. Каждый элемент планировки, нормативы и ритуальные конструкции в гробницах несут глубокую миссию по сохранению семейного культурного гена. Древние европейские могилы и гробницы, напротив, больше подчеркивают бессмертие личности и поклонение сакральному. Несмотря на то что могилы в Римской империи иногда имели характер семейных склепов (например, могила семейства Сципионов)[178], больше внимания уделялось демонстрации славы индивида:

[178] Гробница семейства Сципионов (Tomb of the Scipio Family) – знаменитая семейная могила Древнего Рима, расположенная недалеко от Аппиевой дороги в Риме, Италия. На

рельефы на саркофагах часто изображали заслуги хозяина гробницы при жизни или героические поступки из мифов, подчеркивая личные добродетели и статус. Такой акцент на индивидуальном резко контрастирует с семейно-ориентированным подходом в Китае: носители европейского культурного кода в его христианской версии стремятся к вечной жизни личности в будущем преображенном Богом мире, в то время как носители даосско-конфуцианского кода — к продолжению рода в земном мире.

Различия между древнекитайскими и древнеевропейскими погребальными архитектурными комплексами, по сути, отражают разные ответы восточной и западной цивилизаций на вопрос о вечности: Китай стремится к вечности через продолжение рода и естественный цикл, в то время как Европа — через бессмертие индивида и прочность камня, преодолевающего время; Китай достигает святости через гармонию с природой, а Европа — через преобразование природы. Эти различия, воплощенные в текстуре кирпича и глины, в порядке оси и в геометрии, в выражении символов и нарративов, составляют богатство представлений человечества о проблемах жизни и смерти, появившихся в истории цивилизаций.

2.3. Архитектурный ансамбль религиозной тематики: образы буддийских пещер

Буддийские пещеры — уникальный тип религиозных архитектурных сооружений. В Древнем Китае преобладали три основные религии: буддизм, даосизм, позже появился ислам. Буддизм возник в Древней Индии и был завезен в Китай во времена династии Хань (202 до н.э. — 220 н.э.). Учение, которое было близко к повседневной жизни людей, обеспечило ему популярность среди населения и поддержку правителей, хотя и не без

основании гробницы имеются следы фресок: на первом уровне изображены солдаты II века до н.э., по предположениям, они отражают героические подвиги и триумфальные сцены членов семейства Сципионов в войнах.

борьбы. Благодаря этому иностранный буддизм со временем смешался с местной китайской культурой, образовав уникальную буддийскую культуру с китайскими особенностями. Буддийская архитектура стала очень важной частью древнего китайского зодчества.

Пещеры изначально являются формой буддийской архитектуры. Буддизм в версии «узкого пути» проповедует отказ от мирской жизни и уединение, поэтому буддийские монахи зачастую выбирали изолированные места в горах, чтобы в культовых целях использовать пещеры.

Планировка индийских гротов обычно основывалась на квадратном зале, окруженном колоннами, с несколькими маленькими квадратными комнатами для медитации, вырезанными с трех сторон, и колоннадой снаружи. Китайские пещеры первоначально были построены по образцу индийских и находятся в основном в бассейне Желтой реки на севере Китая. Пещеры Лунмынь, Юньган, Могао и Майцзишань считаются четырьмя великими пещерными комплексами Китая. Пещеры Лунмынь наиболее многочисленны среди крупных пещер Китая и были названы ЮНЕСКО вершиной китайского наскального искусства. Пщеры начали создавать в период правления императора Сяовэнь-ди династии Северная Вэй (386–535), строительство продолжилось при династии Тан (618–907) и завершилось в конце правления династии Цин (1644–1912). В итоге они строились на протяжении 20 династий, более 1400 лет, представляя собой коллекцию из 2345 пещер и ниш, содержащих в общей сложности более 110 000 статуй, многие из которых были окрашены в различные цвета. Однако большая часть этих красок со временем выцвела. Фундаментальной особенностью пещер Лунмынь является то, что они в основном строились аристократией, что оставило на них уникальный отпечаток. Например, в число известных комплексов входят Будда Лу Шэна в пещере Фэнсяньсы, возведенный императрицей У Цзэтянь в соответствии с ее собственным образом, а также

пещера Гуян[179], созданная императором Сяовэнь в честь вдовствующей императрицы Фэн. Самая большая статуя в этих пещерах — вышеупомянутый Будда Лу Шэна в храме Фэнсянь (илл. 63). Общая высота статуи составляет 17,14 метра, из которых 4 метра приходится на высоту головы. По обе стороны от центральной фигуры установлены две статуи учеников, две статуи бодхисаттв, две статуи Небесных царей и две статуи Ваджры, все они выполнены из камня и в основном имеют высоту 10 метров. Для размещения этих групп скульптур в скале была вырезана открытая площадка глубиной 41 метр и шириной 36 метров. Только на раскопки этих пещер ушли три года и девять месяцев[180]. Пещеры оказали существенное влияние не только на другие пещеры Китая, такие как Храм Неба в Гонконге, но и на культовые сооружения Кореи и Японии. Например, храм Тодайдзи в Наре и пещеры в Корее демонстрируют сходство в стиле и технике с пещерами Лунмынь, что свидетельствует о широком распространении и влиянии китайского пещерного искусства в Восточной Азии.

Пещеры Юньган (илл. 64), расположенные в Датуне, провинция Шаньси, представляют собой выдающийся пример буддийского искусства и архитектуры. Комплекс пещер был построен в период династии Северная Вэй (386–534 годы н.э.) и является одним из наиболее значимых памятников буддийского искусства в Китае. Строительство продолжалось более 60 лет, примерно с 460 по 524 год, комплекс состоит из 252 больших и малых гротов, протянувшихся более чем на 1 километр с востока на запад. Они были вырыты в горе, а территория пещер разделена на три зоны: восточную, центральную и западную, соответствующие естественному горному рельефу. Насчитывают 45 основных и 209 вспомогательных пещер, общая

---

[179] Это самая ранняя раскопанная пещера, самая длинная и самая богатая по содержанию среди гротов Лунмынь. Это также пещера с самой большой концентрацией статуй императорской семьи Северной Вэй.

[180] Лу Цинси. Традиционная китайская архитектура и культура. – Пекин: Китайская туристическая пресса, 2021. – С. 124. 楼庆西. 中国传统建筑文化. 北京:中国旅游出版社，2021, 124 页.

площадь составляет более 18 000 квадратных метров. Самая высокая статуя достигает 17 метров, а самая маленькая — всего 2 сантиметра. С более чем 1100 нишами и 59 000 статуями различных размеров, пещеры являются свидетельством мастерства и преданности делу древних скульпторов (илл. 65). В этих гротах находятся тысячи статуй Будды, бодхисаттв и других божеств, а также изображения буддийских храмов и других сооружений. Статуи представляют собой уникальное сочетание индийских и китайских художественных традиций, что отражает китаизированный характер чань-буддизма как трансформированного учения, воспринявшего особенности китайской культуры по мере своего распространения в Поднебесной[181]. Пещеры Юньган и Лунмынь были включены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО в 2000 году.

Помимо Китая, наиболее типичны для этой религии — буддийские пещеры в Индии. Они являются одним из основных памятников буддийской культуры на Южноазиатском субконтиненте. В основном они расположены в районе Виндья и Деканского плато. История их создания путем высечения из камня восходит к середине III века до н.э., а к VII–VIII векам их развитие постепенно пришло в упадок. Среди многочисленных буддийских пещер Индии выдающимся памятником являются Аджантские пещеры (Ajanta Caves, илл. 66). По форме сооружения пещеры в основном делятся на две категории: буддийские храмы и монастырские кельи. Скульптуры Аджантских пещер очень тонкой работы и в большом количестве украшены росписями. Например, в буддийском храме № 19 колонны по обе стороны центрального зала украшены узорами, цветочными орнаментами и барельефами с изображением людей, в центре зала расположены ступа, двери, окна, а на стенах вокруг — ниши различных размеров, в которых высечены изображения Будды или бодхисаттв, а также изобилие цветочных узоров и различных декоративных элементов. Разнообразные скульптуры

[181] Лян Сычэн. История китайской скульптуры. – Пекин: Издательство книжного магазина «Саньлянь», 2011. – С. 58. 梁思成. 中国雕塑史. 北京:三联书店出版社, 2011, 58 页.

Будды свидетельствуют о бурном развитии буддийского искусства в период империи Гуптов (IV–VI века)[182].

Особенно примечательны и пещеры Карли (Karla Caves). Они расположены к юго-востоку от Мумбаи. Главный буддийский храм имеет высоту 13,7 метра, глубину 37,9 метра и ширину 13,9 метра. Весь храм состоит из центрального зала и боковых приделов, разделенных колоннами. Центральный зал шириной 8 метров является основной частью. Высота колонн по обеим сторонам 5,4 метра, их основания имеют форму барабана, а капители — форму лотоса. На них высечены статуи коленопреклоненного слона, скачущего коня с всадником и т.д., которые поддерживают свод высотой 8,3 метра. Фасад представляет собой каменную конструкцию, перед входом стоят два каменных столба. На капителях в форме лотоса высечены статуи четырех львов, соединенных в одну фигуру. Вся система украшений сочетает в себе буддийские символы и элементы местного культа. Между входными дверями и храмовым залом расположен вестибюль высотой 18 метров, три стороны которого украшены барельефами. Основные темы барельефов — мужские и женские духи из индийских народных верований, украшения чрезвычайно изысканные. В центре внутренней части буддийского храма расположена ступа, символизирующая паринирвану Будды[183]. Ее полусферическая куполообразная структура считается одним из самых ранних прототипов существующих ступ. Такая архитектурная форма, в центре которой находится поклонное пространство, знаменует переход индийских буддийских пещер от раннего имитирования деревянных конструкций к самостоятельному стилю высечения в скале.

---

[182] Лян Янь. Парадигма Гупты в скульптуре пещеры Аджанты и ее влияние // Журнал Хунаньского университета (издание по социальным наукам). 2021. – С. 110. 梁燕.阿旃陀石窟雕塑的笈多范式及其影响. 湖南大学学报（社会科学版）. 2021 年.110 页.

[183] 丝绸之路（敦煌）国际文化博览会官网.2019. – URL: https://www.gswbj.gov.cn/a/2019/11/18/3655.html?f_link_type=f_linkinlinenote&flow_extra=eyJpbmxpbmVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbiI6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjowLCJkb2NfaWQiOiI0MDlkYmM2Yzc1NGVmNjMxLWY0Zjk4OTkxMWI5YTZmM2EifQ%3D%3D (дата обращения: 28.12.2025).

В течение более чем тысячелетнего процесса развития индийские буддийские пещеры сформировали уникальный стиль, оказавший далеко идущее влияние на окрестные регионы. Их архитектурный и скульптурный стили впоследствии распространились в Афганистан и Китай. В процессе своего развития китайские буддийские пещеры в значительной степени заимствовали и ассимилировали элементы индийских буддийских пещер и постепенно интегрировали в местную культуру, развив искусство пещер с китайскими особенностями.

От индийских Аджантских пещер до китайских Могаоку (Пещер Тысячи Будд) история распространения искусства буддийских пещер является также историей культурной трансформации. Китай и Индия как два основных места зарождения буддийских пещер представлены сооружениями и пластическими искусствами, которые, благодаря различиям в культурных традициях, путях распространения религии и социальном контексте, демонстрируют совершенно разные художественные феномены. От мотивов создания до архитектурных форм, от стиля изваяний до культурного содержания различия между ними являются не только различиями в художественном выражении, но и неодинаковыми интерпретациями буддийского духа региональными цивилизациями. Несходство между китайским и индийским искусством пещер проявляется главным образом в четырех аспектах.

Что касается контекста создания, то индийские пещеры предназначались для монашеской практики, там придавалось большее значение практике, чем поклонению, они находились вдали от мирской жизни; китайские пещеры создавались для проповеди и распространения буддизма с акцентом на поклонении, а не на практике, и располагались близко к жилью, предполагая широкий круг участников. В плане архитектурных форм индийские пещеры были отдельными и независимыми, гармонично вписываясь в природу и имитируя местные деревянные конструкции; китайские пещеры имели кластерную планировку,

подчеркивали искусственный порядок и интегрировали местные архитектурные элементы. В отношении изваяний и фресок индийские художники сосредоточивались на воплощении божественности Будды, стиль был либо местным, либо находился под влиянием греческого искусства, а содержание чаще всего включало джатаки (рождения Будды в предыдущих жизнях) и истории о жизни Будды; китайские художники стремились к секуляризации, изваяния Будды были адаптированы к местным условиям, а фрески отражали мирскую жизнь и местные сцены. Что касается культурного содержания, то индийские пещеры несли в себе идею нирваны в собственной версии, с подчеркиванием ее превосходства над мирским; китайские пещеры интегрировали конфуцианство и даосизм, сформировав характеристики синтеза трех религий (буддизм, конфуцианство и даосизм), соединяя религию с мирской этикой и ориентацией на жизнь, а не на стремлении освободиться от нее.

2.4. Архитектурный ансамбль древних императорских дворцов

Архитектурные ансамбли древних китайских дворцов представляют собой гигантскую группу сооружений, в которой отразились особенности политической власти, ритуальный порядок, архитектурное мастерство и культурная символика. Дворец является не только материальным носителем императорской власти, но и вершиной проявления традиционного китайского зодчества.

Пространственная архитектоника

В плане расположения архитектурный комплекс императорских дворцов основан на принципе «симметрии по центральной оси», при помощи строгого контроля оси достигается иерархический порядок пространства. От императорского города до дворцового города, а затем внутри дворца ось, как невидимая артерия, связывает все важные

сооружения. В то же время соблюдается функциональное зонирование по принципу «передний двор для государственных дел, задний двор для жизни императора и императрицы»: передняя часть предназначена для осуществления государственных дел («朝», например, Павильон Сопряжения Небес и Земли (Тайхэдянь), Павильон Согласия (Чжунхэдянь), имеет открытое пространство, символизирующее верховную власть императора; задняя часть предназначена для жизни императора и императрицы (《寝》, например, Павильон Небесной Чистоты (Цяньцингун), Павильон Земной Спокойности (Куньнингун), является относительно уединенной и компактной, отражая этический порядок по принципу «единство государства и семьи». Размещение родового храма для поклонения предкам слева от дворца и алтаря Земли и Зерна для поклонения земле и пяти злакам справа от дворца тесно связывает императорскую власть с патриархальной системой и сельскохозяйственной цивилизацией, укрепляя легитимность правления[184].

В плане отдельных строений дворцы отличаются заметными характеристиками: высокий цоколь, большой кровельный скат, глубокий навес кровли, — причем иерархия подчеркивается различиями в формах. Высота цоколя увеличивается с увеличением ранга здания (у Павильона Сопряжения Небес и Земли (Тайхэдянь) в Запретном городе (илл. 67)— трехслойный цоколь из белого мрамора), формы кровли ранжируются по порядку «кровля с четырьмя скатами и двумя наклонами — кровля с двумя наклонами и двумя скатами — кровля с двумя наклонами — кровля с двумя прямыми скатами», количество фигур-украшений на коньке кровли строго уменьшается от 10 (Павильон Сопряжения Небес и Земли) до 1 (обычное

[184] Что касается архитектурной формы императорских дворцов, то литературные источники по этой теме восходят к «Чжоули Каогунцзи» («Ритуалы Чжоу», книге, написанной в период Воюющих царств (476–221 годы до н.э.). Этот документ определяет правила строительства столицы в Древнем Китае, планировка и строительство Запретного города в основном следуют этим принципам.

здание). Все эти детали в совокупности образуют архитектурный язык визуализации иерархии.

Что касается выбора материалов, то во дворцах преобладает деревянная конструкция, дополняемая кирпичом и камнем, что не только удовлетворяет структурные потребности, но и подчеркивает величие императорской власти благодаря редкости используемых материалов.

В плане декоративного искусства во дворцах сочетаются символика и техническое мастерство ее исполнения. Скульптурные темы часто включают такие благоприятные образы, как дракон, феникс, благоприятные облака. Узоры с драконами являются эксклюзивными для императора. В Павильоне Сопряжения Небес и Земли драконовые узоры расположены на императорском троне, колоннах, потолке, общее количество драконовых узоров составляет 13844 [185] . Символы создают визуальную систему, воплощающую принцип «императорская власть дарована Небом». Цветные росписи не только служат украшением, но и позволяют различать иерархию зданий по цвету (желтый и красный являются цветами высшего достоинства) и узору, а также защищают древесину от разрушения, обеспечивая единство практичности и символики.

Запретный город в Пекине (1406–1420; кирпич, дерево, камень; подвергался многократным реконструкциям) является вершиной достижений в области китайской дворцовой архитектуры. Он занимает площадь 720 тысяч квадратных метров, включает более 70 дворцов и свыше 9000 комнат, строго следуя симметрии по центральной оси. Центральная ось простирается от Юндинмэна до Колокольно-Барабанной башни, проходит через такие ключевые сооружения Гугуна, как Павильон Сопряжения Небес и Земли (Тайхэдянь), Павильон Согласия (Чжунхэдянь), Павильон

[185] Общее количество драконьих узоров в Зале Совместного Собрания (Тайхэдянь) составляет 13 844, эти данные получены по статистике сотрудников Музея Гугун Ван Цзюньчэня и Ху Юнджина. Соответствующий источник литературы – сайт «Чжунго синьвань» – URL: https://www.chinanews.com/cul/2012/03-09/3732190.shtml (дата обращения: 27.12.2025).

Сохранения Гармонии (Баохэдянь), Павильон Небесной Чистоты (Цяньцингун), Павильон Слияния Благости (Цзяотайдянь), Павильон Земного Спокойствия (Куньнингун). По обе стороны симметрично расположены Павильон Культурного Блеска (Вэньхуадянь), Павильон Воинской Доблести (Уйиндянь), Восточные шесть дворцов, Западные шесть дворцов, формируя пространственную структуру «центр в окружении периферии»[186](илл. 68).

Павильон Сопряжения Небес и Земли как главный павильон имеет большое символическое значение, отраженное в архитектурных нормах. Тут используется форма кровли с четырьмя скатами и двумя наклонными с двумя ярусами карнизов высшего ранга, украшения на коньке кровли включают 10 химер-фигур (единственный особый случай) (илл. 69). Золоченый драконовый трон и драконовый кессон внутри павильона вместе создают священную атмосферу, означающую «император находится в центре» (илл. 70). Символическое значение скрыто в каждой детали украшения: медные журавли и медные черепахи перед павильоном знаменуют долголетие, солнечные часы представляют справедливость императорской власти, Золотая речная башня имитирует образ «Небесной реки», превращая дворец в микрокосм вселенной.

Ценность архитектурного комплекса древних китайских дворцов далеко не ограничивается функциями жилища и делового пространства. Здесь зодчество применяется как язык, передающий знаки политической власти, этического порядка и космологические представления, делая каждый элемент планировки и каждый компонент свидетельством легитимности императорской власти. Эта архитектурная система, постоянно совершенствуясь, в конечном итоге стала грандиозным материальным символом китайской цивилизации.

---

[186] Сайт музея императорского дворца. – URL: https://www.dpm.org.cn/building/talk/223526.html (дата обращения: 28.12.2025).

В то же время, к примеру, в российских императорских дворцах в процессе длительного развития были объединены византийские, западноевропейские и местные культурные элементы, что также сформировало уникальную архитектурную систему. От Московского Кремля до Зимнего дворца в Санкт-Петербурге эти дворцы являются не только символами императорской власти, но и материальными носителями культурного многообразия. Если говорить о Московском Кремле (илл. 71), то он расположен на пересечении рек Москвы-реки и Неглинки, окружен красными кирпичными стенами высотой от 5 до 19 метров и толщиной от 3,5 до 6,5 метра. Кроме Кутафьей башни, все кремлевские башни (общим счетом 20) встроены в кремлевскую стену (например, Спасская башня, Никольская башня). Кремль — крепость и древнейшая часть Москвы, резиденция высшей власти России и СССР. Представляет собой смешанную планировку церквей, дворцов и оборонительных сооружений, обладает тройными атрибутами — военными, религиозными, высшей власти.

Отдельно оговоримся, что в данном случае Россия — не западная цивилизация (и это замечание также относится ко всем упоминаниям российских кейсов в диссертации), однако ее искусство, в том числе поздние постройки в Кремле, испытало мощное воздействие Запада. Собственно, и сегодня основные эстетические категории в России, в отличие от Китая, имеют европейское происхождение.

Запретный город и Московский Кремль как наиболее репрезентативные архитектурные комплексы дворцов высшей власти несут в себе духовную сущность китайской цивилизации и российской культуры соответственно (с уточнением, что Московский Кремль впервые в виде деревянной крепости возведен в 1156 году, в 1366/1367 году стал белокаменным, в 1482–1495 годах приобретает близкий к современному вид, и тогда он был резиденцией царей; в 1712 году столица России была перенесена в Санкт-Петербург, а титул императора введен в 1721 году). Несмотря на то что оба комплекса являются символами

императорской/царской власти, они существенно отличаются друг от друга по планировке, стилю, украшениям и культурному содержанию, отражая уникальное понимание власти, верований и пространства в различных цивилизациях.

Особенности планировки: ритуальный порядок и функции крепостной защиты

Планировка Запретного города основана на принципе симметрии по центральной оси, приоритете ритуалов, что создает иерархически четкое этическое пространство. Весь архитектурный ансамбль опирается на северо-южную центральную ось, проходящую через такие ключевые сооружения, как Павильон Сопряжения Небес и Земли (Тайхэдянь), Павильон Небесной Чистоты (Цяньцингун). Все важные здания строго симметрично расположены по обе стороны оси. Размеры каждого двора и уровень доступа соответствуют различным ритуальным функциям: просторная площадь перед Павильоном Сопряжения Небес и Земли символизирует верховную власть императора, а компактность Павильона Небесной Чистоты отражает частную жизнь императорской семьи. Такая «многоуровневая» планировка дворов является визуализированным выражением ритуальной системы — для входа в пространство более высокого ранга требуется строгое соблюдение ритуальных процедур, что демонстрирует конфуцианскую этику уважения к старшим и подчинения иерархии.

Кремлевский дворцовый комплекс расположен внутри крепости, его ядром являются три православных собора: Успенский, Архангельский и Благовещенский. Они компактно расположены вокруг центрального двора, а царские дворцы (например, Грановитая палата, Большой Кремлевский дворец) и административные здания (например, здание Сената) встроены между ними, формируя смешанную планировку «церковь — дворец — оборонительные сооружения». Такая планировка возникла на фоне

исторических вторжений врагов в Россию, объединяя функции культового поклонения, проживания и обороны в одном комплексе, отражая двойную традицию государства, чьими атрибутами были военная сила и религия.

Архитектурный стиль в технологическом измерении: деревянная и каменно-кирпичная конструкции

Зодчество Запретного города характеризуется преобладанием деревянных конструкций и изящными кривыми линиями, демонстрируя восточную эстетику сдержанности и скрытости. Несмотря на грандиозный объем зданий (высота Павильона Сопряжения Небес и Земли составляет 35,05 метра), визуальное давление снижается благодаря трехсекционной структуре «высокий цоколь, большой кровельный скат, глубокий карниз», обеспечивая гармоничный переход между архитектурой и природной средой. Форма кровли, количество проемов и детали декора отдельных зданий строго соответствуют иерархической системе, тут невозможны любые индивидуалистические экстравагантные выражения, что отражает эстетическое стремление к «золотой середине»[187].

Архитектурный стиль Кремля, напротив, характеризуется преобладанием каменно-кирпичных конструкций и высокими куполами, объединяя византийские и русские элементы. Ранние основные здания (например, Успенский собор) были возведены под значительным влиянием византийской архитектуры, а дворцы, построенные после XV века (например, Грановитая палата), включили в себя местные особенности. Каменно-кирпичные стены толстые и прочные (до 3 метров), их поверхность украшена многогранными камнями, что не только усиливает оборонительные функции, но и создает уникальную текстуру. После XVIII века, хотя и были внедрены западноевропейские элементы барокко

[187] «Золотая середина» является важной философской идеей Древнего Китая и одной из ключевых категорий конфуцианства. Ее влияние на древнюю китайскую архитектуру подробно описано ниже.

(например, фасад Большого Кремлевского дворца), традиционные тяжелые каменно-кирпичные конструкции и луковичные купола сохранились, формируя смешанный стиль «православная традиция + западноевропейский декор», который демонстрирует яркие национальные особенности.

Образность декоративного искусства: метафора и религиозный нарратив

Декор Запретного города передает иерархический порядок посредством символов, где каждая деталь является метафорическим толкованием ритуальной системы. Тематика резьбы строго ограничена такими благоприятными образами, как драконы, фениксы и благородные облака. В Павильоне Сопряжения Небес и Земли на драконьем троне, золотых колоннах и своде с резьбой высечены в общей сложности 13 844 дракона, а количество когтей и расположение драконьих узоров строго регламентированы, что усиливает впечатление сакральности императорской власти посредством повторяющихся символов. Эти декоративные элементы не редуцируются к реалистичности, даже при изображении природных реалий они трансформируются в схематизированные символы, передавая таким образом символическое значение образов.

Декор Кремля основан на религиозном нарративе и содержит сакральные образы православия. Внутренние помещения церквей покрыты обширными фресками (например, в Успенском соборе — «Страшный суд»), на золотом фоне изображены библейские сюжеты и жизнь святых. Образы персонажей, созданные по византийским канонам, строги и торжественны, взаимодействуя со светом свечей и золотыми куполами, они создают таинственную религиозную атмосферу. Декор дворцов также связан с символами высшей власти (например, герб с двуглавым орлом), но всегда основным элементом являются религиозные символы. Резьба на дверях и окнах включает сцены из Евангелия. После XVIII века добавленные

западноевропейские декоративные элементы (например, позолота, барельефы) по-прежнему сосредоточены на религиозных сюжетах и не сформировали строгой системы светских иерархических символов, как в Гугуне.

Культурная коннотация: конфуцианская этика

Следует сразу сказать, что конфуцианство — это не религия, а светская этико-философская социальная доктрина, в которой Небо является высшим безличным божественным началом, определяющим судьбы людей, но само учение посвящено прежде всего этико-гражданским добродетелям, наличие которых обеспечивает должный порядок в семье и государстве. Культурная коннотация Запретного города уходит корнями в конфуцианскую идею управления через ритуалы, являясь материализацией политической этики «единства семьи и государства». Церемонии в Павильоне Сопряжения Небес и Земли строго следуют «Ритуальному кодексу»[188], чиновники выстраиваются внизу зала в соответствии со своим рангом, а пространственное расстояние напрямую соответствует социальной иерархии. Даже в местах для отдыха (например, Императорский сад) симметричные павильоны и правильные дорожки исключают возможность свободных прогулок, повсюду отражая конфуцианский дух самоограничения и следования ритуалам. Легитимность императорской власти основана на наследовании традиционных ритуальных норм.

Ритуальные правила, конечно, были важны и в Московском Кремле, однако его культурные коннотации сосредоточены вокруг православной веры и отсылают к царской власти как освященной Богом-Личностью, предоставляющим человеку свободу воли. Церкви расположены в центре

[188] «Ритуальный кодекс» – это серия правил поведения и норм, разработанных в древнем китайском обществе для регулирования поведения людей, поддержания общественного порядка и иерархических отношений. Они занимают важное место и оказывают далеко идущее влияние в истории Китая. Их проявления в архитектуре и пространственной планировке описаны ниже.

архитектурного ансамбля, а религиозные обряды являются ядром жизни царской семьи. Тяжеловесность и оборонительный характер архитектуры стали ответом на внешние угрозы, а также укрепляли национальную идентификацию России как богоизбранной земли («святая Русь») и удела Пресвятой Богородицы. Несмотря на поздние западные влияния, Кремль оставался православным комплексом, а его архитектура — носителем религиозных верований и национального духа.

Различия между Запретным городом и Московским Кремлем, по сути, представляют разные интерпретации сущности власти в Китае и России: Гугун укрепляет власть через ритуальный порядок, строя иерархию с помощью этических символов (определенных безличным Небом); Московский Кремль источник власти возводит к Богу-Личности, упрочняя идентичность с помощью сакрального нарратива. Первый является пространственным выражением конфуцианской «золотой середины», второй — сочетанием православной сакральности и военных традиций. Оба, в своих каменно-кирпичных и деревянных текстурах, в выражении через символы и нарративы, вместе составляют многообразную картину архитектурных комплексов императорских дворцов в мире.

В процессе синтеза архитектуры и скульптуры, реализуемого как на территории Китая, так и в других регионах мира, художественное выражение демонстрирует заметную вариативность. Это обусловлено влиянием различных культурных и исторических традиций. Интеграция скульптуры и архитектуры с окружающей средой в первую очередь основана на функциональном назначении здания и характеристиках окружающей среды. Тип пространства, будь то общественное или частное, а также предназначение здания, будь то церковь, дворец, мавзолей или частная резиденция, оказывает влияние на выбор художественных решений. Монументальность или культурное значение здания также влияют на форму архитектурного и ландшафтного ансамбля, с которым интегрируется скульптура. Понимание смыслов, заложенных в назначении пространства,

является основой для художественного синтеза. Однако в связи с тем, что китайские архитектурные комплексы культового назначения и дворцы строились и перестраивались на протяжении столетий, а многие гробницы или основательно разрушены, или еще не раскопаны, и большая их часть имеет смешанное (синтетическое) происхождение (даосско-конфуцианское, с разделением мира на две сферы — сущего и должного), представляется крайне затруднительным связать синтез искусств в зодчестве Поднебесной с бурными переходными периодами истории, как в Европе, или этапами спокойного эволюционного развития.

2.5. Художественные и семантические особенности декоративных образов (фигур знаков-изображений) в древнекитайских ансамблях

В Древнем и средневековом Китае синтез архитектуры и декоративного рельефа достиг высокого уровня. В дополнение к соответствию структурным требованиям и функциональности, китайская архитектура также демонстрирует различные декоративные рельефы, формируя традиционную систему архитектурного декора с уникальными характеристиками.

В Запретном городе в Пекине перед Залом Высшей Гармонии расположен трехъярусный постамент из китайского белого нефрита. Данная дорожка предназначалась для подъема и спуска императора, а девять драконов, вырезанных в центре (илл. 72), символизируют процветание и растущую мощь государства. Мотивы драконов на постаменте и во всем здании в целом иллюстрируют императорскую власть и создают атмосферу величия и могущества.

Храм Конфуция [189] в Цюйфу, провинция Шаньдун (начало строительства 478 год до н.э.), был построен во времена династии Мин, а зал

[189] Храм Конфуция расположен в центре города Цюйфу в Китае. Посвящен Конфуцию, известному древнекитайскому мыслителю.

Дачэн является одним из самых известных храмов по масштабу и оформлению. Наличие в композиции зала различных декоративных элементов, в том числе драконов, является свидетельством сакрального значения данного места для китайской культуры и истории. В вестибюле размещены десять каменных колонн с изображениями драконов, которые придают всему зданию величественность (илл. 73).

Построенный в уезде Исянь провинции Аньхой во времена династии Цин, зал Чэнчжи (1855–1859)[190] (илл. 74), также известный как Народный Запретный город, демонстрирует изысканную резьбу по камню, дереву и кирпичу во всех своих помещениях, от входа до внутренних покоев. Две резьбы по дереву, расположенные на дверях центрального зала и известные как «Сотня сыновей празднуют фестиваль фонарей» (百子闹元宵) (илл. 75) и «Банкет императора Сузуна из династии Тан» (唐肃宗宴客图), отличаются изображениями многочисленных персонажей и захватывающим сюжетом. Вся деревянная резьба выполнена в простом и элегантном стиле.

Храм Цзинь (начало строительства примерно XI век до н.э.; кирпич, дерево, камень; неоднократно подвергался ремонту и расширению)[191], расположенный в Тайюане, провинция Шаньси, который был возведен во времена правления династии Сун, является редким художественным шедевром, включающим изображения восьми драконов, вырезанных на колоннах перед главным залом[192] (илл. 76). Декоративные рельефы выступают в качестве неотъемлемого элемента древнекитайского зодчества и играют значительную роль в формировании неповторимого гармоничного

---

[190] Зал Чэнчжи был резиденцией Ван Дингуя, торговца династии Цин. Все здание представляет собой деревянную конструкцию с великолепным внутренним убранством.

[191] Храм Цзинь расположен в городе Тайюань провинции Шаньси. Построен в память о правителе Цзинь и его матери и является самым ранним из ныне существующих императорских культовых мест в Китае.

[192] Хуан Чаоин. Скульптурные комплексы современных архитекторов // Инженерия и строительство. – 2006. – № 1. – С. 26. 黄超英. 现代建筑师的雕塑情结. 工程与建设, 2006(1), 26 页.

ансамбля, который представляет собой уникальный синтез различных искусств.

В древнекитайской тематической среде скульптуры и резьба изобилуют символическими изображениями животных, растений и их сочетаний, используемых в качестве декора. Например, бронзовые черепаха и журавль перед залом Тайхэ Запретного города в Пекине в сознании древних китайцев олицетворяли долголетие, стабильность и мир. Вместо стремления к точному и реалистичному изображению художник создал эти фигуры животных на основе их типичных черт и преобразовал посредством гиперболы и замены головы черепахи головой дракона в новый образ. Это кардинально отличается от традиционной европейской концепции архитектурной скульптуры, делающей акцент на рациональности и представлении реальной природы[193]. Китайский взгляд на человека как на неотъемлемую часть вселенной не допускает его возвышения над природой или стремления к доминированию над ней. Вследствие этого в архитектурной скульптуре редко встречаются произведения, выделяющие человека как природный объект или подчеркивающие специфически человеческие характеристики. Среди таких скульптур преобладают коровы, лошади, львы, тигры, черепахи и журавли. В то же время особую значимость в китайской архитектурной резьбе имеют изображения мифических существ, таких как драконы и фениксы. Они были не только благоприятными тотемами для народа, но и ассоциировались с императорской властью. Дракон представлял императора, а феникс — императрицу. Поэтому древние дворцы, храмы и гробницы украшались большим количеством изображений драконов и фениксов (Запретный город в Пекине).

Самым представительным из растительных мотивов в китайской архитектуре является *цветок лотоса*, который часто используется в

---

[193] На Лисе. Сравнение лингвистических особенностей традиционной китайской и европейской архитектурной скульптуры // Декорация. – 2005. – С. 53. 娜丽莎. 中国与欧洲传统建筑雕塑语言特征比较.装饰, 2005. 53 页.

буддийской культуре. Лепестки лотоса могут образовывать сиденье Сумеру — трон, на котором восседает Будда. Цветок лотоса не только служит метафорой для метаморфозы из неблагоприятных условий в состояние чистоты и неприкосновенности, но также обладает исключительной эстетической ценностью. Он широко используется в фундаментах зданий, основаниях колонн и в оформлении интерьеров.

Помимо драконов, фениксов и лотосов, в китайской архитектуре также часто встречаются изображения других растений и животных — например, сосны, бамбука и хризантемы.

Лев, царь джунглей, не всегда был обитателем Китая. В результате развития связей с Центральной и Западной Азией в Китай попали первые львы. Одним из наиболее примечательных случаев привоза львов в Китай является эпизод, описанный в документе «Книга поздней династии Хань: биография западных регионов»[194]. В 87 году н.э. государство Аньчжи, расположенное в далекой Западной Азии (современный Иран), отправило послов к императору Лю Хуану с необычным подарком — львами. Это событие считается первым зарегистрированным случаем появления львов на территории Китая. С тех пор львы стали неотъемлемой частью китайской культуры. Их мощный и величественный образ стал благоприятным символом. Распространение буддизма в Китае во времена династии Хань также способствовало популяризации льва[195]. Буддисты поклонялись льву как священному животному, и его изображения стали появляться в многочисленных храмах и монастырях. Одним из самых известных буддийских храмов, где присутствует образ льва, является гора Утайшань[196]

---

[194]Это географический документ, написанный Бан Йонгом, главным историком времен Восточной династии Хань. Данная работа – самый ранний важный документ в Китае, который конкретно описывает условия жизни в странах Центральной Азии.

[195] Ма Бэньхэ. Причины процветания древнекитайской пластики каменного льва // Этническая серия Хэйлунцзян. – 2009. – С. 138. 马本和.中国古代石狮造型艺术兴盛的动因.黑龙江民族丛刊, 2009, 138 页.

[196] Гора Утайшань расположена в городе Синьчжоу провинции Шаньси и является одной из четырех знаменитых буддийских гор в Китае.

в провинции Шаньси. Этот храм посвящен бодхисаттве Манджушри[197], который часто изображается верхом на льве. В буддизме Манджушри олицетворяет проводника и учителя будд прошлого, духовного отца бодхисаттв.

Лев всегда почитался в Китае как символ силы, храбрости и защиты. Поэтому неудивительно, что вскоре после появления в стране он стал предметом китайского скульптурного искусства. Художественный образ льва, вырезанный из камня, имеет долгую и богатую историю, которая охватывает разные эпохи и культуры. Он встречается в различных тематических пространствах и стилях. С течением времени мастерство и методы изображения каменных львов претерпели значительные изменения, что привело к возникновению множества разнообразных стилей. Эти великолепные скульптуры служат не только украшением, но и выполняют важные функции. Одним из наиболее распространенных мест установки каменных львов были буддийские храмы, гробницы и дворцы. Скульптуры выступали в качестве стражей, защищающих священное пространство храма от злых сил и недоброжелателей.

Гора Утайшань («Гора пяти высот», 五台山), являясь одной из четырех священных гор буддизма в Китае, славится не только своими живописными пейзажами и богатой историей, но и уникальным буддийским искусством резьбы. Одним из ярких примеров этого искусства являются каменные львы, которые стоят перед каждым храмом на горе Утайшань, придавая им величественный и священный вид. В 70 монастырях на горе Утайшань сохранились более 200 каменных львов, созданных в разное время с древних времен до наших дней.

Эти каменные львы с их яркими выразительными особенностями одновременно демонстрируют величественный, священный дух и выполняют декоративную функцию, являясь важной частью буддийского

[197] Манджушри является одним из четырех великих бодхисаттв в китайском буддизме.

искусства резьбы горы Утайшань. Они образуют гармоничную архитектурную группу со зданиями храма, придавая величественность великолепной архитектуре культового сооружения, обогащая пространство и оживляя атмосферу среды[198] (илл. 77).

В провинции Шаньси (Китай) в известном комплексе гротов Юньган (императорский монастырь, построенный под покровительством императорской семьи династии Северная Вэй) находится множество буддийских каменных статуй. Отличительной особенностью являются каменные львы, которые часто высечены по обе стороны от Будды Майтрейи. Эти львы стали неотъемлемой частью декорации в пещерах, где они расположены. Одним из самых известных мест расположения каменных львов являются ранние раскопанные пять пещер Тан Яо (пещеры 16–20) и пещеры 7–13, где они находятся рядом с Буддой Майтреей. В более поздних пещерах, таких как восточная стена пещеры 21, также можно найти каменных львов, подчеркивающих величие и значимость Будды [199] . Каменные львы, охраняющие гроты Юньган, обладают рядом отличительных признаков, характерных для данного культового объекта. Их относительно небольшие размеры обусловлены спецификой архитектурного ансамбля гротов. Львы обладают характерным квадратным профилем головы с крупной пастью, которая занимает почти половину лицевой части. С художественной точки зрения эти небольшие каменные изваяния создают эстетический контраст с фигурой Будды Майтрейи, подчеркивая его монументальность и божественную силу. Размещение львов у входа в гроты формирует у зрителя ощущение безграничности и всеобъемлющей мудрости буддийского учения.

---

[198] Чжоу Чжуин. Предварительное исследование искусства скульптуры каменного льва на горе Утай // Всемирное наследие. – 2018. – С. 34. 周祝英. 五台山石狮雕刻艺术初探. 文物世界, 2018, 34 页.

[199] Чжан Минь. Предварительное исследование пластики каменных львов в районе Датун // Журнал Шаньсиского университета Датун. – 2014. – С. 33. 张敏. 大同地区石狮子造型艺术初探. 山西大同大学, 2014, 33 页.

Львы в гротах Лунмынь являются неотъемлемой частью этого уникального комплекса и играют значительную роль в его художественном облике. Они располагаются под главным Буддой в пещерах Гуян и Биньянг. Пещерный комплекс Лунмынь содержит обширную коллекцию изображений львов, насчитывающую более тысячи экземпляров. Только в одной пещере Гуйян находится более 200 таких изображений. Эти львы демонстрируют впечатляющее разнообразие форм, поз и выражений, свидетельствуя о мастерстве своих создателей. Некоторые из них стали стражами Будды, охраняя его от злых духов. Другие были использованы в качестве креплений для статуй бодхисаттв, великих существ, стремящихся к достижению состояния Будды, как их спутники. А третьи установлены как отдельные скульптуры, демонстрируя различные выражения и позы. Во времена династии Тан статус львов-хранителей снизился, а затем и вовсе исчез из-за появления нового защитника Дхармы (учения Будды) — Короля-защитника Дхармы. Однако перед входом в пещеру Десяти тысяч Будд сохранились два льва, вырезанных в высоком рельефе (илл. 78). На протяжении веков эти многочисленные каменные львы в гротах Лунмынь гармонично сочетались со статуями Будды в пещерах и стали неотъемлемой частью искусства гротов Лунмынь.

В древних императорских мавзолеях и известных гробницах были специально установленные каменные резные образы, которые известны как каменные скульптуры мавзолея. Эти скульптуры изображали различных животных, среди которых наиболее известны каменные образы львов, тигров, лошадей, волов, овец и слонов. Со временем тип и расположение животных в пространстве мавзолея становились все более регламентированными. Одним из самых известных примеров каменных скульптур мавзолея являются образцы из мавзолея Хо Цюйбина, знаменитого генерала династии Хань. Они считаются шедеврами китайской скульптуры. Среди них четырнадцать скульптур, включая стоящую лошадь, прыгающую лошадь, лежащего тигра и лежащего слона. Однако, несмотря

на наличие других животных, каменного образа льва в этом мавзолее не было обнаружено[200].

Каменные изваяния львов, размещенные вдоль аллеи, ведущей к мемориальному комплексу, не только выполняют декоративную функцию, но и обладают мощным символическим значением. Они выступают в качестве хранителей и проводников, обеспечивая благоприятный исход и защиту от злых духов и демонических существ. Морфологические особенности львов и их расположение отражают социальное положение захороненного человека, становясь невербальным способом передачи ключевой информации о статусе. В период Восточная Хань львы были огромными и внушительными. Во времена Хань и Южной династии размер каменных львов был наибольшим, и они занимали значительное пространство в композиции мавзолея. Их величественность подчеркивалась формой статуи, изображающей шагающего льва, создавая иллюзию движения вперед. В мавзолее династии Тан поза каменного льва изменилась на сидячую, что создавало впечатление, будто его главная задача — охранять и защищать мавзолей от призраков и чудовищ (илл. 79). Таким образом, лев служил для гармонизации пространства своей семантикой возвышенной торжественности. Пространственные отношения между мавзолеем и каменными львами в этот момент более стабильны.

Львы Запретного города в Пекине являются одними из самых известных бронзовых скульптур в мире (илл. 80). Сильные и мощные, с колокольчиками на шее, бронзовые львы Запретного города считались постоянными стражами императора, охраняющими ворота и обеспечивающими мир во дворце. Правители верили, что львы не только отпугивают злых духов, но и приносят удачу. Львы расположены парами (самец и самка) по обе стороны ворот, ведущих в различные здания дворцового комплекса.

---

[200] Ю Гуанси. Изображение каменных львов в резьбе по камню мавзолея // Камень. – 1999. – С. 44. 尤广熙. 陵墓石雕中的石狮形象. 石材, 1999, 44 页.

Лев-самец, обращенный лапами к гортензии, символизирует уверенность и верховную власть, а львица, игриво дразнящая детеныша, символизирует плодородие и преемственность династии. В Запретном городе есть семь мест, где установлены львы, включая ворота Тайхэ, ворота Цяньцин, ворота Янсинь. Кроме того, в Запретном городе есть мост эпохи династии Мин, называемый «Мост Сломанной Радуги» (断虹桥), который имеет 20 каменных балюстрадных столбов, по 10 с каждой стороны, обращенных друг к другу. На каждой опоре вырезан мотив цветка лотоса, а на вершине опоры — 34 каменных льва разных форм и размеров (илл. 81). Происхождение этих необычных каменных львов является предметом интереса и ряда гипотез. Одна из наиболее распространенных теорий заключается в том, что скульптуры были созданы во времена правления династии Юань, когда эстетические представления людей не были строго ограничены традициями. Отсюда — и различные интересные формы львов, которые можно увидеть на мосту, отличающиеся изысканностью.

Далее рассмотрим декор с использованием каменных львов в жилой архитектуре на примере древней деревни Лянху.

Деревня Лянху, расположенная в провинции Шаньси, является известным историко-культурным объектом Древнего Китая. В деревне сохранилось много традиционных жилых построек, отличающихся богатым и изысканным архитектурным декором. Среди множества художественных образов, украшающих деревню, особое место занимают каменные львы. Они установлены в домах знатных семей, отличаются внушительным размером и реалистичностью исполнения, изображены в различных позах: одни притаились на земле, другие гордо возвышаются на квадратных каменных пьедесталах. Установка каменных львов в домах простых людей предвещала благополучие и богатство семьи. Большинство каменных львов в древних домах жителей Лянху относятся к периоду правления династии

Цин (илл. 82)[201]. В отличие от предыдущего стиля резьбы, в их образе отсутствует величественность. Линии в резьбе плавные, полные и изящные. Произведения искусства каменной скульптуры, интегрированные в традиционную жилую архитектуру, могут значительно обогатить эстетику и культурное значение здания. Помимо красоты и утонченности они также могут отражать исторические, религиозные или культурные реалии, в которых жили обитатели региона.

После почти двухтысячелетней эволюции каменные львы стали уникальным китайским символом со своей семантикой. Оформление каменных скульптур льва в различных тематических пространственных средах является одним из наиболее значимых проявлений его художественного образа. На протяжении всей богатой истории Китая древние сооружения, такие как дворцы, храмы, гробницы и особняки, украшались каменными львами. Помимо эстетической привлекательности стражи-львы служили нескольким важным целям. Прежде всего, они обладали символическим значением, поскольку китайская культура ассоциировала львов с силой, храбростью, защитой и высшей властью. Древнекитайский образ каменного льва отражал особенности социальной структуры страны того времени, где императоры возглавляли общественную иерархию, а национальное сознание было пронизано поклонением богам. Под влиянием китайской культуры сформировалась уникальная традиция изображения каменных львов.

Проведенный углубленный анализ позволяет выявить следующие символические значения этих скульптур:

1. Буддийские священные существа. Лев в буддизме считается священным животным. В буддийских текстах говорится о том, что лев символизирует «силу дхармы» — учения Будды. Часто на алтаре грота

[201] Йе Руочэн. Анализ декоративно-художественных особенностей традиционной народной резьбы по камню // Промышленная архитектура. – 2016. – С. 39. 叶若琛. 传统民居石雕装饰艺术特征分析.工业建筑, 2016, 39 页.

вырезают пару львов, задача которых — защищать учение Будды и отгонять злых духов. В буддизме лев также используется в качестве аллегории мужества и бесстрашия Будды. Обычно львы изображаются в двух стилях: первый стиль — доблестный и величественный, он выступает в роли защитника Дхармы; второй стиль — кроткий и смиренный, лев лежит у ног Будды, слушает сутры и защищает учение. Лев играл настолько важную роль в буддизме, что его считали священным животным, и поэтому ему начали поклоняться и верить в него как в воплощение Будды[202]. По мере роста популярности буддизма символика львиной доблести и удачи была включена в китайскую культуру.

2. Древний зверь, приносящий благо. В стародавние времена, когда львы были привезены в Китай, их содержали и ценили исключительно в императорских дворцах. Простой люд имел слабое представление о внешнем виде этих животных, ограничиваясь слухами и устными преданиями. В китайской культуре широко распространено убеждение, что редкие животные, растения или сокровища символизируют благополучие и удачу. В различных династиях эти символы часто воплощались в форме предметов или орнаментов в архитектуре и произведениях искусства. Среди наиболее распространенных благоприятных изображений были драконы, фениксы и черепахи. Эти животные обладали высоким статусом в культурном сознании народа Китая и представлялись в виде зооморфных божеств, часто появляясь как при императорском дворе, так и в погребальном искусстве.

До появления образа льва в Китае были распространены такие благоприятные образы животных, как цилинь и олень. Они широко использовались в качестве священных животных для защиты гробниц. После правления династии Восточная Хань каменные львы стали широко

---

[202] Линь Иган. Значение исследования обычая поклонения львам // Журнал социальных наук Университета Сянтань. – 2003. – С. 18. 林移刚. 崇狮习俗研究意义. 湘潭大学社会科学学报, 2003, 18 页.

использоваться в качестве самостоятельного зооморфного символа в гробницах, защищая усопших и их семьи от злых духов и невзгод.

Самые ранние каменные изображения львов в этой роли были обнаружены в семейных святынях Ву в провинции Шаньдун и перед могилой Гао И в Яане, провинции Сычуань[203] (илл. 83). Помимо защитной функции львам приписывались и другие мистические свойства. В некоторых легендах утверждалось, что львы обладают даром предсказывать бедствия. Когда случались стихийные катастрофы, такие как наводнения или землетрясения, глаза каменных львов, согласно поверьям, становились красными. Основываясь на этом, люди могли своевременно предпринять эвакуационные меры. В современном научно ориентированном контексте данное поверье не имеет научного обоснования. Однако с точки зрения антропологии эта легенда демонстрирует тесную связь между человеком и представителями животного мира.

3. Демонстрация ранга в иерархии. В Древнем Китае каменные львы у дверей были неотъемлемой частью сословной иерархии, отражая строгое соблюдение правил. Обычно перед входной дверью устанавливали двух каменных львов — самца слева и самку справа, следуя положению традиционной китайской философии «мужчина слева, женщина справа», основанном на концепции *инь* и *ян*[204]. Каменные львы, являясь стражами, одновременно служили декоративным украшением, воплощая достоинство и индивидуальность личности хозяина. При установке львов у ворот учитывалось направление, в котором люди покидают дом. Каменный лев-самец должен находиться слева от выходящего, обычно с лапой, опирающейся на каменный «вышитый шар» — символ власти. Каменная львица, в свою очередь, занимала место справа от выходящего человека,

[203] Сунь Хуэйцзя. Культура каменного льва в китайской архитектуре // Визуальное пространство. – 2009. – С. 28. 孙慧佳. 中国建筑中的石狮文化. 视觉空间, 2009. 28 页.

[204] В традиционной китайской культуре две противоположности, пронизывающие все во вселенной, – это *инь* и *ян*. *Ян* отождествляли с большим, длинным, верхом и левым, с мужским началом, *инь* – с малым, коротким, низом и правым, с женским началом.

часто с львенком у ног, животом вверх или с львенком на спине, символизируя процветание потомства (илл. 84). Это стало общепринятой практикой. Интересно отметить, что в Древнем Китае существовала строгая иерархия каменных львов, которая определялась количеством резных грив. Чем больше их, тем выше был официальный ранг владельца. Резьбовая грива являлась символом феодальной иерархии в Китае. Согласно «Положениям об инженерной практике Министерства промышленности»[205], обнародованным в начале династии Цин, перед воротами устанавливались львы, причем лев самого высокого ранга имел на голове тринадцать резьбовых грив. С понижением ранга чиновника количество резьбовых грив уменьшалось на одну гриву для каждого более низкого ранга. Таким образом, каменный лев служил средством демонстрации статуса императорской семьи и сановников. Однако вскоре это ограничение было отменено, поскольку лев стал использоваться все шире в народной архитектуре и установить ограничения становилось все сложнее.

Анализ изображений льва свидетельствует о том, что в раннем китайском обществе преобладающими средствами выражения мировоззрения и устремлений народа являлись религия и мифология. Помимо льва распространенным мотивом архитектурного декора выступает дракон.

Дракон является одновременно тотемом китайского народа и символом императора, поэтому изображение дракона играет большую роль в архитектурном декоре императорских дворцов.

Дракон в китайской культуре — это не просто мифологическое существо, а могущественный божественный зверь, созданный фантазией древних людей путем объединения черт многих животных. Он обладает головой и хвостом, ногами и когтями, а его тело покрыто чешуей. Дракон в китайской мифологии символизирует силу и могущество, а также обладает

[205] Это официальная архитектурная стандартная проектная спецификация, принятая Министерством промышленности во времена династии Цин (1734).

множеством божественных функций. Это существо может с легкостью перемещаться между небом и землей, вызывать ветер и дождь, а также ураганы и наводнения. Поэтому люди считают дракона воплощением сверхъестественной силы, которую они не могут понять и использовать. Со временем дракон стал тотемным символом в Древнем Китае, отсюда и название китайцев «наследники дракона».

Образ дракона как священного существа был широко представлен на различных артефактах и предметах повседневного использования. Один из таких артефактов — нефритовый дракон (玉龙)[206], найденный в автономном районе Внутренней Монголии (илл. 85), датируется примерно 5000 лет. Изображения дракона также были обнаружены на керамике, которой примерно 6000 лет, из деревни Ханьпо в Шэньси. Впоследствии такие образы стали чаще встречаться на бронзовых сосудах периода Сражающихся царств (475–221 годы до н.э.). Нефритовый дракон был найден в Красных горах (红山) и других местах. Этот образец считается самым ранним прототипом дракона, однако его точная датировка до сих пор вызывает дискуссии в археологическом сообществе. Найденные плитки периода Сражающихся царств демонстрируют изображения драконов, которые были использованы для украшения зданий и сооружений.

Дракон стал символом императоров с правлением Хань Гаоцзу Лю Бан, который пришел к власти в 206 году до н.э. Происходя из низкого сословия, он пытался доказать свою легитимность как правителя, заявляя о том, что является сыном дракона. С тех пор дракон стал символом императорской власти, присутствующим на одежде, сосудах и дворцах императора. В Запретном городе, бывшей резиденции китайских императоров, многочисленные украшения с изображением драконов служат свидетельством этой связи. Драконы высечены на перилах и ступенях пьедестала из камня, нарисованы золотом на балках и потолках зданий,

[206] Это нефритовый артефакт эпохи неолита и ритуальный сосуд. Нефритовый дракон был обнаружен в автономном районе Внутренняя Монголия в 1971 году.

вырезаны из дерева на дверях и окнах домов, украшения в виде драконов можно увидеть даже на маленьких дверных кольцах. Только в одном зале драконы нарисованы и вырезаны от наружных балок до дверей и окон. Внутри зала стоят шесть золотых столбов, вокруг каждого из которых обвился дракон. Потолок и кессон зала также украшены этими изображениями. Императорские кресла и ширмы за ними покрыты резными деревянными драконами (илл. 86). По некоторым подсчетам во дворце насчитывается 12 654 дракона, хотя эта цифра может быть не совсем точной.

Дракон как божественное существо представляет собой творение человека, и его форма не ограничена природными образами животных. Это открывает широкие возможности для декорирования и внедрения образа в различные части здания и его элементы. Мы можем увидеть изящное тело дракона, обвивающееся вокруг колонн. Царственный дракон может заседать в центре небольшого квадрата на потолке. А еще дракон может быть изображен плавающим на квадратной балке. Величественное изображение свернувшегося деревянного дракона обнаруживается в колодце из водорослей, расположенном в центре потолка огромного зала. Двойные драконы — это два шагающих дракона, существующих напротив друг друга и держащих драгоценную жемчужину. Кроме того, существуют и более мелкие архитектурные элементы, где дракон изображен не полностью, а только его голова. Например, на концах крыши квадратные украшения в виде охлупня, а на постаментах — дренажные отверстия, также украшенные изображением головы дракона.

Дракон был символом императора, поэтому императорский двор предписывал не украшать драконами не дворцовые здания[207]. Но дракон был тотемическим символом китайского народа задолго до того, как ханьский император Лю Бан назвал себя сыном дракона. Поэтому в районах,

[207]Лу Цинси. Традиционное китайское архитектурное убранство. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 1999. – С. 25. 楼庆西. 中国传统建筑装饰. 北京:中国建筑工业出版社, 1999, 25 页.

удаленных от столицы, образ широко почитался в народе, а танцы с драконьими фонарями и гонки на драконьих лодках стали праздничными развлечениями народа в разных частях страны во время Нового года. Драконы часто использовались для украшения зданий, хотя в основном они встречались в тематических помещениях, таких как храмы и залы предков по всему миру.

В китайской культуре дракона связывают с силой императора как в материальном, так и духовном отношении. Образ этих девяти мифологических животных, символизирующих императорскую власть, часто встречается в декоре Запретного города.

Девять драконов выгравированы на центральной дорожке перед залом Тайхэ, которое является главным зданием в Запретном городе. Девять драконов из глазури можно увидеть на теневой стене перед дворцом Нин Шоу (илл. 87). На воротах дворца можно разглядеть девять рядов гвоздей — девять вертикальных и девять горизонтальных рядов (илл. 88). Цифра 9 тут не случайна. Древние китайцы считали, что небо, мужское, нечетное число — *ян*, а земля, женское, четное — *инь*. В Запретном городе хозяин дворца — император, он является представителем *ян*, а дворец императора украшен драконами, и их количество, естественно, должно быть самым большим из чисел *ян*. Девять считается самым большим числом *ян*, поэтому именно оно было выбрано для украшения ворот дворца (ворота 9 x 9 = 81 дверных гвоздей, что также стало знаком дворцовых ворот).

Эти числа имеют глубокий смысл в ритуальной системе иерархии, но их значение не всегда очевидно, если их не расшифровать. Они не приносят непосредственного декоративного эффекта, как цвета архитектурного декора, и не являются конкретными декоративными элементами, такими как резьба по камню или дереву. Однако именно эти числовые элементы передают культурную идентичность и декоративное значение.

В китайском декоре часто используются флористические мотивы, особенно в архитектуре. Одним из самых популярных образов является *цветок лотоса* (илл. 89). Он символизирует непорочность и жизнестойкость. Лотос растет в грязной воде, но при этом остается чистым и красивым. Его сильный корень трудно сломать, что делает его символом упорства и стойкости. Все это характеристики, демонстрирующие добродетель, которую почитали древние и стремились к ней. Кроме того, сосна, бамбук и цветущая слива также являются растениями, которые выживают и цветут с большой силой в холодную зимнюю погоду и часто используются для символизации настойчивости и упорства.

В архитектурном декоре Китая часто применяются не только отдельные изображения животных и растений, но и разнообразные их сочетания, несущие более глубокое и сложное идейное содержание. Одним из самых распространенных является *сочетание оленей, журавлей и сосен*. Олень символизирует богатство и удачу, журавли считаются птицами-долгожителями, сосны — вечнозеленые деревья. Поэтому такое изображение часто встречается в китайском искусстве и символизирует «долголетие и богатство» (илл. 90).

Еще одно популярное сочетание — *пионы и персики* [208] , символизирующее богатство и долголетие. Подобные сочетания изображений животных и растений в китайском искусстве тесно связаны с семантикой традиционной китайской культуры и иероглифами.

Выводы по главе 2

Во второй главе диссертационного исследования была реконструирована специфика пространственных образов и синтеза искусств в архитектурно-художественных ансамблях Древнего и Средневекового Китая на материале императорских мавзолеев, буддийских пещер,

[208] В китайской культуре персики символизируют долголетие, удачу и защиту от зла. В «Книге обрядов» персики указаны как один из пяти фруктов для жертвоприношения богам.

дворцовых и ритуальных комплексов. На основе проведенного компаративного и типологического анализа сформулированы следующие ключевые выводы:

1. Сформулирована концепция «традиционной модели синтеза искусств» в Китае, которая служит теоретическим базисом и системой критериев для последующего анализа современных ансамблей. В отличие от европейской модели, стремящейся к геометрическому подчинению природы, китайская традиционная модель базируется на философских категориях «ци», «синь» и принципе «единства Неба и человека» (тянь жэнь хэ и). В рамках этой модели архитектура не доминирует над средой, а находится с ней в органическом слиянии (адаптация к рельефу, принципы фэн-шуй). Синтез достигается через осевую нарративную логику (последовательное развертывание сакральности вдоль оси) и равновесие «инь» и «ян», где природное и искусственное, сакральное и этическое взаимодополняют друг друга.

2. Выявлена и интерпретирована уникальная роль числовой символики как самостоятельного семиотического знака, материализующего космологическую картину мира. Если в европейской традиции число часто служило мерой геометрических пропорций, то в китайской архитектуре оно структурирует пространство на глубинном смысловом уровне. Использование нечетных (ян) и четных (инь) чисел, а также сакрального числа «девять» (высшая степень ян, символ Неба и императорской власти) находит прямое отражение в трех уровнях алтаря Хуаньцю, где количество ступеней на каждом уровне составляет девять, в девяти рядах дверных гвоздей и девяти драконах на центральной дорожке Запретного города. Нечетные и четные числа разделяют пространство переднего двора (государственные дела) и заднего двора (частная жизнь), материализуя порядок Неба и Земли. В Храме молитвы за богатый урожай 28 столбов поддерживают три яруса кровли, где 4 столба символизируют четыре сезона года, 12 золотых – 12 месяцев, 12 карнизных – 12 часов суток. Эти числовые

столбы воплощают аграрные и космические категории, связывая архитектуру с астрономией и календарем. Как отмечено в исследовании, символическое значение этих чисел превосходит их визуальную форму, материализуя космологию «инь» и «ян» и пяти элементов в архитектурных формах.

3. Определена специфика декоративно-символического синтеза, принципиально отличающаяся от европейской нарративной традиции. Если европейский рельеф стремится к реалистичному воспроизведению мифологических или исторических сюжетов, то китайский архитектурный декор (резьба по дереву, камню, кирпичу) опирается на систему абстрактных символов и аллегорий. Изображения драконов, львов, лотосов, а также сочетания животных и растений (олень, журавль, сосна; пион, персик) не просто украшают пространство, но визуализируют этические нормы, пожелания благополучия и имперскую легитимность. Декоративный рельеф находится в диалектическом единстве с архитектурой: он подчинен ей, но одновременно наделяет архитектурный объем дополнительными смыслами и нарративностью.

4. Установлены фундаментальные различия в материально-пространственной парадигме Китая и Европы (включая российские кейсы). Европейская традиция, опирающаяся на камень, стремится к вечности, монументальности и визуальному доминированию, отражая теоцентрическую установку и акцент на индивидуальном бессмертии. Китайская традиция, использующая преимущественно дерево, кирпич и камень, воплощает идею «цикла жизни» и непрерывного обновления. Пространство китайского ансамбля выстраивается по принципу осевого нарратива, формируя опыт постепенного погружения в сакральное, где этико-иерархический порядок и гармония с космосом преобладают над рациональным геометрическим порядком.

Выявленные во второй главе закономерности традиционной модели (философская основа «единство человека и природы» (тянь жэнь хэ и),

нумерологическая семиотика, символический характер декора, осевая пространственная логика) создают необходимый исторический ориентир. Они будут применены в третьей главе в качестве теоретического инструмента и системы критериев для анализа того, как эти традиционные парадигмы трансформируются, адаптируются или подвергаются кризису в современных архитектурно-художественных ансамблях Китая.

ГЛАВА 3. ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА В СИНТЕЗЕ ПЛАСТИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АНСАМБЛЯХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ГОРОДОВ

Начиная с конца XIX — начала XX века, культурные и художественные связи Китая с Европой становятся все более интенсивными. Китайские художники, обучавшиеся в европейских академиях, по возвращении на родину развивали на национальной почве реалистические и модернистские направления, что способствовало трансформации традиционных пространственных образов в новых исторических условиях. После образования Китайской Народной Республики влияние советской художественной школы, в частности традиции создания мемориально-ландшафтных и монументальных ансамблей, на определенный период стало доминирующим фактором в развитии китайского искусства. Эти воздействия способствовали переосмыслению и реконструкции традиционных пространственных образов в контексте новой эпохи.

Вместе с тем нельзя игнорировать тот факт, что конфуцианство и даосизм, составляющие философский фундамент древнекитайской архитектуры, продолжают оказывать глубокое влияние на формирование пространственных образов, ландшафтных решений и пластического убранства современных мемориальных и общественных комплексов.

В связи с этим в настоящей главе последовательно решаются следующие задачи. Прежде всего рассматривается вопрос о продолжении и трансформации традиционных философских принципов в современной архитектурной практике. Затем на основе анализа конкретных примеров исследуются три типа современных китайских мемориальных ансамблей – с доминированием скульптуры, комплексные (синтетические) и с доминированием архитектуры – с целью выявления путей реализации синтеза пространственных искусств в каждом из них. Наконец, на основе анализа актуальных проблем формирования художественного образа

современных городских ансамблей формулируются научно обоснованные рекомендации по преодолению типологической унификации и утраты семантической выразительности. Таким образом, выстраивается целостная аргументационная линия от традиционной модели синтеза искусств к ее современным трансформациям в китайской архитектурно-художественной практике.

3.1. Влияние китайской традиционной философии на синтез зодчества и пластических искусств

3.1.1. Воплощение традиционных философских концепций в пространственных образах и принципах организации древнекитайской архитектуры

Формирование любой архитектурной формы или строительной системы происходит в определенном историко-культурном контексте, который обусловливает ее особенности. Древнекитайская и средневековая архитектура не является исключением, выше уже неоднократно упоминалось, что выбор расположения и пространственная планировка древних китайских зданий находятся под влиянием традиционной китайской философии. Фактически древнекитайскую архитектуру можно рассматривать как материальное воплощение китайской философской мысли. Соответственно, исследование древнекитайской архитектуры и эстетических принципов, воплощенных в ней, требует тщательного анализа традиционной китайской философии в ее главных категориях. Эта связь обусловливает необходимость изучения философских концепций для правильного понимания и интерпретации архитектурных особенностей Древнего Китая.

В традиционной китайской культуре конфуцианство и даосизм представляют собой две основные школы философской мысли. Они оказали глубокое влияние на развитие китайской цивилизации, в том числе на архитектуру. Наряду с конфуцианством и даосизмом существовали также

легизм, моизм, инь ян цзя и другие школы, однако они не смогли занять значительного места в истории китайской философии.

Основная сущность конфуцианства заключается в принципах этики и морали, включая доброжелательность (仁), верность (义), благопристойность (礼), мудрость (智) и честность (信)[209]. Эти принципы служат основой гармоничных межличностных отношений и социального порядка. Конфуцианство подчеркивает важность сдержанности, соблюдения этикета и нравственных норм для достижения внутреннего совершенства и улучшения общества в целом. Последователи конфуцианства стремятся приблизиться к Небу посредством самосовершенствования и добродетельного поведения — и это путь культуры, «вперед к культуре». Даосизм, напротив, призывает людей найти гармонию с природой и объединиться с ней — и это путь к природе, «вперед к натуре». Даосы считают, что после выполнения своих социальных обязанностей и миссий человек должен вернуться к природе, чтобы обрести истинное внутреннее равновесие и самореализацию.

Базовые конфуцианские добродетели — благожелательность, верность, благопристойность, мудрость и честность — составили основу системы ритуалов, а последние определили тип художественного ансамбля древнекитайской архитектуры. На протяжении существования двухтысячелетнего феодального общества сменяющие друг друга правители использовали систему ритуалов как основу для управления страной. Ритуал понимался как критерий для определения иерархии человеческих отношений, различения добра и зла и установления моральных норм. В «Книге обрядов»[210] объясняется, что в социальных отношениях подданные

[209] Кодекс поведения, регулирующий отношения между правителем и его подданными, отцом и сыном, братьями, мужем и женой, друзьями, относится к моральному кодексу китайского феодального общества.

[210] «Книга обрядов» содержит в общей сложности сорок девять статей, в которых подробно излагаются конфуцианские социальные и политические концепции, концепции Небесного пути и человеческих отношений, методы и принципы

должны подчиняться императору, подчиненные — начальникам, а в семье дети и внуки — родителям, жены — мужьям. Небо, земля, императоры, родители и учителя должны были почитаться, им подчинялись и поклонялись все члены общества. Следовательно, основная идея и главное содержание этих ритуальных норм —полный набор иерархий, которые регулируют не только этику как идеи, но и само поведение людей в их жизни[211].

«Сыхэюань» — это традиционная форма жилой архитектуры в древнем Пекине, олицетворяющая патриархальную структуру китайского феодального общества (илл. 91). Этот тип поселения получил широкое распространение во времена династии Хань и включал в себя переднюю и заднюю части двора, разделенные стеной. Передний двор служил для приема гостей, а задний был предназначен для проживания хозяев, доступ в который для гостей был ограничен. Комнаты, расположенные прямо напротив главного входа, находились на центральной оси и обычно занимались старшими членами семьи, в то время как комнаты слева и справа, распределенные симметрично, предназначались для младшего поколения. Такая планировка отражала иерархию и разделение полов в феодальном обществе, где старшие и младшие, мужчины и женщины занимали определенные места в семейной структуре.

Архитектурная иерархия, основанная на системе ритуала, — это уникальное явление древнекитайского зодчества [212] . Система ритуала, служившая кодексом поведения в повседневной жизни, также нашла свое отражение в архитектуре в виде правил, обеспечивающих баланс и

самосовершенствования и т.д., в полной мере раскрывая суть конфуцианской мысли и ее ценности.

[211] Лу Цинси. Традиционная китайская архитектура и культура. – Пекин: Китайская туристическая пресса, 2021. – С. 30. 楼庆西. 中国传统建筑文化. 北京:中国旅游出版社，2021, 30 页.

[212] Сян Яньсун. Влияние ритуальной системы на древнекитайскую архитектуру // Архитектура Шаньси. – 2009. – № 4. – С. 35. 项岩松. 礼制对中国古建筑的影响. 山西建筑, 2009(4), 35 页.

симметрию. В качестве фундаментальной основы для симметрии в древнекитайской архитектуре выступает центральная ось, используемая при проектировании отдельных зданий и их групп (илл. 92).

Идеальная форма императорского города также описана в древних текстах. Город представлял собой квадрат с длиной сторон в девять миль. Он был окружен стенами с тремя воротами на каждой из четырех сторон, а внутри него располагалось девять горизонтальных и девять вертикальных улиц. Императорская часть города находилась в его центре, за ней следовала торговая часть. Храмы предков располагались в левой части города, а алтари богов земли и зерна — в правой.

В процессе эволюции градостроительства в Китае сложился идеальный ритуальный образец города, которому следовали династии Тан, Сун и Юань, при которых города планировались и строились в соответствии с данной моделью. В таком квадратном городе разные площади и городские центры, состоящие из зданий и дорог, неизбежно приобретали жесткую форму. Этот принцип хорошо заметен в дизайне древней столицы — Пекина, где весь комплекс зданий от площади Тяньаньмэнь до ворот Шэньму расположен на центральной оси, демонстрируя симметрию спереди, сзади, слева и справа (илл. 93). Это историческое предпочтение и архитектурный образ симметрии на центральной оси не только характерны для ритуала, но и просто гармоничны[213].

Запретный город, символизирующий имперскую власть в Древнем Китае, ярко отражает строгую иерархическую структуру феодального общества того времени. Основной планировочной особенностью Запретного города является его ось симметрии с организованными вдоль нее основными и вспомогательными зданиями. Квадратный план дворцового комплекса создает четкое разделение между главными и второстепенными

[213] Ван Чжэньфу. Конфуцианство, даосизм, буддизм и китайская архитектурная культура. – Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2001. С. 63. 王振复. 儒道释与中国建筑文化. 上海:复旦大学出版社, 2001, 63 页.

строениями. Такая пространственная иерархия отражает иерархию императорского двора, призванную поддерживать порядок и контроль в государстве.

Наблюдая за особенностями планировки и архитектуры древних городов западного мира, можно обнаружить их сходство с древнегреческими поселениями. Акрополь, сложившийся в V веке до н.э., являлся местом сосредоточия храмов в Афинах (Древняя Греция) и представлял собой комплекс культовых сооружений, расположенных на пологой вершине и террасах скалистого склона. В древнегреческом обществе господствовал рабовладельческий строй, а экономика основывалась на ремесле и торговле. В центре этого архитектурного комплекса возвышается знаменитый Парфенон, отличающийся монументальными колоннадами из белоснежного мрамора, сверкающими позолоченными бронзовыми дверями, украшенными барельефами и увенчанными красочными фризами, которые образуют величественную композицию.

В эпоху Возрождения, начиная с XIV века, в нескольких известных античных городах Италии были устроены площади различных размеров. Древнеримские площади и императорские форумы включали общественные здания, такие как сенат и архив. В Венеции расположена знаменитая площадь Святого Марка, вокруг которой находятся церкви, муниципальные здания, дворец дожей и библиотека. Эти площади характеризуются нерегулярной планировкой и традиционно являются центрами городов. Помимо внушительных строений площади бывают украшены башнями, шпилями, венчающими здания, фонтанами и статуями, создающими насыщенный ландшафт и оживленную, уютную атмосферу[214].

Исходя из анализа двух вышеупомянутых градостроительных схем, можно сделать вывод о том, что в первом случае представлен регулярный

[214] Лу Цинси. Традиционная китайская архитектура и культура. – Пекин: Китайская туристическая пресса, 2021. С. 33. 楼庆西. 中国传统建筑文化. 北京:中国旅游出版社，2021, 33 页.

архитектурный комплекс, который создает серьезную и священную атмосферу, во втором случае предлагается гибкая и разнообразная архитектурная группа, которая воспроизводит живую и приятную обстановку. Эти контрастные примеры иллюстрируют то обстоятельство, что различные регионы, страны и нации, а также различные политические и экономические условия, культуры и типы философии неизбежно влияют на стиль городских и архитектурных ансамблей.

В конфуцианстве учение о «золотой середине» является значительной концепцией, оказавшей существенное влияние на древнекитайскую архитектуру. Согласно Конфуцию, это учение представляет собой требование к людям придерживаться умеренности (вопрос другой — каков критерий меры) и принимать решения, соответствующие конкретным обстоятельствам. Суть учения о «золотой середине» заключается в диалектическом образе мышления, предполагающем, что выход за определенные границы (меру) приводит к результату, противоположному искомому. Это объясняет, почему в древнекитайском зодчестве, особенно в жилищах, акцент делался на умеренности (ограниченности) жилого пространства. Под влиянием учения о «золотой середине» в древнекитайской архитектуре и архитектурных ансамблях уделялось особое внимание симметрии, балансу и гармонии. Ориентация зодчества на нейтральность и взаимодополнение противоположностей проявлялась в стремлении к единству искусственных форм и природных ландшафтов, стандартизации и разнообразия, рациональности и чувственности как в творческом мышлении, так и в технике проектирования.
В пространственных характеристиках, планировке и стиле архитектуры применялось это учение, проявляясь в симметрии и равновесии для создания комфортной среды, вызывающей положительные эстетические чувства.

Даосская мысль, как и конфуцианство, является одной из ключевых составляющих традиционной китайской философии. Ее идеи оказали

значительное влияние на формирование древнекитайской архитектуры. В основе даосской философии лежит глубокое почтение к природе. В «Дао дэ цзин»[215] Лао-цзы отстаивает позицию, согласно которой Небо и Земля представляют собой объекты и совокупность природы, а человек выступает субъектом, с ними сосуществующим[216]. Этот взгляд на мир, известный как принцип единства человека и природы, объединяет субъект и объект в единое и неделимое целое. Он оказал глубокое и продолжительное влияние на древнекитайскую архитектуру и стал основополагающим принципом ее развития. Принцип единства человека и природы подчеркивает гармоничные отношения между ними и органичность такого единства. В зодчестве это выражается в стремлении к гармоничному единению «человек — архитектура — природная среда».

Китайская древняя архитектура обладает исключительным разнообразием и богатством форм: это дворцы императоров, храмы, родовые святилища, жилые дома, гробницы и сады в южных регионах. Несмотря на функциональные и типологические различия, все они объединены общей концепцией гармонии между человеком и природой.

Традиционные китайские дома основаны на теории фэн-шуй[217], которая устанавливает гармоничные отношения и взаимодействие между человеком и природой, а также определяет холистичный характер или несовершенство пространственных локаций. Если место неудачное, его можно искусственно восполнить, намеренно стремясь к определенному расположению и ориентации пространства, компенсирующему недостатки

---

[215] Философские труды, написанные Лао-цзы в период Весен и Осеней (ок. 770 – ок. 481 до н.э.), являются важным источником даосской философской мысли. В «Дао дэ цзин» в основном обсуждаются понятия «Дао» и «Добродетель».

[216] Эти формулировки надо понимать как некую адаптацию ради понимания к привычным для европейского мышления категориям, поскольку в китайском мышлении отсутствует жесткое разделение и противопоставление объекта и субъекта.

[217] Фэн-шуй – даосская практика освоения и организации пространства с выбором благоприятных мест протекания жизненной энергии *ци*. Выбор может касаться месторасположения как дома и вещей внутри него, так и могилы.

окружающей среды[218]. Язык фэн-шуй является фундаментальной теорией расположения вещей и людей, природного окружения, ориентации, формы и масштаба жилых домов, но по сути это теория взаимовлияния человека, природы и общества[219].

Принципы формирования архитектурного ансамбля в традиционном китайском садовом искусстве в значительной степени опираются на даосскую философию. Одним из ярких примеров такого подхода является Летний императорский дворец (илл. 94). В районе живописного озера Куньмин в Летнем императорском дворце отсутствуют какие-либо архитектурные сооружения, способные загородить обзор, за исключением моста. За счет значительной протяженности западной горы ее живописный ландшафт отражается в озере. Несмотря на создание этого вида благодаря гениальному замыслу человека, он воспринимается как естественный. Кроме того, стена в Летнем императорском дворце производит на наблюдателя яркое впечатление, однако ивы на западном берегу ее скрывают. Это стирает границу между внутренней и внешней средой, объединяя горы, ивы и воду озера Куньмин в единое целое. Весь пейзаж естественным образом вписывается в пространство между небом и землей. Такая оригинальная планировка, учитывающая топографию и произвольно использующая природный ландшафт, позволяет архитектурной концепции Летнего императорского дворца достичь гармонии между человеком и природой[220]. Важно отметить, что при общем ценностном доминировании культуры над «натурой» (природой) в китайском мироощущении все культурное и в этом смысле искусственное котируется тем выше, чем

---

[218] Сюй Мэн. Древнекитайская архитектура и древняя философия // Архитектура Шаньси. – 2009. – № 4. – С. 11. 徐猛. 中国古代建筑与古代哲学. 山西建筑，2009. 4, 11 页.

[219] Теория фэн-шуй до сих пор не имеет научного обоснования.

[220] Гу Лисян. Исследование пространственного расположения зданий в Летнем дворце // Лесное хозяйство и экологические науки. – 2021. – С. 98. 顾立生. 颐和园建筑物的空间布局研究. 林业与生态科学, 2021. 98 页.

больше оно сходно с природным, естественным. Это тонкое отличие, но радикально существенное.

Понятие «*ци*», о котором выше уже неоднократно шла речь, обсуждается в статье «Чжуан-цзы: Путешествие на Север»[221]. В ней подчеркивается, что жизнедеятельность человека обусловлена движением и изменениями *ци*. Эта статья, написанная известным мыслителем Чжуан Чжоу в период Сражающихся царств, исследует концепцию *Дао*. Подъем и спад являются основной формой движения жизни. Понятие *ци* оказало существенное влияние на древнекитайское зодчество. Первоначально архитектурная планировка основывалась на ориентации север-юг, но позже, с развитием концепции фэн-шуй, выбору правильного направления и местоположения по критериям этого учения стало придаваться первостепенное значение.

Классические сады Сучжоу являются известным примером этой идеи. В одном из наиболее известных садов, в павильоне «Бурных волн» (沧浪亭), поток воды, протекающий за воротами сада, впадает в сад через коридор с двумя проходами, в середине которого поставлена стена с окнами (илл. 95). Эта техника описана в садовой книге «Юань Е»[222], которая является монографией по древнекитайскому садоводству и первой монографией по теории садового искусства в Китае. Автор книги, Цзи Ченг, садовник поздней династии Мин, утверждал, что основная задача садового дизайна заключается в репликации природных форм и элементов в миниатюре, чтобы создать художественное царство «естественного, хотя и сделанного человеком».

---

[221] Чжуан Чжоу. Чжуан-цзы: Путешествие на Север. Приведено и переведено Чен Гуйин. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2020. – С. 312. 庄周. 庄子・知北游. 陈鼓应（注译）. 北京：中华书局. 2020. 312 页.

[222] Цзи Ченг (Династия Мин). Юань Е. Примечание Чэнь Чжи. – Пекин: Китайское издательство архитектуры и строительства, 2019. – С. 45. 计成(明代). 园冶. 陈植（注）. 北京：中国建筑工业出版社，2019. 45.

Даосская концепция особенно проявляется в следующем комплексе представлений: в ходе ритуализированной общественной жизни человек постепенно совершенствуется и развивает свою духовность, стремясь к гармонии между небесным и человеческим, объединяя искусственные творения с природой и в итоге достигая состояния единства человека с природой.

Важной частью даосизма является культ бессмертных, который проявился в большей или меньшей степени, прямо или опосредованно в архитектуре Древнего Китая. Представление даосов о бессмертии на протяжении веков менялось. Так, если в ранних формах даосского учения речь идет о бессмертии тела, которого люди могут достигать при помощи специальных практик и условий жизни, то в позднем даосизме понятие бессмертия спиритуализируется и превращается в состояние сознания. В любом случае бессмертия необходимо достигать посредством добрых дел: делающий добро продлевает жизнь, совершающий зло ее сокращает. Жить следует в согласии с природой и ее вечными ритмами, стремясь иметь дело с вещами постоянными и нерушимыми и избегая вещей разрушающихся — именно в вечном циркулирует жизненная энергия *ци*. Следуя природе, можно возобновлять себя, как она, и жить не умирая. Древнее дворцовое зодчество представляло собой синтез архитектурных образов, природных ландшафтов и даже философии с религией. Дворцы являлись местом поклонения даосов своим божествам, проведения различных ритуалов и миссионерскими центрами даосизма. Большинство даосских дворцов строится на возвышенностях среди гор или лесов, что обеспечивает чистоту окружающего пространства (илл.96). Даже в даосских храмах, расположенных в городах, стараются создать умиротворяющую атмосферу. В данных аспектах демонстрируется стремление последователей даосизма к достижению бессмертия.

Древнекитайская архитектура с ее фундаментальным принципом гармонии между человеком и природой демонстрирует уникальные

особенности и эстетический стиль. Мастера Поднебесной проявляли глубокое уважение к природе, экологии и стремились достичь единения построек с окружающей природной средой.

По своему духовному стилю древнекитайская архитектура заметно отличается от древнеевропейской. В древнеевропейском архитектурном облике городов и зданий преобладают толстые каменные стены с узкими проемами окон, а внутренние и внешние пространства четко разделены, что вызывает ощущение отчуждения человека и природы, и это часто связано с более суровыми, чем в Китае, климатическими условиями. Древнекитайское зодчество стремится к гармонии и взаимопроникновению с окружающей природной средой. Оно воплощает философскую концепцию единства человека и природы, объединяя архитектурные элементы с природным ландшафтом и создавая целостную картину гармоничного сосуществования людей и окружающей среды.

В научных кругах бытует традиционное представление о том, что китайская архитектура сложилась исключительно под влиянием даосизма (садовая архитектура) или конфуцианства (императорские дворцы и жилые дома), что не согласуется с историческими и эстетическими реалиями. На самом деле китайская архитектура, особенно садовая, является материальным воплощением синтеза даосской и конфуцианской философии. В Древнем Китае конфуцианство и даосизм существовали параллельно, дополняя и обогащая друг друга. Средний чиновник в те времена часто изучал обе школы мысли и умел находить в них общие точки соприкосновения. Даосизм стремился к возвращению к естественности и простоте, к достижению гармонии с природой и самим собой. Конфуцианство же делало акцент на соблюдении социальных норм, почитании родителей и старших, верности и преданности. Между конфуцианством и даосизмом не было принципиальных разногласий в отношении к окружающей среде. Оба учения призывали к бережному отношению к природе и уважению ее законов. Конфуций говорил, что

мудрый человек любит воду, а доброжелательный человек любит горы. Это означает, что мудрый человек жив и духовен, как вода, а благожелательный человек устойчив и великодушен, как гора. Таким образом, конфуцианство и даосизм оказали глубокое влияние на развитие китайской культуры в целом и архитектуру и ландшафтный дизайн в частности.

Традиционная китайская философия, являясь теоретической моделью самосознания человека, ориентирована преимущественно на формирование специфического способа мышления, соответствующего потребностям самосовершенствования людей. Ключевой аспект данной философской теории заключается не в достижении конкретных выводов, а в создании духовной атмосферы, которая способствует личностному развитию. Это существенно отличает ее от философии, доминирующей в западных странах.

Развитие древнекитайской архитектуры было обусловлено влиянием ряда идей, в том числе конфуцианских, о ритуале, о «золотой середине» и иерархии, тут же следует назвать стремление Лао-цзы к гармонии и единству человека и природы, его поклонение богам. Эти идеи оказали значительное влияние на архитектуру Древнего Китая, включая городское планирование, традиционные жилые дома, храмовые помещения и сады, расположенные к югу от реки Янцзы. Под воздействием конфуцианства и даосизма на протяжении веков создатели древнекитайского зодчества не только фокусировались на гармонизации с природой, иллюстрирующей концепцию единства человека и природы, но и уделяли особое внимание стремлению к симметрии и балансу в эстетике. Фундаментальным принципом архитектуры Древнего Китая являлся симбиоз антропогенных объектов и окружающей природной среды. Основной упор делался на достижении гармонии между материальным и духовным началами, что привело к формированию самобытного национального художественного стиля классической китайской архитектуры. Сущность древнекитайской философии как душа развития архитектурной мысли Поднебесной вне зависимости от эпохи остается неизменной.

3.1.2. Влияние традиционной китайской философии на формирование современных архитектурно-художественных ансамблей Китая

Конфуцианство, даосизм, учение об инь-ян и пяти элементах составляют духовное ядро традиционного китайского архитектурно-художественного синтеза, обеспечивая глубокую методологическую основу для проектирования современных мемориальных и культурных ансамблей. Ключевой принцип заключается не в механическом цитировании архаичных визуальных символов, а в извлечении сущностных философских концепций и их творческой трансформации через язык современного пространственного формообразования.

Конфуцианские принципы «ритуала»（礼）и «золотой середины»（中庸） формируют основу для создания сбалансированной и упорядоченной нарративной структуры пространства. Центральная ось и симметричная композиция, утратив функцию обслуживания феодальной иерархии, трансформируются в ритуальную траекторию мемориальных комплексов, где последовательность ступеней и геометрически выверенные площади создают атмосферу торжественности и сакральности. Принцип срединного равновесия направляет соразмерность архитектурных объемов и масштаб ландшафтных решений, предотвращая появление экстравагантных и дисгармоничных форм. Одновременно конфуцианская концепция просветительской функции ориентирует ансамбль на реализацию воспитательной миссии: через монументальные рельефы, тематическую скульптуру и экспозиционные пространства осуществляется нарратив национальной истории, обеспечивая культурную насыщенность среды.

Даосская концепция «единства Неба и человека»（天人合一）выступает центральным методологическим принципом синтеза искусств в пространственной среде, направляя современную архитектуру к стиранию границ между искусственным и природным. Мемориальные комплексы в горной местности, органично вписанные в рельеф, или сайты катастроф с

заглубленной планировкой, воспроизводящей классические приемы «заимствования пейзажа»（借景）и игры пустоты и наполненности, интегрируют водные системы и древесные насаждения в архитектурные группы, формируя среду с непрерывной циркуляцией жизненной энергии «ци». Принципы фэн-шуй и концепция «ци» направляют проектировщиков к созданию сквозных визуальных коридоров и непрерывных ландшафтных поясов, избегая замкнутых и угнетающих пространств, достигая органического симбиоза человека и среды.

Философия инь-ян и пяти элементов, а также числовая символика предоставляют язык порядка для пластических и ландшафтных решений. Ян-числа, прежде всего сакральное «девять», и логика инь-ян-симметрии, очищенные от имперско-иерархического содержания, абстрагируются и применяются в проектировании площадок: девятиярусные основания, девять ландшафтных групп, трехчастные осевые композиции — 数理秩序 (числовой порядок) символизирует непрерывность цивилизации. Умеренное сочетание материалов и цветов, соответствующих пяти элементам (металл, дерево, вода, огонь, земля), в фасадных решениях и малых архитектурных формах ненавязчиво транслирует космологическое представление о балансе и гармонии.

Взаимодополняющая философская парадигма конфуцианства и даосизма разрешает функциональные противоречия ансамбля. Центральная мемориальная зона сохраняет строгую конфуцианскую осевую композицию, обеспечивающую атмосферу благоговения, тогда как периферийные рекреационные пространства интегрируют даосские приемы естественного садового искусства, достигая сосуществования мемориально-просветительской функции и повседневного отдыха горожан. Одновременно традиционный принцип «единой темы, объединяющей архитектуру, скульптуру и ландшафт» направляет проектировщиков к преодолению фрагментарности форм, к целостному объединению рельефов,

арт-объектов и природной среды, формируя завершенный пространственный образ.

Традиционная философия представляет собой не просто источник декоративных мотивов, а целостную методологию пространственного формообразования, способную вывести современные архитектурно-художественные ансамбли из кризиса шаблонизации и вестернизации, сформировав национально-самобытную и одновременно функционально-современную пространственную среду.

3.2. Художественные доминанты синтеза современной архитектуры, скульптуры, декоративного рельефа

В контексте теории синтеза искусств категория «ландшафтный синтез» раскрывается не как утилитарное совмещение природных и антропогенных компонентов, а как целостная художественно-образная организация пространства, в которой архитектура, монументально-декоративное, изобразительное и декоративно-прикладное искусство выступают равноправными структурообразующими элементами единой пространственно-символической системы. Как отмечает В.Э. Хазанова, подлинный синтез достигается не механическим сочетанием видов искусств, а их взаимной пластической и смысловой трансформацией в процессе формирования общей образной доминанты[223]. В данном ракурсе элементы городской среды – растительные массивы, водные зеркала, композиционные оси, скульптурные формы и объекты монументально-декоративного оформления – интегрируются в единую пространственно-символическую систему. Ключевые характеристики данного типа синтеза: во-первых, структурная целостность, при которой отдельные художественные элементы подчинены единой пластической программе, формируя визуально и смысловой согласованный ансамбль; во-вторых, образно-смысловая

[223] Хазанова В.Э. Проблема синтеза искусств в архитектуре// Синтез искусств в архитектуре сборник научных трудов / под ред. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 5–24.

многоплановость, объединяющая эстетическую созерцательность и социальную активность; в-третьих, масштабность, позволяющая формировать доминантные общественные пространства городского или регионального значения; в-четвёртых, интеграция с историко-культурным контекстом, где природная основа насыщается памятниковыми образами, художественными аллюзиями и сюжетно-тематическими линиями, усиливая эмоциональную идентификацию и эстетический опыт.

Историческим воплощением указанных принципов стали советские ландшафтные комплексы середины XX века, сформированные в русле социалистического реализма. Они представляли собой масштабные пространственно-художественные ансамбли, в которых парадная архитектура, монументальная скульптура и декоративное оформление синтезировались в единую идеологически насыщенную образность. А.Г. Раппапорт подчёркивал, что градостроительный синтез в советский период характеризовался подчинением художественных средств единой нарративной сверхзадаче, где скульптура, мозаика и рельефное оформление выполняли функцию визуализации коллективной памяти и гражданских идеалов [224] . Такие ансамбли отличали политическая символизация, общедоступность, монументальный масштаб и строгая композиционная дисциплина. Они органично соединяли природный фон, мемориально-идейное содержание и среду для эстетического восприятия, порождая типологическое разнообразие: мемориальные, выставочные, лесопарковые и иные тематические пространства. В целом, советские ландшафтные комплексы воплощали принцип общедоступности художественного пространства и одновременно служили инструментом визуализации государственной идентичности, став значимым архитектурно-художественным наследием эпохи.

---

[224] Раппапорт А.Г. Искусство и градостроительство: Проблемы синтеза пространственных искусств. – М.: Стройиздат, 1983. – 215 с.

В КНР после 1949 года указанная советская типология парадных и мемориальных пространств была не механически перенесена, а художественно переосмыслена через призму традиционной китайской эстетики и практики пространственного синтеза. По наблюдениям А.В. Иконникова[225] и Е.И. Кириченко[226], ландшафтная образность в китайской традиции формируется через принцип «единение сцены и чувства», где архитектурный каркас служит фоном для поэтизации природной стихии и интеграции декоративно-прикладных ремёсел. На концептуальном уровне китайские зодчие восприняли принцип пространства как носителя государственного нарратива: реконструкция площади Тяньаньмэнь опиралась на типологию социалистических парадных площадей, утвердившуюся как центр государственных церемоний; в 1950-е гг. городские парки Пекина и Шанхая получили статус общедоступных, что трансформировало традиционную камерность классических садов в модель художественно доступной среды. В пространственно-художественном решении осевая симметрия, высотные монументы и строгий визуально-пространственный ритм (особенно в мемориальных ансамблях) органично сочетались с традиционными средствами художественной выразительности – каллиграфическими надписями на стелах, керамическими и каменными рельефами, силуэтами традиционных кровель, а также с принципами садово-парковой композиции, реализующими традиционный идеал гармонии природного и рукотворного. В результате типологическое влияние советской монументально-пространственной модели было трансформировано в полихудожественную систему, где архитектура, скульптура и декоративно-прикладное искусство выступали равноправными компонентами единой историко-культурной образности, обеспечив органичное соединение заимствованного опыта с национальной

[225] Иконников А.В. Архитектура и ландшафт: проблемы синтеза// Архитектурная теория и практика: сборник статей. – М.: Стройиздат, 2008. – С. 112–135.
[226] Кириченко Е.И. Архитектурно-художественные образы города. – М.: Стройиздат, 1989. – 256 с.

эстетической традицией. Таким образом, китайская адаптация советской типологии наглядно демонстрирует операциональность категории «ландшафтный синтез»: структурная целостность обеспечивается подчинением всех художественных средств единой осевой композиции; образно-смысловая многоплановость реализуется через сопряжение идеологического нарратива и традиционной поэтики «единения сцены и чувства»; масштабность трансформируется из утилитарно-репрезентативной в художественно-символическую; а интеграция с историко-культурным контекстом проявляется в перекодировке монументальных форм средствами каллиграфии, керамики и садово-парковой пластики. Это подтверждает, что ландшафтный синтез выступает не стилистическим приёмом, а методом формирования историко-культурной образности городского пространства.

С другой стороны, с момента основания Нового Китая комплекс архитектуры и мемориальной скульптуры стал важным носителем национальной памяти и актуального духа эпохи. Эти монументальные произведения сочетают пространственный нарратив архитектуры с конкретностью выразительных свойств скульптуры, демонстрируя эволюционную траекторию от революционного нарратива к «многогранному мемориалу». Они не только продолжают транслировать символизм традиционных китайских мемориальных пространств, но и используют инновационный язык современного искусства. В отличие от пространственной планировки в Древнем Китае, в китайском городском строительстве сегодня крупномасштабные здания и скульптурные группы обычно располагаются в центре города не только потому, что служат фактическому функционированию поселения, но и для отражения ценностных ориентаций современного общества.

По проблеме взаимосвязи современной архитектуры и скульптуры уже проведен ряд исследований. Оба вида искусства являются

неотъемлемой частью городской среды, отражающей ее историю, культуру и эстетические предпочтения.

В рамках тематического пространства, где архитектурные, скульптурные и природные элементы сосуществуют одновременно, они не находятся в равноправных отношениях. Чаще всего скульптура играет подчиненную роль в отношении архитектуры и служит выражением чувств или воплощает определенные конкретные образы. Однако современная скульптура все чаще имеет абстрактный характер, что позволяет ваятелям свободнее искать гармонию ее с пространством.

Сегодня в мировой архитектуре, как уже упоминалось, существует несколько магистральных семиотических трендов, которые также актуально звучат и в Китае. Среди них:

– интеграция природных элементов, что стало символом борьбы за экологию, но значимость чего всегда учитывалась в Китае;

– применение цифровых технологий в устройстве динамического освещения, адаптивных фасадов и интерактивных элементов, а в «цифре» китайцы преуспевают;

– создание инклюзивных пространств. Архитектура сегодня сознательно стремится быть «читаемой» как текст, здания призваны быть не только функционально пригодными, но и нарративными, транслировать ценности и формировать культурную идентичность — учитывая то обстоятельство, что в Китае, как и во всех обществах, где быстро происходят процессы модернизации, сокращается и утрачивается традиционная «грамотность» в считывании древней семантики символических форм; сочетание различных элементов и достижений в целях вписания традиций в новые мировые реалии и языки становится остроактуальным;

– тщательный подбор таких материалов, цвета и форм, которые ассоциированы с той или иной эпохой или событием, национально-культурным наследием. Притом следует помнить, что глобализирующие

тенденции современного мира часто микшируют уникальные особенности национальных культур, противоречат им в стремлении к гомогенизации и стандартизации. В надежде найти объединяющие человечество образы за общечеловеческое нередко принимается то, из чего «вычтены» национальные, конкретно-исторические, религиозные признаки.

При этом тем не менее в архитектуре форма подчинена функции, и только после удовлетворения функциональных требований можно говорить о законах формальной красоты[227]. Скульптура, в отличие от архитектуры, обладает большей свободой в своей эстетической функции и почти никогда не предназначена для практического использования. Она выражает уникальность смысла собственного образа, опираясь на красоту формы. Скульптура часто дополняет архитектуру, делая ее более выразительной. Иногда само здание может быть рассмотрено как полноценное скульптурное произведение искусства. Пластическое искусство архитектуры эволюционировало в скульптурную архитектуру в особенности в эпоху постмодернизма. Формы таких зданий приближаются к скульптурным, и они представлены в окружающей среде как скульптуры, наделенные эмоциональной лабильностью. В городском пространстве здания и скульптуры в удачном ансамбле сочетаются с окружающей средой, становясь неотъемлемыми частями урбанистического комплекса.

Структура здания в значительной степени определяется его внутренним пространством, а его внешний облик в первую очередь служит задачам организации внутренних помещений Скульптура и архитектура имеют определенные фундаментальные особенности, которые являются постоянными на протяжении их истории. Со временем наблюдается рост сложности и разнообразия этих видов искусства, что оказывается

---

[227] Чжан Юминь, Чжан Фань. Связь между выразительностью и скульптурой в современном архитектурном искусстве // Китайская и зарубежная архитектура. – 2020. – С. 34. 张玉明, 张帆. 现代建筑艺术表现性与雕塑的关系.中外建筑, 2020, 34 页.

характерной чертой их развития. Они становятся материализацией человеческой духовности и сознательным воплощением чаяний людей.

Архитектура в значительной степени обусловливает размещение, идеологию, масштаб и общие композиционные правила скульптуры в ансамбле, в то время как сама скульптура становится неотъемлемой частью архитектурного комплекса, где здание, по сути, представляет собой фон или пространственную организацию. Тем не менее скульптура обладает способностью функционировать автономно в этом пространстве и оказывать заметное воздействие на общий характер архитектурного сооружения. Данная практика объединения архитектуры и скульптуры в настоящее время широко применяется в городском пространственном планировании.

Для понимания темы современного состояния образности в теме исследования важен советский опыт синтеза искусств в архитектуре. Он оказал значительное влияние на зодчество в Новом Китае. В условиях современного строительства возможно полное и глубокое воплощение идеи синтеза искусств, что послужит формированию гармоничной среды проживания[228].

В настоящее время можно выделить три типа художественных ансамблей, существующих в монументальных тематических пространствах: монументальный ансамбль на основе искусства монументальной скульптуры; ансамбль на основе монументально-декоративных функций в синтезе архитектуры и скульптуры; монументальный ансамбль, в обрае которого преимущественно доминируют архитектурные программы.

Монументальный скульптурный ансамбль представляет собой комплекс, в котором скульптура занимает доминирующее положение и является основным элементом композиции, создавая зрительный акцент в тематически организованном пространстве.

---

[228] Прохоров С.А. Проблема синтеза искусств в архитектуре. Цит. изд.

Характерными чертами монументального скульптурного ансамбля являются:

– скульптура оказывается визуальным центром мемориальной площади или мемориальной сцены;

– крупномасштабная тематическая скульптура часто располагается на центральной оси пространства;

– скульптура имеет большие размеры и видна издалека;

– символика скульптуры способствует выражению темы мемориальной композиции в наиболее убедительной художественной форме.

Монументальный ансамбль, в основе которого лежит архитектура, представляет собой комплекс монументального искусства, где архитектура доминирует в композиции, а архитектурные элементы являются основными визуальными элементами. Скульптура и другие формы монументального искусства могут быть включены, но они обычно играют второстепенную роль в создании пространственной среды.

В Китае представлены все три типа монументальных ансамблей, однако доминирующим является тип монументального пространства, организованного на основе архитектуры. К этой категории относятся такие объекты, как Мемориальный музей антияпонской войны китайского народа, Музей революции в горах Цзинган (Новый зал), Мемориальный зал битвы Ляошень, Мемориальный зал революции Имэнг, а также мавзолей Сунь Ятсена, расположенный в Нанкине. Эти сооружения — яркие примеры монументальных пространств на основе архитектуры, которые посвящены значимым историческим событиям и личностям.

Мавзолеи, мемориальные музеи, музеи заповедники

Мавзолей Сунь Ятсена (1926)

Мавзолей Сунь Ятсена — это архитектурный комплекс (автор Люй Яньчжи и др.; камень и другие материалы), посвященный выдающемуся

лидеру китайской демократической революции, «отцу нации». Строился в турбулентный период общественного развития Китая. Расположен в живописном месте Чжуншань в Нанкине, провинция Цзянсу. Мавзолей представляет собой гармоничное сочетание традиционной китайской и западной архитектуры, отличающееся торжественной простотой (илл. 97). Основные сооружения мавзолея включают:

– площадь Боай: открытая площадь перед мавзолеем, которая служит для проведения церемоний и мероприятий;

– проход к мавзолею: лестница, ведущая от площади Боай к мавзолею;

– ворота мавзолея: величественные ворота, акцентирующие вход в мавзолей;

– каменные ступени: широкие каменные ступени, ведущие от ворот мавзолея к павильону;

– павильон: открытый павильон с колоннами, расположенный на вершине каменных ступеней;

– алтарь: каменный алтарь, расположенный в центре павильона;

– погребальная камера: помещение, в котором покоится тело Сунь Ятсена.

Все эти сооружения расположены на центральной оси и отражают стиль традиционного китайского зодчества. В целом мавзолей является выдающимся памятником архитектуры, который гармонично сочетает в себе традиционные китайские и западные элементы. Он служит местом памяти и уважения к великому лидеру китайской революции и является одним из самых посещаемых туристических объектов в Китае.

Кладбище мучеников провинций Шаньси, Хэбэй, Шаньдун и Хэнань (1946–1950)

Кладбище мучеников провинций Шаньси, Хэбэй, Шаньдун и Хэнань расположено в городе Ханьдане (улучшение в 1950–1960-х годах; материалы — в основном камень; переходный период в общественной

жизни страны). Его планировка основана на традиционной архитектурной эстетике. Главные ворота северного двора, мемориальная башня мучеников провинций Шаньси, Хэбэй, Шаньдун и Хэнань и мемориальная могила народных героев образуют центральную ось, ориентированную с севера на юг. Строго симметричная планировка соответствует стремлению традиционной китайской архитектуры к порядку, в то же время в нее вписаны торжественные и величественные особенности мемориальной архитектуры. Мемориальная башня на кладбище высотой 24 метра, диаметр круглого основания составляет 23 метра, имеет форму квадратного конуса и сочетает в себе элементы традиционной китайской архитектуры и особенности советской мемориальной. Облачный узор, пятиконечная звезда, факел и оливковая ветвь на основании, а также красная пятиконечная звезда и золотой партийный герб на верхней части башни — эти элементы формы несут богатое содержание, символизируя высокий дух революционных мучеников и великую победу революции (илл. 98).

Скульптуры на кладбище составляют с архитектурой единое целое. Тематические групповые скульптуры «Восьмая армия» и «Народное ополчение» возвышаются по обе стороны платформы перед мемориальной могилой народных героев. Фигуры в скульптурных группах изображены точно, оружие и боевая поза отражены с детализацией, живописно демонстрируя героический духовный облик народной армии в период антияпонской войны. Они взаимодействуют в пространстве с полусферической мемориальной могилой народных героев, совместно создавая торжественную атмосферу. Кроме того, комбинация скульптур и архитектуры, таких как барельефный портрет перед могилой генерала Цзо Цюаня[229] и памятная башня, обогащает мемориальное значение кладбища, выделяя фигуры отдельных героев.

[229] Цзо Цюань был высокопоставленным полководцем Китайской рабоче-крестьянской Красной армии и Восьмой армии, революционером и военачальником.

Ландшафт имеет упорядоченный характер. Вечнозеленые деревья, такие как сосны и кипарисы, символизируют вечную память о революционных мучениках, а аккуратное расположение зеленых насаждений усиливает ощущение центральной оси. Небольшие ландшафтные объекты в разных зонах, такие как мемориальные стелы и мемориальные беседки вдоль дорог, не только обогащают пространственную иерархию, но и продолжают тему памяти в деталях. В целом кладбище мучеников провинций Шаньси, Хэбэй, Шаньдун и Хэнань, благодаря интеграции архитектуры, скульптур и ландшафта, оказалось удачной формой мемориалов такого рода.

Мемориальный зал памяти жертв Нанкинской резни (1985)

Мемориальный зал памяти жертв Нанкинской резни, устроенной японскими захватчиками (строение расширено в 2005, модернизация и оптимизация — 2015 и 2020) производит глубокое впечатление благодаря интеграции архитектуры, скульптур, произведений декоративного искусства и ландшафтного дизайна (илл. 99). Некоторые приемы эмоционального нарратива заимствованы у Еврейского музея в Берлине. Архитектурные формы выходят за рамки обычного: например, разрушенные, искривленные стены, наклонные входные проходы и т.д. С помощью языка зодчества создается угнетающая, тяжелая атмосфера, символизирующая исторические травмы народа. Внутреннее пространство музея имеет уникальный дизайн: в зале экспозиции исторических материалов тусклое освещение, наклонный пол, низкий купол и узкие проходы, что помогает посетителям погрузиться в атмосферу войны.

Скульптурные работы — ключевое средство выражения в мемориальном музее. Комбинированная скульптура «Бедствие древнего города», созданная У Сяньлинем, состоит из разрушенных городских стен, обломков военной сабли, «Моста истории», голов и рук жертв, а также гальки, символизирующей останки погибших. Отдельная бронзовая

скульптура головы высотой 2,7 метра демонстрирует страдания и несгибаемость человека, а разрушенные городские стены и руки, сражающиеся за жизнь, являются метафорой и предупреждением. На Площади поминовения есть бронзовая дорога с изображениями 222 выживших жертв Нанкинской резни и «Свидетелей истории», а также бронзовые скульптуры персонажей «Ни Цуйпин» и «Пэн Юйчжэнь»[230], точно воспроизводящие лица и шрамы стариков. Бронзовая статуя «Девочка с цветами пурпурного золота» отражает стремление ребенка к миру во время войны. Скульптура «Богиня мира» в Парке мира имеет основание высотой 18 метров и основной объем высотой 12 метров, а молодая мать, держащая на руках ребенка и поднимающая голубя к небесам, символизирует призыв к миру.

Сохраненные руины первоначальных строений в районе исторического объекта, такие как обрушившиеся стены, сломанные балки и колонны, резко контрастируют с окружающими зелеными насаждениями. Живая зелень и мертвые руины сосуществуют как символы жизни и исторической памяти. Мемориальный музей, благодаря глубокой интеграции архитектуры, других пластических искусств и ландшафта, создает многоуровневое пространство исторического повествования и становится духовной трибуной, с которой напоминают о трагедии народа и призывают к миру.

Мемориальный музей антияпонской войны китайского народа (1987)

Музей (железобетонные конструкции, гранит) расположен на улице Ваньпин Чэннэй, 101, Лугоуцяо, район Фэнтай, Пекин, где началась Всекитайская война сопротивления против японских захватчиков. Это единственный крупномасштабный мемориальный ансамбль на данную тему. Перед павильоном находится Военная площадь размером 8600 квадратных

[230] Ни Цуйпин и Пэн Юйчжэнь – обе выжившие жертвы Нанкинской резни.

метров. В центре площади установлена скульптура «Пробуждающийся лев Лугоу» (илл. 100). Она символизирует пробуждение китайской нации, а семь лужаек по обе стороны от центральной оси площади представляют начало Инцидента 7 июля и 14-летней войны Китая против Японии.

На просцениуме мемориального зала находится большая бронзовая скульптура размером 18 метров в длину и 5 метров в высоту (илл. 101). Она увенчана 15 квадратными колодцами из водорослей, к которым подвешены 14 квадратных древних колоколов, что символизирует 14 лет сопротивления войне и отражает состояние многолетней тревоги китайского народа. Музей Сопротивления представляет собой архитектурный ансамбль, сочетающий выраженные национальные мотивы с современным стилем. Общая разметка пространства и лепные украшения отличаются простотой и деревенским колоритом, а цветовая гамма характеризуется глубиной и торжественностью, что эффективно подчеркивает особенности здания. Интерьеры выставочных залов оформлены в сдержанных монохромных тонах и соразмерных пропорциях, что позволяет выделить тематическое содержание экспозиций и обеспечить гибкость в размещении экспонатов различными способами. Зал полупрозрачных картин сочетает в себе полупрозрачные картины, модели и исторические артефакты для реалистичного художественного воссоздания исторических событий войны на мосту Лугоу. Модели и исторические экспонаты размещены перед полупрозрачными картинами, создавая иллюзию слияния изображения с объектами. Благодаря усилиям разработчиков удалось достичь идеальных акустических и световых эффектов, что делает этот зал уникальным в своем роде. На вспомогательной платформе музея была установлена скульптура Медали независимости и свободы, выполненная из кованой бронзы. Это постоянный мемориальный объект, призванный сохранять память о мучениках, которые храбро сражались и погибли в борьбе за независимость и свободу китайской нации. Экспозиция стремится передать воинский дух

китайского народа, его жертвенность и смелость в стремлении к миру и справедливости, а также в защите суверенитета страны.

Музей революции в горах Цзинган (Новый музей, 2005–2007)

Новый музей, расположенный на горе Цзинган, является одной из самых известных достопримечательностей этой местности (илл. 102). Построенный на месте старого музея, он был спроектирован Рен Личжи, главным архитектором и руководителем проекта, из Института архитектурного проектирования Университета Тунцзи. Главное здание представляет собой четырехэтажное сооружение с каркасной конструкцией. Выдающейся особенностью этого проекта является укорененность его архитектурной концепции в традиционной архитектуре Ганьань, которая вписана в ландшафт местности, поддерживая гармонию с окружающей природной средой. Здание воплощает «дух горы Цзинган», который олицетворяет бесстрашие и готовность покорять новые вершины — при ориентации на современную архитектурную стилистику.

Новый Музей революции, расположенный на холме в горах Цзинган, увенчан монументальной скульптурой «Начало победы» (илл. 103). В центре скульптурной группы находится круглая скульптура Мао Цзэдуна и Чжу Дэ, а два крыла изображают триумфальную встречу революционных войск. Параметры скульптуры непосредственно связаны с историческим контекстом: ее длина составляет 19,27 метра, что соответствует году (1927), в котором китайские коммунисты основали революционную базу в горе Цзинган. Высота скульптуры составляет 8 метров и символизирует 80-летие со дня начала китайской революции. Коммунистическая партия Китая зажгла здесь огонь рабоче-крестьянского вооруженного восстания, инициировав революционный путь «окружения городов деревней и захвата власти вооруженной силой». Эта стратегия стала поворотной точкой в китайской революции и привела ее к победе.

Дизайн здания, в котором находится музей, связан с революционной символикой. Главный фасад напоминает о пяти вершинах горы Цзинган, что подчеркивает значение революционного музея. Красная дорога в центре музея является символом борьбы на горе Цзинган, борьбы, которая проложила путь к победе китайской революции. Образ ворот является метафорой начальной точки революции.

Архитектура здания включает в себя ряд уникальных символов, связанных с историческим контекстом[231]. В частности, большие ступени из красного гранита выступают как метафора революционной дороги Китая, берущей начало на горе Цзинган, в месте, которое считается «колыбелью революции». Образ ворот перекликается с началом революции. «Дорога революции» служит главной осью здания, соединяя нижний и верхний уровни. Посетители попадают на церемониальную площадь с городской улицы, которая, в свою очередь, пространственно продолжается в виде «Дороги революции», ведущей к входу в музей через «Ворота революции». «Дорога революции» продолжается вверх по холму до вершины Большой лестницы, где конечным видом является панорама гор и голубого неба над ними.

Эта последовательность пространств имеет характер упорядоченности, но одновременно и естественности. Она создает атмосферу, адекватную мемориальному месту, которое ассоциировано с революцией. Сочетания природных характеристик места (холмы, водная гладь) делают гармоничным вид на музей издалека. Здание удачно дополняет ландшафт, а пруды по обе стороны «Дороги революции» символизируют течение революционных событий. Такая планировка придает музею торжественность и отражает красоту озера Икуй.

---

[231] Ли Вуйин. Открывая дорогу революции в сельской местности вокруг городов – хроника строительства нового музея в Цзинганшаньской революции // Архитектурная эпоха. Еженед. – 2021. – Май. – № 1.建筑时报社.开启农村包围城市的革命之路—井冈山革命博物馆新馆建设纪实.建筑时报,第一版, 2021.5.

Его интерьер спроектирован в соответствии с концепцией «красная классика, современное выражение». Дизайн создает атмосферу, пробуждает чувство достоинства, вызывает ощущение простоты и ясности. Музей сочетает в себе современные фактурные материалы и региональные декоративные элементы с подчеркиванием своей функциональности и эстетики. В выставочном пространстве достигнуто полное единство с архитектурным стилем и окружающей средой. Современные выставочные средства и богатые формы выражения, масштабные сцены, объединяющие выставку, пластическое искусство со звуком и светом, а также мультимедийное искусство — все это создает неповторимый и запоминающийся опыт у посетителей.

Музей-заповедник жертв землетрясения в Вэньчуане (2010–2013)

Музей-заповедник жертв землетрясения в Вэньчуане[232], случившегося в 2008 году (включает территорию эпицентра землетрясения в Инсю и место обрушившейся средней школы Сюанькоу), является первым в Китае мемориальным комплексом на тему стихийных бедствий. Дизайн его архитектуры (бетон, стальная пластина) и скульптур придерживается принципа минимального вмешательства, интегрируя руины и специально возведенные мемориальные сооружения.

Территория средней школы Сюанькоу, где погибли боле 1000 учеников и учителей, является ключевой зоной. Тут сохранены оригинальные объекты, поврежденные во время землетрясения, такие как учебные корпуса, спортивные площадки, флагштоки и т.д. Сами первоначально разрушенные здания стали впечатляющими мемориальными скульптурами. Рухнувшие стены, наклоненные лестницы, сломанные балки и колонны в восточной части учебного корпуса сохранены в первозданном виде и укреплены только

[232] Музей-заповедник жертв землетрясения в Вэньчуане – не одно здание, а ряд территорий и мемориальных музеев, связанных с землетрясением в Вэньчуане, включая территорию эпицентра в Ингсиу, средней школы Сюанькоу и другие.

с помощью стальных конструкций. Обнаженные арматурные стержни, разбитые кирпичи и камни являются «естественными скульптурами», рассказывающими об ужасе катастрофы. «Скульптура часов» (разрушенная бетонная стена, на поверхности которой сохранились стрелки часов, указывающие время землетрясения — 14:28) на площади заповедника стала духовным ориентиром всего комплекса. Скульптура органично сочетается с архитектурой, и застывшее время в сочетании с разрушенным пространством создает сильную трагическую ноту.

Новый мемориальный музей (илл. 104) использует дизайн «заглубленного здания», его основное строение скрыто внутри горного массива, и лишь часть крыши и стеклянные фасады выступают наружу, гармонично сочетаясь с окружающим природным ландшафтом. Скульптуры в музее посвящены главным образом теме жизни и ее защиты. Таковы бронзовая групповая скульптура, изображающая мать, которая защищает ребенка своим телом, — на поверхности скульптуры специально сохранены грубые следы литья; интерактивная скульптура — бронзовый отпечаток руки жертвы, к которому посетители могут приложить свою руку; металлическая скульптура — из искривленных арматурных стержней, сломанных во время землетрясения, сформированы деревья, уходящие ввысь.

Скульптуры тут не стремятся к грандиозности, а сосредоточены на деталях индивидуальной жизни, создавая контраст между микро- и макроуровнями нарратива по сравнению с грандиозностью катастрофы, представленной в архитектуре заповедника. Самым трогательным в этом комплексе является диалог между природой и искусством — в локации, где на ветках старого орехового дерева, пережившего землетрясение, висят бумажные журавлики, что образует метафору «вечности и кратковременности». Здесь архитектура и скульптуры уже не являются главными «действующими лицами», а становятся «контейнерами» для хранения памяти, позволяя посетителям ощутить хрупкость и стойкость жизни.

В целом как отдельное сооружение, так и ансамбль синтеза архитектуры и иных искусств в современном мире характеризуются многофункциональностью, многослойностью и взаимопроникаемостью пространств.

Ансамбль синтеза искусств отличается от скульптурного искусства и от единичного произведения зодчества тем, что представляет собой соединение пространств, включая деревья, горы, водоемы и тематические площади, которые связывают природное окружение воедино, образуя композиционное пространство, сочетающее реальность и воображение. Образ современной архитектуры отошел от традиционной симметрии, баланса и пропорционального видения, делая больший акцент на ритме самого здания и связывая его с символическими художественными образами, в основном представленными скульптурным искусством. Это позволяет достичь большей гармонии и целостности между искусством и средой, создавая новый тип ансамбля синтеза архитектуры и скульптуры.

Начиная с Мемориального музея Войны сопротивления китайского народа против японской агрессии с его революционной эпопеей, Мемориала жертв Нанкинской резни и заканчивая Музеем-заповедником жертв землетрясения в Вэньчуане, с момента основания Нового Китая создатели мемориальных комплексов постоянно исследовали и реализовали в материале симбиотические отношения между архитектурой и скульптурой. Тут либо используются скульптуры для усиления темы архитектуры (Мемориальная башня мучеников Шаньси–Хэбэй–Шаньдун–Хэнань), либо расширяется пространство скульптур с помощью архитектуры (Мемориал жертв Нанкинской резни, совершенной японскими захватчиками), либо сам заповедник превращается в носитель памяти (Музей-заповедник жертв землетрясения в Вэньчуане). Вместе они формируют многогранную систему современной китайской мемориальной эстетики, фиксируя страдания и славу нации, а также передавая вечное стремление людей к миру, жизни и обретению достоинства.

Синтез современной архитектуры и декоративного рельефа

Анализ характеристик современной декоративной рельефной скульптуры выявляет следующие пять особенностей.

1. Во-первых, они характеризуются широким тематический спектром. Темы декоративных рельефов могут охватывать самые разные сферы жизни: от политики и религии до басен и мифов, от культуры и истории до животного и растительного мира. Такое обширное тематическое поле обеспечивает скульпторам широкие возможности для творчества.

2. Во-вторых, современная декоративная рельефная скульптура отличается довольно свободным подходом к изобразительным средствам. Здесь нет строгих правил или канонов, что дает художникам возможность свободно экспериментировать с формами и содержанием, создавая абстракции, реалистичные произведения или используя смешанные стили и техники.

3. В-третьих, декоративные рельефы представляют собой уникальный язык, сравнимый с другими формами языка, так как они способны формировать атмосферу, передавая отношение людей к жизни, обществу и истории. Они помогают человеку выразить свои мысли и стремления[233]. Это, в сочетании с широким выбором тем для декоративных рельефов, позволяет использовать различные выразительные средства.

4. В-четвертых, рельеф как объект эстетического восприятия обладает значительной культурно-исторической ценностью. Он выступает в качестве носителя культурных смыслов и отражает исторический и культурный контекст своего времени.

5. В-пятых, особенностью современной декоративной рельефной скульптуры является точный выбор материалов и высокая степень техничности. Материал является выразительным средством искусства

---

[233] Чжао Лэй. Исследование применения современного декоративного рельефного искусства // Журнал Цзилиньского университета радио и телевидения. – 2016. – № 8. – С. 126. 赵磊.现代装饰浮雕艺术的应用研究.吉林广播电视大学学报, 2016(8), 126 页.

рельефа, поскольку разные материалы способны транслировать различные чувства и соответственно влиять на художественный результат.

В современной архитектуре декоративные рельефы широко применяются в качестве художественных элементов. В прошлом они использовались преимущественно как дополнения, призванные усилить эстетическое восприятие, что в определенной степени ограничивало их функциональность. Однако в настоящее время их роль расширилась. Синтез декоративного рельефа и современного зодчества объединяет скульпторов и архитекторов, создавая более широкую платформу для архитектурной сферы и индустрии декоративного рельефа. Декоративные рельефы можно встретить в планировании городских тем, в дизайне внешних форм зданий и в оформлении интерьеров. Целесообразно выделить четыре формы рельефа по критерию его расположения: декоративный рельеф на фасаде, декоративный рельеф на элементах здания, декоративный рельеф на ландшафте, а также декоративный рельеф во внутреннем пространстве здания. Эти четыре формы рельефа сочетаются со зданием, образуя четыре различных ансамбля синтеза искусств.

1. Синтез современной архитектуры и декоративных тематического рельефов фасадного оформления.

Декоративный рельеф тематического фасада является распространенным элементом в архитектуре. Он представляет собой рельефную скульптурную композицию, которая размещается на фасаде здания и служит для его украшения. Тематика декоративного рельефа может быть различной, но чаще всего это монументальные сцены из истории, мифологии или религии, отображающие культурные и исторические коннотации здания и его местоположения. Использование декоративного рельефа в архитектуре имеет несколько целей. Во-первых, он делает внешний вид здания более выразительным и запоминающимся. Во-вторых, он позволяет архитекторам и дизайнерам передать определенную информацию о здании или его владельцах. В-третьих, декоративный рельеф

может служить акцентом или фокусной точкой в дизайне фасада. Художественный рельеф тематического фасада обычно применяется для отражения культурной тематики сооружения, городского пространства и т.д. Декоративный рельеф применяется преимущественно в сооружениях определенной функционалной направленности (мемориал, памятник, музей, выставочный зал) и может отражать функциональный характер, культурный и тематический фон сооружения. Поэтому тема художественного рельефа такой стены адаптирована к выражению этих обстоятельств, расширяя его репрезентативность. В то же время декоративный рельеф делает внешний вид сооружения более богатым по форме и более красивым по очертаниям. Чисто тематические декоративные рельефы используются в архитектуре в соответствии с потребностями самого архитектурного сооружения, чтобы в полной мере проявилась декоративная роль и духовная ценность самих рельефов.

В древние времена монументальные и тематические рельефы часто использовались на стенах храмов, дворцов, гробниц, на памятниках, мемориальных колоннах и других монументальных сооружениях. Они служили для увековечения значимых событий, прославления богов и героев, а также для демонстрации власти и богатства аристократии. В XX веке под влиянием новейших течений традиционные монументальные и тематические рельефы были значительно обогащены и изменены.

Памятник народным героям (строился в 1949–1958, арх. Лян Сычэн и др.; гранит, белый мрамор, медь), который возвышается в сердце Пекина на площади Тяньаньмэнь, строился в переходный период, с образования КНР, и является грандиозным монументальным сооружением, олицетворяющим историю и дух китайского народа (илл. 105). Помимо величественного корпуса его главной особенностью являются выразительные декоративные рельефы, которые придают памятнику уникальность и особую художественную ценность. Крупные рельефы, украшающие памятник,

имеют не только мемориальное значение, но и несут в себе эстетическую функцию.

Сам Монумент народным героям представляет собой символ истории и культуры, олицетворение национального духа. Он интегрирован с площадью Тяньаньмэнь и окружающими зданиями. Вместе с площадью на севере, Большим народным залом на западе, Музеем китайской революции и Музеем истории Китая на востоке, а также Мемориальным залом председателя Мао на юге, он образует крупнейшее в Китае общественное пространство, предназначенное для осуществления политической деятельности.

Мемориал Народным Героям занимает территорию более 3000 квадратных метров и поднимается на высоту 37,94 метра, окруженный двумя ярусами просторных ступеней и алебастровыми балюстрадами. На передней, наиболее заметной части обелиска золотыми буквами высечена цитата председателя Мао Цзэдуна: «Народные герои никогда не будут забыты». На другой стороне монумента инкрустирована трехчастная позолоченная надпись Мао Цзэдуна, выполненная Премьер-министром Чжоу Эньлаем. Пьедестал памятника состоит из двух ярусов, большого и малого, причем нижний ярус украшен поясом, инкрустированным восемью внушительными рельефами из китайского белого нефрита и двумя декоративными рельефами. Сюжеты этих восьми рельефов представляют революционную историю китайского народа от Опиумной войны до освободительной войны против империализма и феодализма. Рельефы располагаются в следующем порядке:

1. «Сжигание опиума во время Первой опиумной войны в Хумэнь» (илл. 106).
2. «Цзиньтяньское восстание» (илл. 107).
3. «Восстание в Учане» (илл.108).
4. «Движение 4 мая» (илл. 109).
5. «Движение 30 мая» (илл. 110).

6. «Наньчанское восстание» (илл. 111).

7. «Антияпонская партизанская война» (илл. 112).

8. «Переход через Янцзы» (илл. 113).

Также важно отметить два декоративных рельефа:

1. «Бойцы за фронт».

2. «Приветствуя освобождение».

Верхняя часть монумента украшена мотивом «облако», а нижняя — «тяжелой мантией». Вся поверхность обелиска покрыта декоративными узорами с национальными знаками. Исследователь Инь Шуанси отмечает, что монумент представляет собой величественный и торжественный памятник, который украшен деталями и мотивами, тесно связанными со зданиями как по содержанию, так и по форме[234]. Он призван напомнить о героизме погибших в революционной борьбе, что отражено в рельефных фигурах и декоративных мотивах. С точки зрения формы монумент должен был выдержать традиционный стиль, но в то же время создать ощущение, что это продукт новой эпохи. Г-н Цю Линг, член команды по созданию рельефа, в своей статье описывает творческий процесс. В ходе работы были проведены эксперименты с различными деталями, размерами, материалами, узорами и образами. Изучалось влияние величины и изменения объектов на их декоративные свойства, проанализированы узоры древних зданий, что позволило создать новые орнаменты в китайском стиле, основанные на ритме и мелодике традиционных узоров. На северной стороне преобладают пионы, символизирующие богатство и силу, а по обеим сторонам расположены три флага. На южной стороне доминируют цветы лотоса, олицетворяющие чистоту и силу жизни. Восточная и западная стороны украшены хризантемами, знаменующими стойкость. Помимо цветов, каждая сторона украшена ленточной драпировкой. Три гирлянды

[234] Инь Шуанси. Вечные символы: исследование Памятника народным героям. – Шицзячжуан: Хэбэйское издательство изобразительного искусства, 2006. – С. 103. 殷双喜. 永恒的象征: 人民英雄纪念碑研究.石家庄:河北美术出版社, 2006, 103 页.

используются для более широких северной и южной сторон и только одна гирлянда для более узких восточной и западной сторон. Помимо основного цветка, оставшаяся часть композиции выложена лилиями, чтобы почтить и увековечить память народных героев. Верхняя часть восточной и западной сторон памятника украшена темой «Свет сияет вечно», состоящей из пятиконечной звезды, сосны и кипариса, и знамени победы, символизирующих вечный революционный дух мучеников. Художественный эффект заключается в создании связи с северной и южной сторонами во избежание монотонности. Вьющийся узор на верхней и нижней площади большого и малого постаментов обогащает убранство памятника, создавая новый уровень декора, при котором обелиск выглядит устойчивым и равновесным сооружением.

С самого начала существовали две различные концепции оформления этого мемориала: с акцентом на традициях и на современность. После обсуждений команда в конечном итоге приняла решение отказаться от догматического подражания и стремилась создать современный дизайн, который тем не менее является китайским и любим народом[235].

Рельефы Памятника народным героям — уникальный архитектурно-художественный ансамбль, увековечивающий героическую борьбу китайского народа. Они выполнены с использованием реалистичных образов, метафор и нарратива. Богатство и разнообразие фигур передают духовную атмосферу Китая во время революции и полно раскрывают повествовательную функцию монументальных тематических рельефов. Этот комплекс является высшим достижением рельефной работы в Китае и наиболее представительным образцом архитектурно-рельефного искусства в стране.

---

[235] Цю Линь. Архитектурные декоративные рельефы для Памятника народным героям // Декорация. – 1997. – № 6. – С. 41–44. 邱陵. 人民英雄纪念碑的建筑装饰浮雕. 装饰, 1997(6). 41–44.

2. Ансамбль синтеза элементов архитектурного сооружения и декоративных рельефов.

Декоративные рельефы на элементах архитектурного сооружения обычно изготавливаются путем вырезания на поверхности составного компонента или области сооружения, такой как дверные рамы, оконные выступы, балки, стены, углы, перила или другие детали здания. Например, рельефы присутствуют на карнизах, дверях, окнах и теневых стенах древнекитайских построек, где их можно наблюдать повсеместно. Ключевые отличия декоративных рельефов элементов архитектуры от иных типов заключаются в тематике и объеме. Декоративные рельефы архитектурных элементов служат эстетическим целям, украшая поверхность сооружений и придавая им изысканность. Они часто содержат повторяющиеся узоры или мотивы, не имея сложного сюжета или повествования. Акцент в рельефном декоре делается на чисто формальной красоте, включая взаимодействие декоративных элементов между собой, их поддержку и крепление, а также общую адаптивную функцию пространственной формы в контексте ее эстетического значения. Дизайнеры также используют симметрию, баланс, повторение и другие принципы эстетики и декоративного искусства для создания гармоничного визуального эффекта.

В архитектуре последних лет возрос интерес к использованию декоративных элементов в качестве украшения зданий. Со временем стиль этих элементов менялся от изобразительного и разнообразного к простому и абстрактному, и в настоящее время они широко используются в городских архитектурных пространствах, внося вклад в украшение зданий и благоустройство окружающей среды. Например, новая архитектура в Китае в стиле «Хуэйчжоу» [236] (илл. 114), основанная на древних образцах,

[236] Этот стиль возник в древнем Хуэйчжоу. В комплексном применении архитектурного скульптурного искусства он объединяет резьбу по камню, резьбу по дереву и резьбу по кирпичу и является типичным представителем архитектуры Цзяннань в Китае.

характеризуется каменной резьбой на оконных карнизах и узорчатой черепицей на крышах, что создает классическую атмосферу. Стиль «Хуэйчжоу» популярен в провинциях Аньхой, Цзянси и Чжэцзян.

3. Рельеф в ландшафте.

В городских условиях парки, культурные площадки и другие открытые пространства играют важную роль в организации досуга, развлечений и пр. С ростом урбанизации повышается потребность в улучшении ландшафта открытых пространств города. Правительство уделяет особое внимание управлению и преобразованию внешнего ландшафта, особенно в различных городских средах, таких как парки отдыха и зеленые зоны, где ландшафт подвергается все более продуманному и тщательному проектированию. В целом ландшафтный дизайн в городских пространствах касается растительности, водных объектов, архитектурных сооружений и сопутствующих скульптурных элементов.

Скульптура выполняет декоративную и утилитарную функции. Роль рельефа и скульптуры в ландшафтном дизайне различается: скульптура может выступать как отдельный элемент или как часть композиции, в то время как рельефное искусство должно быть связано с определенным архитектурным объектом или стеной. Большинство сюжетов в независимом рельефном настенном пейзаже используют нарративные темы, такие как исторические и мифологические, биографии выдающихся людей, и они обычно создаются в сочетании с региональными традициями в форме, которая легко принимается местным населением. Современная архитектура в сочетании с декоративными рельефами играет важную роль в городском пространстве.

Площадь Века в городе Линьи (Китай) представляет собой местный культурный парк, где люди могут отдыхать, развлекаться и осматривать достопримечательности. По обеим сторонам этой площади возведены большие рельефные скульптуры на такие темы, как «Древние мудрецы и первопроходцы», «Исторические главы молодого Китая», «Чант Йимэну» и

«Гора Мэн и Ишуй» (илл. 115). Сюжеты этих рельефов основаны на известных местным жителям историях древних знаменитостей, классических военных историях и образах. Они не только украшают место, но и являются источником поддержания идентичности для людей, живущих в этом регионе.

4. Ансамбль с применением синтеза интерьера современного архитектурного сооружения и декоративных рельефов.

Декоративные рельефы в архитектурных интерьерах используются с целью эстетического преображения поверхностей стен, потолков и даже полов строений. Часто встречаются в тематических помещениях: музеях, галереях, конференц-залах и жилищах. Рельефное искусство способствует гармонизации интерьера, корректируя его пропорции и создавая особенную атмосферу. Взаимодействуя с пространством, рельеф акцентирует форму, очертания, структуру и текстуру, интегрируясь с общим дизайном помещения. При использовании декоративных рельефов в архитектурных интерьерах следует учитывать такие факторы, как общий стиль дизайна здания, размеры рельефов, их размещение, взаимосвязь с другими элементами декора, а также материалы, технику исполнения и тематику произведения. Рельефная резьба часто посвящена определенной тематике, аллегорическим сюжетам, благоприятным символам и т.д., что обеспечивает ее тематическое разнообразие. Наиболее распространенными материалами, используемыми для резьбы, являются дерево и кирпич. Примером могут служить декоративные рельефы в Национальном музее Китая (1958–1959, обновление в 2003, расширение в 2007). В интерьере Национального музея Китая находятся три крупных рельефа «Югун Ишань»[237] (илл. 116), «Древняя цивилизация, сегодняшнее великолепие» и «Чант Родине». Эти произведения искусства были специально созданы для особого исторического периода — 60-й годовщины основания Китайской

[237] Рельеф основан на картине Сюй Бэйхуна «Югун Ишань», имеет длину 36 метров, высоту 12 метров и является самым большим внутренним рельефом в Китае.

Народной Республики. Будучи носителями особого художественного языка, они комплексно взаимодействуют с пространством и принимают непосредственное участие в создании атмосферы экспозиционной среды в выставочном зале. Рельефы интегрируются в интерьерный дизайн экспозиции здания и, следовательно, выполняют определенную функциональную роль. С другой стороны, выступая в качестве средства трансляции культурных кодов, они играют значительную роль в формировании и поддержании национально-культурной идентичности у зрителей.

В пространственной среде цель рельефной скульптуры — эстетическое обогащение и декоративное оформление среды. Для этого рельеф должен обладать характеристиками как декоративного, так и архитектурного искусства. Это необходимо для гармоничного сочетания рельефа с тематической пространственной средой.

Когда речь идет о внешнем пространстве здания, существует больше возможностей для варьирования рельефов. Здесь можно создать уникальные формы и фигуры, которые привлекут внимание прохожих и создадут особую атмосферу. Однако внутреннее пространство ограничено определенной тематикой и функцией, поэтому рельеф должен соответствовать основной теме помещения. Кроме того, рельеф должен формировать атмосферу окружающей среды и приносить людям визуальное эстетическое наслаждение.

Рельеф играет важную роль в процессе планирования пространственной среды. С одной стороны, он является художественным произведением, способным придать пространству уникальный характер и выразительность. С другой стороны, рельеф является неотъемлемой частью пространственной среды, влияющей на ее восприятие и использование. Несмотря на то что рельефная скульптура обладает рядом преимуществ, она имеет и определенные ограничения. Одним из них является фронтальное восприятие рельефного искусства. Чтобы преодолеть это ограничение,

мастера используют различные приемы: учитывают форму, структуру, текстуру, цвет, атмосферу и другие факторы. Это позволяет им лучше интегрировать рельеф в пространство и создать гармоничное и целостное произведение.

3.3. Проблемы планирования и строительства арт-комплексов в современном городском пространстве Китая и пути их решения

Современные архитектурно-скульптурные арт-комплексы в городских мемориальных пространствах играют важную роль в сохранении исторической памяти и сплочении национального духа. Несмотря на появление множества отличных примеров удачных работ, в процессе планирования и строительства постепенно проявилась целая серия проблем. Они касаются как художественной стороны дела, так и рациональности функционирования в пространстве, а также тесно связаны с современной интерпретацией мемориальной темы.

Однообразие и символизация: поверхностное выражение мемориальной темы. Архитектуры и скульптур в некоторых мемориальных пространствах попали в «ловушку шаблона», что делает невозможным формирование уникального произведения. Архитектурно-скульптурные мемориальные комплексы революционной тематики в некоторых городах крайне схожи как по архитектурным формам, так и по скульптурным решениям — архитектура часто использует одинаковые симметричные колоннады и остроконечные обелиски, а в скульптурном творчестве повторяется комбинация «красный флаг + герой», при этом образы персонажей стандартизированы. Это не только не обеспечивает индивидуальной интерпретации местных исторических событий, игнорирует региональные особенности и приметы времени различных революционных исторических событий, но и затрудняет эмоциональный отклик зрителей. Злоупотребление символами еще больше ослабляет впечатление от мемориала, поскольку содержательно выхолащивает их,

лишает глубины и изначального богатства, превращая в знак наподобие знаков дорожного движения. Такие символические элементы, как красная пятиконечная звезда, серп и молот, голубь мира, используются чрезмерно часто и не связываются с конкретным историческим контекстом. В скульптурных группах на мемориальных площадях многих городов можно увидеть голубей мира одинаковой формы — они лишены пространственного ритма и выключены из смысловой иерархии, превратившись в пустые украшения. Корень этой тенденции к однообразию заключается в поверхностном понимании существа мемориальности как таковой, игнорировании уникальности и сложности различных исторических событий, что в конечном итоге приводит к потере духовной иммерсивной силы мемориальных пространств.

Однообразие и ограниченная/смешанная функциональность пространства. Функциональное планирование некоторых мемориальных пространств слишком однообразно: акцент делается лишь на серьезности мемориального места, игнорируется интеграция с городской жизнью. На некоторых кладбищах героев и на площадях с мемориалами отсутствуют вспомогательные объекты для отдыха, образования, общения и т.д., что приводит к тому, что пространства вне мемориальных дат длительное время пустуют и выпадают из городской общественной жизни. Ряд мемориальных парков героев окружен высокими стенами и открыт только в День поминовения усопших, а в остальное время они превращаются в «острова» в городе. Это не только приводит к растрачиванию пространственных ресурсов, но и ослабляет повседневное присутствие мемориальной темы. Корень такого сужения функций заключается в том, что мемориальные пространства рассматриваются как застывшие исторические экспонаты, а не как живые носители памяти, которые должны постоянно развиваться и быть включенными в повседневную жизнь. Не удается сохранить основной смысл мемориальности и в то же время придать памятным комплексам

сложные функции, адаптированные к современным потребностям городского быта.

Напротив, в планировании некоторых других мемориальных пространств чрезмерно подчеркивается их туристическая ценность и комфорт, избыточное разнообразие функций, что приводит к тому, что коммерциализация подрывает само торжественное значение ансамбля. В погоне за посещаемостью без соблюдения меры и такта внедряются коммерческие и развлекательные функции, что приводит к несоответствию задуманной изначально атмосфере пространства. В отдельных мемориальных музеях выставочные зоны расположены рядом с детскими игровыми площадками и популярными местами для селфи, мемориальные скульптуры закрывают мигающие коммерческие неоновые вывески, а площади перед статуями исторических деятелей превращаются в места для танцев. Такое смешение пространств сильно снижает торжественность мемориальной темы. Дисбаланс между организованным коммерческим и задуманным мемориальным характером места по сути является отклонением в понимании функций мемориальных пространств — количество посетителей приравнивается к образовательному эффекту, игнорируется тот факт, что мемориальные пространства должны обладать условиями для погружения в их тему, размышлений и тихой медитации.

Отсутствие участия общественности в оценке проектных идей и недостаточная интерактивность. Планирование и строительство большинства мемориальных пространств определяются небольшой группой экспертов и чиновников, а обычные граждане могут лишь пассивно принимать готовые решения. Общественности трудно участвовать в процессе создания, отсутствуют каналы для трансляции исторических воспоминаний граждан, что приводит к слабой эмоциональной связи между создаваемым пространством и народом [238] . Поверхностный характер

[238] Сюй Хуаньхуань. Исследование симбиотической связи между культурной памятью и жизнеспособностью сообщества в процессе обновления городов // Проектирование и

интерактивного дизайна также ограничивает эффективность мемориальных комплексов. Некоторые из них, хотя и добавляют интерактивные устройства, ограничиваются простыми техническими операциями — например, показом исторических материалов на сенсорных экранах, аудиозаписями и прослушиванием экскурсий по сканированию QR-кодов и т.д., не удается по-настоящему установить эмоциональный диалог между человеком и историей.

Напротив, Площадь с галькой (символизирующая безымянных погибших) в Мемориале жертв Нанкинской резни, совершенной японскими захватчиками, вызывает резонанс через телесный опыт хождения по ней, и такая интерактивность, основанная на чувственном восприятии, намного превосходит эффект демонстрации образов посредством высоких технологий. Отсутствие интерактивности затрудняет адаптацию мемориальных пространств к способам восприятия современных людей, особенно молодежи, что приводит к разрыву в передаче исторической памяти.

Отрыв от региональной культуры и имитация. Отрыв мемориальных пространств от региональной культуры также является важной причиной их однообразия. Некоторые мемориальные здания слепо имитируют успешные примеры из других регионов, даже переносят элементы форм мемориальных пространств из-за рубежа, отрываясь от местных архитектурных традиций и фольклорной культуры. В мемориальных зданиях часто используются универсальные материалы, такие как мрамор и нержавеющая сталь, а применения традиционных строительных материалов, таких как местные синие кирпичи, бамбук, дерево и камень, недостаточно; в скульптурном творчестве не удается совмещать инновации с местными техниками резьбы и фольклорными

эксплуатация городов будущего, 2024. – С. 49. 徐欢欢. 城市更新中文化记忆与社区活力共生关系探讨. 未来城市设计与运营. 2024, 49 页.

символами, что приводит к отсутствию местного колорита и, следовательно, затрудняет формирование уникальных визуальных элементов памяти.

Отставание в обновлении и техническом обслуживании и устаревание функций: недостаточная адаптированность мемориальных пространств к современности. Некоторые ранее построенные комплексы постепенно теряют свою мемориальную функцию из-за недостаточного финансирования на техническое обслуживание и отсталых технических средств. Скульптуры на отдельных кладбищах героев трескаются и обесцвечиваются из-за выветривания и коррозии, но долгое время не подвергаются профессиональному ремонту; способы экспонирования в некоторых мемориальных музеях все еще остаются на традиционном уровне «картинки + текст», не отвечая потребностям распространения информации в цифровую эпоху и, следовательно, затрудняя привлечение молодых посетителей. Устаревание зданий и скульптур можно еще исправить, но устаревшие концепции заслуживают отдельного внимания — нарратив в некоторых мемориальных пространствах все еще связан рамками, существовавшими несколько десятилетий назад, не удается предложить новые интерпретации сложных исторических событий с современной точки зрения, что приводит к возникновению разрыва между содержанием мемориала и ценностными нормами современного общества.

Планирование и строительство современных китайских городских архитектурно-скульптурных арт-комплексов в мемориальных пространствах, по сути, является ответом на вопрос: как вести диалог с историей? Корень вышеупомянутых проблем заключается в том, что понимание мемориальности остается на формальном уровне, не удается сбалансировать отношения между мемориальностью и современностью, малокомфортной серьезностью и комфортом, которого требует нынешний потребитель, общим и уникальным. Когда тема теряет индивидуальное прочтение, искусство отрывается от эпохи, пространство дистанцируется от

жизни, мемориалы с трудом способны выполнять миссию соединения прошлого и настоящего и сплочения нации.

Пути решения проблем в планировании и проектировании арт-комплексов в мемориальных пространствах современных китайских городов. Для решения таких проблем, как тематическое однообразие и дисбаланс пространственных функций в архитектурно-скульптурных арт-комплексах в городских мемориальных пространствах Китая, необходимо, начиная с трех уровней — обновления концепций, инноваций в методах и совершенствования механизмов, — создать систему мемориальных пространств, сочетающую духовную глубину и энергию современности.

Преодоление тематического однообразия: выявление неповторимых исторических деталей. Раскрытие уникальности региональной истории является ключом к преодолению однообразия. Систематическое изучение региональной культуры и выявление исторической ценности местных реалий являются основой планирования и строительства. На начальном этапе планирования необходимо организовать полевые исследования с участием историков, местных старейшин и очевидцев событий для систематического сбора таких материалов, как местные документы, устные воспоминания, фольклорные легенды, связанные с избранной темой, и преобразовать эти материалы в пространственный язык, чтобы тематическое выражение было укоренено в конкретном региональном историческом контексте.

Творческая трансформация символов поможет избежать пустоты и должна начинаться со строгого их отбора, инновационности их выражения и связи с темой. Можно создать механизм прослеживания происхождения символов для выявления исторических и культурных связей между ними и мемориальной темой и отказаться от универсальных символов, бессмысленных в данном контексте. Например, в мемориальных пространствах с «красной» тематикой следует сосредоточиться на уникальных знаках местных революционных событий, а не нагромождать

распространенные элементы, такие как пятиконечные звезды. В то же время необходимо найти нновационное выражение символов, сочетая традиционные символы с современными художественными формами и приемами подачи, например, преобразовывать региональные революционные символы в абстрактные скульптуры, придавая им выразительные свойства нового визуального языка. Кроме того, символы следует интегрировать с помощью логики пространственного повествования, чтобы они служили поступательному развитию темы и каждый символ стал органичной частью мемориальной истории, усиливая эмоциональное воздействие и уникальность пространства.

Балансировка пространственных функций: симбиоз мемориального ядра и специфики городской жизни. Следует создать модель функционального зонирования «основной охраняемый район + гибкая активная зона». В основном охраняемом районе (например, у мемориала, могил героев) строго поддерживается торжественная атмосфера, запрещаются коммерческие мероприятия, используются строгие виды покрытий и симметричные озеленения для усиления ощущения церемониальности. В гибкой активной зоне (например, на площадях вокруг мемориальных музеев, в дополнительных выставочных залах) могут быть интегрированы функции отдыха и образования, созданы такие объекты, как открытые театры, тематические книжные магазины, исследовательские центры для молодежи. Внедрение коммерческих элементов должно осуществляться по принципу «умеренного вмешательства». Коммерческие объекты вблизи мемориальных пространств должны соответствовать тематическому стилю мемориала и соблюдать меру и вкус.

Активизация участия общественности: от пассивного восприятия к активному совместному творчеству. Следует создать механизм планирования с участием многих субъектов. На начальном этапе проекта целесообразно создать консультативный совет, состоящий из ученых, дизайнеров, представителей общественности (особенно очевидцев событий

и их потомков), и собирать мнения посредством слушаний, мастер-классов и других форм сотрудничества. Интерактивный дизайн должен углублять эмоциональные связи, а не оставаться формальным. Например, можно создать «станции сбора памяти», поощряя посетителей записывать семейные истории, связанные с мемориальной темой. Эти аудиозаписи станут «невидимыми экспонатами» пространства, превращая общественность из наблюдателей в участников и усиливая образовательный эффект посредством эмоционального резонанса.

Восстановление культурной линии региона: пространственная трансформация культурного ядра. Интеграция региональной культуры в мемориальных ансамблях не должна превращаться в поверхностную трансплантацию. Преобразование элементов местной культуры в выразительные символы мемориальной темы позволяет пространству обрести яркую региональную идентичность. Архитектурные формы должны опираться на «генетические фрагменты» местной традиционной архитектуры, а не на жесткое копирование внешних символов. Следует отдавать предпочтение местным строительным материалам, чтобы здания могли органично взаимодействовать с региональной средой. Необходимо остерегаться культурного разрыва, вызванного слепым подражанием. При заимствовании опыта успешных отечественных и зарубежных проектов следует корректировать их с учетом местных архитектурных особенностей, чтобы инородные идеи хорошо сочетались с региональными традициями. Необходимо создать «систему оценки региональной культуры»[239], привлекая на этапе планирования этнографов для оценки того, точно ли проект передает особенности местной культуры.

Установление диалога «история — современность» для активизации современной интерпретации культурных ценностей. Чтобы мемориальная

[239] Ван Цзяньго, Лю Цзин. Общий подход и примеры из практики оценки исторических и культурных ресурсов // Журнал городского планирования. —2024. – № 3.– С. 56. 王建国，刘静. 历史文化资源评估的总体思路与案例借鉴. 城市规划学刊，2024(3). 56 页.

тема обрела устойчивую жизнеспособность, раскрытие содержания уникальных культурных ценностей требует не только обращения к прошлому, но и поиска связующих звеньев между прошлым и настоящим. Для этого необходимо сначала выделить духовное ядро и формальные символы исторического события или биографии лица, а затем перевести их на язык, понятный современной аудитории и вызывающий у нее резонанс. Создание динамичного интерактивного механизма позволяет не ограничиваться пассивной демонстрацией культурных ценностей, а содействовать их активному усвоению. Необходимо как бы построить мост между историей и настоящим, чтобы современный человек мог вчувствоваться в прошедшее, понять его предложенную интерпретацию и, опираясь на собственный опыт, осуществлять индивидуальную интерпретацию культурного содержания, формируя двусторонний процесс создания смысла (через опредмечивание к распредмечиванию, если пользоваться философским языком). Такой диалог не создает простую копию истории, а, основываясь на уважении к прошлому, придает ей новые выразительные измерения и практические сценарии, позволяя культурным ценностям выйти из статичного состояния образцов и стать живой сущностью, интегрированной в современную жизнь и отвечающей на реальные потребности, обеспечивая сосуществование и совместное процветание традиционного и современного.

В целом решение проблемы строительства мемориальных пространств, по сути, представляет собой реконструкцию связи «история — пространство — человек»: необходимо сделать пространство рассказчиком истории, а не местом нагромождения символов; превратить его в триггер общественных чувств и переживаний, а не в односторонний образовательный инструмент; сделать его живым носителем региональной культуры, а не копией инородных моделей. Благодаря синергии нарративов местной культуры, баланса пространственных функций и участия

общественности мемориальные пространства смогут действительно реализовать призыв «помнить прошлое, вдохновлять на будущее».

Тенденции будущего развития китайских архитектурно-художественных ансамблей — наследие и инновации. Древнекитайский и средневековый архитектурно-художественный ансамбль характеризуется глубокой интеграцией скульптуры, пластических искусств и ландшафта. Его историческая ценность связана с искусством, культурой и технологией, а строительные концепции и философские идеи, воплощенные в нем, являются источником вдохновения, имеющего универсальное значение для практики создания современных архитектурных комплексов.

С точки зрения истории искусства, древний архитектурно-художественный ансамбль во многом стал движущей силой эволюции китайского пластического искусства. Эти ансамбли показывают траекторию эволюции от сосредоточения на реализме в ранний период до постепенной интеграции искусств «от руки» (写意). Художественные произведения разных эпох демонстрируют эстетику своего времени, от величественного общего образа до изысканных и сдержанных деталей, от акцента на торжественности сакрального до атмосферы живой жизни. Тут отражаются развитие и трансформация эстетического вкуса древних китайцев и создается система развития пластического искусства от практической функции к выражению сложных концептов.

На культурно-историческом уровне эти архитектурные ансамбли являются материальными носителями традиционной китайской философии и мышления. Идея единства Неба и человека пронизывает весь процесс выбора расположения, пространственной планировки и проектирования форм. Благодаря органичной интеграции зданий и природных ландшафтов было реализовано стремление к гармоничным отношениям между человеком и природой. В то же время ансамбли также несут в себе глубокие культурные коннотации, связанные с религиозными убеждениями и этическими концепциями. Благодаря эффективной интеграции архитектуры,

скульптуры и ландшафта культурные концепции трансформируются в конкретные пространственные ансамбли, что стало важным средством трансляции культурного наследия.

С точки зрения истории техники, древний архитектурно-художественный ансамбль отражает высокую степень единства инженерных технологий и художественного самовыражения. Это свидетельствует о глубоком понимании и гибком использовании свойств материалов, а также о балансе между структурной логикой и визуальной красотой. В процессе строительства технические средства всегда удовлетворяли потребности в художественной выразительности. Благодаря точному управлению масштабом, разумной пространственной организации и продуманной обработке форм было достигнуто сочетание функциональной практичности и художественной привлекательности.

Таким образом, можно констатировать, что в традиционном китайском обществе синтез искусств в архитектурно-художественных ансамблях не только мемориального характера, но и других назначений существовал постоянно. И в Новейшее время эта традиция сохраняется.

Концепция синтеза искусств, заложенная в древнем архитектурном комплексе, обеспечивает важные возможности для современного архитектурного проектирования. Зодчество, скульптура и ландшафт не являются изолированными элементами, а образуют единое целое, элементы которого связаны основной темой. Эта концепция имеет огромное значение для планирования и дизайна современных китайских архитектурно-художественных ансамблей и открывает путь для творчества, позволяющего преодолеть формализм и реализовать глубокую интеграцию культуры и функциональности.

Во-первых, в соответствии с общей теорией искусства современные архитектурно-художественные ансамбли должны создавать единый общий вид. В древнем архитектурно-художественном ансамбле все элементы образуют взаимосвязь, перекликающуюся с основной темой, от

пространственной планировки до детального оформления, от скульптурных форм до создания ландшафта, совместно служа выражению смыслов или функциональным потребностям. Это говорит о том, что наш современный архитектурный дизайн должен преодолевать ограничения фрагментации, акцентируясь на внутренних связях различных видов искусства с сооружением и превращая сооружение, скульптуру, декоративное искусство и природный ландшафт в неразрывное целое. Так достигается единство функциии и формы, технологии и искусства.

Во-вторых, нарративность, согласно общей теории искусства, привносит в современный дизайн чувственное переживание и культурный подтекст. Традиционный архитектурно-художественный ансамбль интегрируется с символами через последовательность элементов, создавая ощутимый духовный контекст и преобразуя абстрактные концепты в конкретные пространственные формы. То же требование касается и современных комплексов, которые должны обладать пространственными формами, способными вызывать эмоции: через скульптурный образ, постепенное углубление тематики декоративного искусства и трансформацию природного ландшафта зрители отвечают на воздействие эмоциональным резонансом. Этот метод повествования не является простым нагромождением символов, но благодаря синергии художественных языков, таких как форма, свет и тень, а также материалы, он формирует богатый уровень выразительности, позволяя архитектурно-художественному ансамблю быть не просто материальным объектом, но и духовным центром, транслирующим ценности.

В-третьих, сегодняшний подход предполагает изучение местной культуры, а не копирование традиционных символов. Древний архитектурно-художественный ансамбль всегда был носителем особой культурной атмосферы, а его художественная форма тесно связана с региональной культурой и образом жизни населения. В современном дизайне также следует избегать простого копирования традиционных

элементов, но глубоко проникать в духовное ядро региональной культуры, используя при этом современные материалы и технологии. Это становится особенно важным в условиях стандартизации, вызванной процессами глобализации в мире.

В-четвертых, современный дизайн должен реализовывать синергию технологии и искусства. Древние мастера никогда не рассматривали технологию как противоположность искусству, но благодаря пониманию свойств материалов и мастерству художников технология стала основой для художественного самовыражения. Эта идея имеет огромное значение для дизайна сегодня: развитие современных архитектурных технологий предоставило больше возможностей для художественного самовыражения, начиная от сложных форм, создаваемых с помощью параметрического дизайна, и заканчивая интерактивным опытом, реализуемым с помощью цифровых технологий. Технические средства должны служить для передачи художественных концепций и улучшения качества пространства. В то же время формы искусства также должны соответствовать технической логике, избегать нарушения структурной рациональности и экологических принципов в стремлении к визуальным эффектам, находить баланс между техническими возможностями и художественным выражением и реализовывать единство чувственного и рационального.

Такой подход, вдохновляющий на проектирование современных архитектурных ансамблей, является возвращением к сути архитектуры — как посредницы между людьми и окружающей средой, культурой и жизнью. Это напоминает современным дизайнерам о том, что ценность архитектурно-художественных ансамблей заключается не в изолированных формах искусства или намеренной демонстрации технических возможностей, а в органичной интеграции различных элементов для создания целостного пространства, которое может не только выполнять утилитарные функции, но и нести культуру, память и чувство.

3.4. Философско-мировоззренческие основания непрерывности синтеза искусств в китайской культуре

Ранее было показано, что в европейской культуре синтез искусств представляет собой «мерцающий» феномен, при котором архитектурно-скульптурные комплексы особенно широко распространены: 1) в эпоху традиционных обществ с доминированием мифологического (традиционного) сознания — даты в этих случаях условны и приблизительны из-за размытости границ самих реальных процессов, но для Европы это ориентировочно добуржуазный период; 2) в посттрадиционных обществах — в эпохи радикального слома мировоззренческих парадигм, когда происходит бунт против доминирования рационализма и формируются периоды или эпизоды ремифологизации (Возрождение, барокко, романтизм и т.д.). — то в отношении культуры Китая в её традиционный период можно констатировать, что синтез искусств в архитектурно-художественных ансамблях имеет самостоятельное происхождение и является постоянно присутствующим феноменом.

О перспективе развития образности архитектурной и предметно-пространственной среды. «Мерцающий» характер синтеза искусств в европейской архитектуре очевиден при рассмотрении этого феномена в истории искусств традиционных европейских обществ, где он встречается постоянно, в сравнении с историей периода Нового времени, где интерес к нему актуализируется спорадически. Как мы полагаем, функционирование этого феномена в период Модерна связано прежде всего с ремифологизацией, которая проявляется в условиях нарастающего доминирования рационализма в культуре.

Понятия «рационализм» и «рациональность» имеют один латинский корень: ratio означает «разум». Нередко оба понятия употребляются в широком смысле, и тогда они сближаются семантически. Но в узком смысле

слова они различаются. Рационализмом в философии называют такие учения, согласно которым главным или единственным средством познания мира является разум. Явно или неявно предполагается, что мир существует законосообразно, а поэтому законы правильного мышления, логика прежде всего, а также математика и другие точные науки способны мир познавать. Иррационализм — характеристика доктрин, которые в качестве средств познания признают интуицию, чувства, мистические практики и т.п. Рациональность — изначально многозначное слово, которое интерпретируется в зависимости от контекста и может означать разумность, осмысленность, соответствие правилам мышления, выбор тактики с максимальным успехом при минимальных затратах. Для архитектурного синтеза рациональность является архитектонической основой мышления в функциях его проектной специфики.

При этом важно отметить, что М. Вебер различает целевую и ценностную рациональность. Рассмотрим, что имел в виду немецкий социолог, для чего придется привести обширную цитату. Как отмечает Х.-П. Мюллер в работе «Рациональность, рационализация, рационализм»: «Под “целью” Вебер понимает “представление об успехе, которое становится причиной действия”… “Целерационально действует тот индивид, чье поведение ориентировано на цель, средства и побочные результаты его действий, кто рационально рассматривает отношение средств к целям, цели — к побочным результатам и, наконец, отношение различных возможных целей друг к другу”… “Ценность есть представление о долге, которое становится причиной действия”… Следовательно, с точки зрения целерационального действия, “ценностная рациональность” предстает менее рациональной или даже “иррациональной”, “ибо она в тем меньшей степени принимает во внимание последствия совершаемых действий, чем безусловнее для нее самодовлеющая ценность этих действий как таковых (чистота помыслов, красота, абсолютное добро, абсолютное выполнение своего долга)”… Ориентация на успех versus ориентация на

самодовлеющую ценность: так для Вебера выстраивается альтернатива на уровне действия»[240].

Долгое время европейские синологи считали, что в отличие от европейского типа сознания — рационального — китайское сознание имеет образный характер, тем самым отказывая культуре Поднебесной и в рациональности, и в рационализме. Эта ошибка связана с европоцентризмом методологии, согласно которому рационализм может существовать лишь в единственной версии – аристотелевской, с ее логикой, силлогистикой, диалогичностью и эссенциальным представлением об истине. А в древнекитайском мышлении, монологичном по своему характеру, якобы нет логики, связности и пр. Меж тем на сегодняшнем этапе развития российской и западной синологии, при всей дискуссионности проблемы, общепризнанным является тот факт, что версий рационализма и рациональности может быть несколько даже в границах одной культуры, не говоря уже о разных, что отражает даже название статьи российского китаеведа С.Ю. Рыкова[241]. Именно в этой статье автор приходит к выводам: «1) китайская мысль фундаментально многообразна; 2) китайская мысль аргументативна и полемична; 3) в классическом китайском письменном языке есть потенциал для многих форм рациональности»[242].

Мы не можем подробнее останавливаттся на этом вопросе и предпочтем далее сослаться на авторитетные мнения специалистов, на те их аспекты, которые важны для нашей темы.

Теме рационализма в классической философии Поднебесной посвящена работа крупного советско-российского синолога В.С. Спирина[243].

---

[240] Мюллер Х.-П. Рациональность, рационализация, рационализм. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ratsionalnost-ratsionalizatsiya-ratsionalizm-ot-vebera-k-burdie (дата обращения: 21.11.2025).

[241] Рыков С.Ю. Лики китайской рациональности – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/liki-kitayskoy-ratsionalnosti (дата обращения: 21.11.2025).

[242] Там же.

[243] Спирин В.С. Рационализм в классической китайской философии – URL: https://www.synologia.ru/a/ (дата обращения: 21.11.2025).

Само конфуцианство определяется как философско-религиозное учение рационалистического характера, как форма рационализма, только следует помнить, что в Поднебесной вплоть до XX века не было того, что философией именуют в Европе; специалисты тут предпочитают слово «мудрость». Также и конфуцианская религиозность представляет собой особую веру в божественное начало – Небо, но, постулируя это и его определяющую связь с Землей, главное внимание Конфуций уделяет ритуалам как способу правильного управления народом. Миф остается в основе конфуцианства при абсолютно рациональном построении должного порядка в обществе, и рационализм здесь многослоен: это прагматическое учение, выстраивающее сложные иерархии в социуме, но одновременно, по веберовской терминологии, там часто довлеет ценностная ориентация, а не практическая полезность; вернее сказать, практическая польза трактуется не согласно новоевропейским критериям, а иначе. Так, постоянный военно-морской флот был создан во времена династии Сун в 1132 году, но он существует преимущественно не для географических открытий и торговли, как европейские флотилии начала Нового времени, а ради славы императора.

По мнению известного российского синолога А.А. Крушинского, «особенность древнекитайской мысли — это ее укорененность в исходной изобразительности китайского иероглифического письма»[244]. Китайский способ мышления «базируется не на интуиции отдельной “вещи” (соответственно, класса однородных “вещей”), а на целостном образе, представляемом отдельной пиктограммой/идеограммой»[245]. При этом китайцы, живя в очень прагматичной – и в этом смысле рациональной – культуре, где все подчинено политическим институциям, а общее неизмеримо важнее частного, вовсе не равнодушны к проблеме истины, но

[244] Уткина Анна. Рациональность не обязана быть исключительно аристотелевской: синолог Андрей Крушинский о силе китайской мысли – URL: https://nonfiction.ru/stream/raczionalnost-ne-obyazana-byit-isklyuchitelno-aristotelevskoj-sinolog-andrej-krushinskij-o-sile-kitajskoj-myisli (дата обращения 24.11.2025).
[245] Там же.

не абстрактной и вечной, как в европейской традиции, а иной: «понятие истины, будучи производным от понятия *дао* (подлинный способ бытия того или иного конкретного сущего, раскрывающий “истину” этого сущего), имеет специфически процессуальный, более того — стратагемный характер. Такая истина раскрывается во времени, иначе говоря, она раскрывается исторически. Тем самым эссенциализму, который отличает классическую европейскую концепцию независимой от человека вневременной истины, противостоит процедурное понимание истины как эффекта следования тому или иному *дао*»[246]. И о логике: «…если логика по определению является квинтэссенцией рациональности, то логика Древнего Китая — это своего рода концептуальный экстракт китайских стратегий выживания и доминирования, стратагемного мышления, столь востребованного в условиях остро конкурентного мира современности»[247].

Теперь можно констатировать, что более или менее постоянная востребованность синтеза искусств в архитектуре Древнего и средневекового Китая основана на длительном господстве традиционного общества, феодализма с китайской спецификой, с его мифологическим массовым мышлением, как это было и в культуре Западной Европы до эпохи Нового времени. При наличии в Поднебесной нескольких версий рациональности они уравновешивали друг друга. А при учете влияния даосизма и буддизма, а также мифологического фундамента конфуцианского мировоззрения, становится понятным тот факт, что рационализм никогда не занимал в Китае доминирующего положения, а рационализма в европейском изводе страна и вовсе не знала, чтобы в искусстве актуализировалась бы потребность в бунте против него, как это случалось на Западе в эпоху Нового времени. Представляется, что именно поэтому синтез искусств в китайской архитектуре остается постоянно существующим феноменом на протяжении тысячелетий.

---

[246] Там же.
[247] Там же.

Выводы по главе 3

В третьей главе диссертационного исследования была реконструирована эволюция и специфика синтеза искусств в архитектурно-художественных ансамблях современных китайских городов. На основе анализа философских оснований, типологии мемориальных пространств и актуальных проблем градостроительной практики сформулированы следующие ключевые выводы:

1. Выявлена трансформация традиционной философской парадигмы и советского наследия в язык современного пространственного синтеза. Установлено, что конфуцианская осевая симметрия, даосский принцип «единства Неба и человека» и числовая символика инь-ян, очищенные от феодально-иерархического содержания, стали методологической основой современных ансамблей. Влияние советской школы мемориально-ландшафтных комплексов было не механически скопировано, а творчески переосмыслено: строгая идеологическая монументальность органично соединилась с традиционной китайской поэтикой «единения сцены и чувства», каллиграфией и садово-парковой пластикой, сформировав полихудожественную систему национальной историко-культурной образности.

2. Классифицированы и охарактеризованы три типа современных монументальных ансамблей, доминирующих в городской среде Китая:

Скульптурно-доминантный (монументальный ансамбль на основе искусства монументальной скульптуры), где пластика является визуальным и смысловым центром пространства.

Синтетический (комплексный) (ансамбль на основе монументально-декоративных функций в синтезе архитектуры и скульптуры), где виды искусств находятся в равноправном диалоге.

Архитектурно-доминантный (монументальный ансамбль с доминированием архитектурных программ), где здание задает пространственную организацию, а пластика и ландшафт играют

подчиненную, но важную роль. Установлено, что именно архитектурно-доминантный тип (Мемориал Нанкинской резни, Музей революции в горах Цзинган, Музей-заповедник в Вэньчуане) является магистральным направлением в современном китайском мемориальном строительстве.

3. Выявлена эволюция характера синтеза в современных ансамблях и его проявление в проектном подходе. Установлено, что если в ансамблях середины XX века синтез служил визуализации коллективного государственного нарратива (советская модель), то в современных комплексах он трансформируется в инструмент гуманистического, эмоционального нарратива, ориентированного на индивидуальную память и эмоциональное погружение (что продемонстрировано на примере Музея-заповедника в Вэньчуане, где сохраненные руины и интерактивные слепки рук создают диалог между макроуровнем трагедии и микроуровнем личного опыта). Синтез в современном проектном подходе проявляется в том, что пластические искусства и ландшафт не «декорируют» здание постфактум, а закладываются в функциональное зонирование, структурную логику и технологические решения на стадии концепции. Архитектура, скульптура и среда проектируются как единая пространственно-символическая система, где технологические средства (параметрический дизайн, цифровые технологии, интерактивные медиа) служат для передачи художественных концепций и создания иммерсивной среды, реализующей единство чувственного и рационального.

4. Обоснована фундаментальная разница в характере синтеза искусств между китайской и западной традициями. Установлено, что в европейской культуре синтез искусств представляет собой «мерцающий» феномен, актуализирующийся в эпохи ремифологизации как реакция на доминирование рационализма (Возрождение, барокко, романтизм, модерн). В китайской культуре синтез искусств демонстрирует непрерывный характер на протяжении тысячелетий, что обусловлено: длительным господством традиционного общества с мифологическим массовым

мышлением; наличием множественных версий рациональности (не только аристотелевской логики, но и стратагемного мышления, образной рациональности иероглифического письма); взаимодополняющим балансом конфуцианства, даосизма и буддизма, где рационализм никогда не занимал доминирующего положения. Именно поэтому в Китае не возникала потребность в «бунте против рационализма», а синтез искусств оставался постоянно существующим феноменом, органично встроенным в архитектурно-художественную традицию.

5. Диагностированы ключевые проблемы формирования художественного образа современных городских ансамблей. К ним относятся: тематическая шаблонизация и поверхностная символизация (утрата семантической выразительности); функциональный дисбаланс (конфликт между торжественной мемориальностью и коммерциализацией); отрыв от региональной культурной идентичности; а также формальный, не затрагивающий эмоциональной сферы характер интерактивности. Эти проблемы свидетельствуют о кризисе понимания мемориальности, которая подменяется внешним цитированием.

6. Сформулированы научно обоснованные рекомендации по преодолению выявленных проблем. Преодоление типологической унификации требует отказа от универсальных символов в пользу глубокого исследования локальной истории и творческой трансформации региональных культурных кодов. Функциональный дисбаланс устраняется через модель «зонирования»: строгая мемориальная доминанта должна сочетаться с гибкими рекреационными зонами. Восстановление связи «история — пространство — человек» достигается через активизацию общественного участия (от пассивного восприятия к со-творчеству памяти) и создание подлинного диалога между историческим нарративом и ценностями современности.

7. Определены четыре магистральные тенденции будущего развития синтеза искусств в китайских архитектурно-художественных ансамблях:

Первая: Переход от фрагментарности к целостной интеграции всех пластических и природных элементов вокруг единой смысловой доминанты.

Вторая: Усиление пространственной нарративности, где последовательность развертывания архитектурных и скульптурных форм создает непрерывный эмоциональный и смысловой опыт.

Третья: Глубокое извлечение культурного ядра и региональной идентичности через современные материалы и формы, а не через поверхностное копирование и стилизацию традиционных символов.

Четвертая: Синергия технологии и искусства, где цифровые технологии, новые материалы и параметрическое проектирование выступают не самоцелью, а инструментом для передачи художественных концепций и создания иммерсивной среды.

Таким образом, традиционная китайская модель синтеза искусств, адаптированная к вызовам современности, выступает не как архаичный реликт, а как мощная методологическая основа. Она позволяет современным китайским ансамблям преодолеть кризис вестернизации и шаблонизации, формируя национально-самобытную, гуманистически направленную и эстетически целостную пространственную среду.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено системному изучению закономерностей формирования образов пространства и синтеза искусств в архитектурно-художественных ансамблях Китая от имперского периода до современности. Поставленная цель исследования достигнута: в кросс-культурном аспекте выявлены специфика пространственных образов и механизмы развития традиционной модели синтеза искусств в китайских ансамблях, а также определены пути трансформации данной модели в современных художественных практиках.

Для достижения цели был решен комплекс задач, что позволило получить следующие основные научные результаты:

1. В первой главе уточнен понятийный аппарат исследования: проведено строгое разграничение категорий «синкретизм» (недифференцированная форма искусства традиционного общества) и «синтез искусств» (осознанное, органическое единство после дифференциации видов искусства). На основе анализа концепции Р. Вагнера о «тотальном произведении искусства» (Gesamtkunstwerk) и трудов отечественных и европейских исследователей (А.А. Габричевский, А.В. Иконников, М.С. Каган, В.Э. Хазанова, А.Г. Раппапорт) сформулирована концепция традиционной китайской модели синтеза искусств. Установлено, что в отличие от западной парадигмы, где синтез носит прерывистый, «мерцающий» характер (например, строгое разделение архитектора и скульптора после эпохи Ренессанса), китайская модель демонстрирует непрерывность, обусловленную стабильностью философских представлений об образе мира.

2. Во второй главе реконструирована специфика традиционной китайской модели синтеза на материале императорских мавзолеев, буддийских пещер, дворцовых и ритуальных комплексов. Компаративный

анализ позволил выявить фундаментальные различия между китайской и европейской парадигмами:

В мавзолейных комплексах (танские усыпальницы, такие как Цяньлин с его осевым построением и крылатыми конями, а также гробница генерала Хо Цюбина) синтез архитектуры, монументальной скульптуры и ландшафта подчинен идее «единства Неба и человека». В частности, в гробнице Хо Цюбина скульптура («Лежащая лошадь», «Лежащий тигр») не подвергалась тщательной отделке, а органично сливалась с естественной формой валунов, что принципиально отличается от европейского акцента на индивидуальном бессмертии и геометрическом порядке (некрополь Аппиевой дороги в Риме).

В культовых ансамблях (Храм Неба в Пекине, храм Джинчи в Тайюане) органичная интеграция архитектуры с природным ландшафтом и осевая нарративная логика создают «постепенно нарастающую сакральность», в то время как европейские храмы (Акрополь в Афинах) основаны на теоцентризме и визуальном доминировании.

В буддийских пещерах (Лунмэнь, Юньган) выявлена творческая адаптация индийских прототипов (Аджанта, Карли): китайские мастера интегрировали гигантские статуи Будды с традиционными архитектурными формами (деревянные карнизы), создав уникальный синтез скульптуры и пещерной архитектуры.

В императорских дворцах (Запретный город в Пекине) синтез выражает идею иерархического миропорядка через симметрию по центральной оси, использование трехъярусного белокаменного основания, девятидраконьих рельефов на Императорском пути (Даньби) и фигур мифических зверей на кровельных коньках, что отличается от смешанной планировки Московского Кремля.

Выявлена уникальная роль числовой символики как самостоятельного семиотического знака: сакральное число «девять» находит отражение в трех уровнях алтаря Хуаньцю (девять ступеней на каждом), девяти рядах дверных гвоздей и девяти драконах на центральной дорожке Запретного

города; 28 столбов Храма молитвы за богатый урожай символизируют четыре сезона, 12 месяцев и 12 часов суток, материализуя космологию инь-ян и пяти элементов.

3. В третьей главе проанализирована трансформация традиционной модели в современных китайских ансамблях. Установлено, что конфуцианская осевая симметрия, даосский принцип «единства Неба и человека» и числовая символика, очищенные от феодально-иерархического содержания, стали методологической основой современных комплексов. Влияние советской школы мемориально-ландшафтных комплексов было творчески переосмыслено: строгая идеологическая монументальность соединилась с традиционной поэтикой «единения сцены и чувства».

Классифицированы три типа современных монументальных ансамблей:

Скульптурно-доминантный (Памятник народным героям на площади Тяньаньмэнь в Пекине — монументальное сооружение высотой 37,94 метра, где восемь нарративных рельефов из китайского белого нефрита на пьедестале последовательно раскрывают революционную историю Китая, являясь визуальным и смысловым центром пространства).

Синтетический (комплексный) (Кладбище мучеников провинций Шаньси–Хэбэй–Шаньдун–Хэнань с интеграцией архитектуры, скульптурных групп и ландшафта).

Архитектурно-доминантный (Мемориальный зал памяти жертв Нанкинской резни, Музей революции в горах Цзинган, Музей-заповедник жертв землетрясения в Вэньчуане) — магистральное направление современного мемориального строительства.

Выявлена эволюция характера синтеза: от визуализации коллективного государственного нарратива к гуманистическому, эмоциональному нарративу, ориентированному на индивидуальную память. Например, архитектурный силуэт Музея революции в горах Цзинган экстраполирует прототипы традиционных жилых построек южного горного

региона, а в Музее-заповеднике в Вэньчуане применен принцип «сокрытия в горах и водах» (заглубленная планировка), где сохраненные руины и интерактивные слепки рук создают диалог между макроуровнем трагедии и микроуровнем личного опыта.

Обоснована фундаментальная разница в характере синтеза искусств между китайской и западной традициями. Установлено, что в европейской культуре синтез искусств представляет собой «мерцающий» феномен, актуализирующийся в эпохи ремифологизации как реакция на доминирование рационализма (Возрождение, барокко, романтизм, модерн). В китайской культуре синтез искусств демонстрирует непрерывный характер на протяжении тысячелетий, что обусловлено длительным господством традиционного общества с мифологическим массовым мышлением, наличием множественных версий рациональности (не только аристотелевской логики, но и стратагемного мышления, образной рациональности иероглифического письма), а также взаимодополняющим балансом конфуцианства, даосизма и буддизма, где рационализм никогда не занимал доминирующего положения. Именно поэтому в Китае не возникала потребность в «бунте против рационализма», а синтез искусств оставался постоянно существующим феноменом, органично встроенным в архитектурно-художественную традицию.

Диагностированы ключевые проблемы современных ансамблей: тематическая шаблонность и поверхностная символизация, функциональный дисбаланс, отрыв от региональной культурной идентичности, формальный характер интерактивности. Сформулированы рекомендации: отказ от универсальных символов в пользу творческой трансформации региональных культурных кодов (например, использование местных пород камня и традиционных техник резьбы), модель функционального зонирования, активизация общественного участия.

Определены четыре тенденции будущего развития: переход к целостной интеграции всех элементов вокруг единой смысловой доминанты;

усиление пространственной нарративности; глубокое извлечение культурного ядра через современные материалы; синергия технологии и искусства.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

– впервые в отечественном искусствознании теория синтеза искусств системно применена для переосмысления истории китайской архитектуры;

– обосновано концептуальное разграничение стадий «художественного слияния» и «синтеза искусств» в китайском контексте;

– разработан компаративный анализ китайских и западноевропейских ансамблей;

– выявлена фундаментальная разница в характере синтеза: «мерцающий» феномен на Западе (как реакция на рационализм) vs непрерывный феномен в Китае (обусловленный множественностью рациональностей и стабильностью традиционного общества);

– сформулированы рекомендации по преодолению кризиса идентичности в современных ансамблях.

Теоретическая значимость работы состоит в обогащении мировой теории синтеза искусств за счет включения китайского материала и развитии методологии искусствоведческого анализа китайской архитектуры. Практическая значимость определяется возможностью использования результатов в преподавании истории искусства и архитектуры, а также в качестве научно обоснованной базы для формирования художественного образа современных архитектурно-художественных ансамблей в Китае.

Перспективы дальнейших исследований связаны с углубленным изучением региональных особенностей синтеза искусств в различных провинциях Китая, а также с анализом влияния глобализации на трансформацию традиционной модели в условиях современной урбанизации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Авдалян Э.Г. Композиционные приемы в синтезе искусств. Архитектура будущего / Э.Г. Авдалян // Устойчивое развитие науки и образования. – 2023. – № 1(76). – С. 102–107.

2. Аверкиев В.А. Современная архитектура Китая / В.А. Аверкиев // Архитектура и строительство России. – 2023. – № 4(248). – С. 100–105.

3. Авдеева В.В. Зарубежное искусство XX века: архитектура: учебное пособие для вузов / В.В. Авдеева. – М.: Юрайт, 2025. – 105 с.

4. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века / И.А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.

5. Актуальные тенденции развития архитектуры при проектировании зданий и сооружений в современных городах / Н.Д. Дембич, Е.А. Фаворская, А.А. Фаткуллина, др.// Экономика строительства. – 2024. – № 9. – С. 291-293.

6. Архитектура даосизма / отв. ред. Д. Лиджиева; пер. с кит. М.Ю. Шевченко. – М.: ООО «Международная издательская компания «Шанс», 2023. – 351 с.

7. Афинская З.Н. Скульптура как часть архитектурного комплекса МГУ имени М.В. Ломоносова / З.Н. Афинская // Франкофония. Изучение иностранных языков: природа, культура, общество: Сборник статей. – М.: ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА", 2024. – С. 14–24.

8. Барсукова Н.И. Дизайн городской среды в контексте понятия «культурное наследие» / Н.И. Барсукова // Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов: материалы XVI международной науч.-практ. конф. вузов России, Санкт-Петербург, 15–20 апреля 2024 года. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024. – С. 522–529.

9. Барсукова Н.И. Проблема сохранения исторических памятников в контексте благоустройства городской среды / Н.И. Барсукова // Искусство и дизайн: история и практика: материалы IX Всероссийской научно-практической конференции. Сб. науч. ст. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2024. – С. 14–21.
10. Ба В. Инновации в современной китайской архитектуре / В. Ба // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14, № 4–1. – С. 82–92.
11. Берестовская Д.С. Синтез искусств в художественной культуре / Д.С. Берестовская, В.Г. Шевчук. – Симферополь: Издательство Типография Ариал, 2010. – 230 с.
12. Бубновене О.Д. Декор и форма в специфике родовых и художественных факторов образа в угорском искусстве / О.Д. Бубновене, В.Б. Кошаев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3–2. – С. 81–99.
13. Белова М.В. Инновационные объемно-пространственные конструкции в городской среде / М.В. Белова // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 4-х томах, Белгород, 06 февраля 2025 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2025. – С. 152–156.
14. Беркович Л.Г. Синтез городской архитектурно пространственной среды и изобразительного искусства / Л.Г. Беркович, В.И. Пименов // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов международно-практической конференции. – СПб.: СПБГУПТиД, 2023. – С. 414–420.
15. Би Ч. Каменные рельефы эпохи Хань в провинции Шаньдун: контекст, сюжеты, стилистика, композиция: специальность 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: диссертация ... кандидата искусствоведения / Ч. Би; Российский

государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2020. – 378 с.
16. Бик О.В. Роль монументально-декоративной пластики в архитектуре / О.В. Бик, А.В. Соловьева, О.С. Карпусь // Вестник ГГУ. – 2023. – № 2. – С. 1–10.
17. Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова, Вступит. ст. А.Ф. Лосева; пер. с нем. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
18. Ван Чживэй. Влияние принципов Баухауза на китайский авангард: принципы, рецепция и трансформация в искусстве XX века // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14. – № 9A. – С. 487-493. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2024-9/b19-wang-zhiwei.pdf (дата обращения: 14.10.2025).
19. Васильев Л. Культы, религии, традиции в Китае / Л. Васильев. – М.: Ломоносовъ, 2023. – 440 с.
20. Ван К. История древних китайских башен и пагод: 古塔史话: [издание на русском и китайском языках / К. Ван; перевод с китайского Н.Н. Рыбалко. – М.: Шанс, 2021. – 200 с.
21. Ван С. Символика изображений льва в архитектурной резьбе района Хуэйчжоу / С. Ван, М.В. Воронова // Искусство Евразии. – 2025. – № 1(36). – С. 30–45.
22. Ван Ф. Анализ ландшафтного образа Джуцичжоу в городе Чанша (КНР): синтез искусств / Ф. Ван // Искусство и образование. – 2026. – № 7. – С. 262–275.
23. Ван Ф. Влияние китайских традиционных философских идей на древнюю китайскую архитектуру / Ф. Ван // Философия и культура. – 2023. – № 2. – С. 37–48.

24. Ван Ф. Материализация сознания стремления к благополучию: образы и культурное значение декоративной скульптуры в древней китайской архитектуре / Ф. Ван // Социально-гуманитарные знания. – 2025. – № 6. – С. 371–377.
25. Ван Ф. Образ и символические значения каменных львов в древнекитайской предметно-пространственной среде / Ф. // Философия и культура. – 2023. – № 4. – С. 113–130.
26. Ван Ф. Образные характеристики и эстетические тенденции художественных комплексов в современных городских тематических пространствах Китая / Ф. Ван // Экономика строительства. – 2024. – № 10. – С. 371–374.
27. Ван Ф. Принципы дизайна барельефов в современных мемориальных пространствах Китая: на примере Монумента Народным Героям / Ф. Ван // Экономика строительства. – 2025. – № 5. – С. 568–571.
28. Ван Ф. Синтез искусств в европейской архитектуре: закономерности проявления феномена / Ф. Ван // Социально-гуманитарные знания. – 2025. – № 12. – С. 335–339.
29. Ван Ф. Этапы и особенности развития китайской монументальной скульптуры / Ф. Ван // Человек и культура. – 2023. – № 1. – С. 59–66.
30. Ван Я. Проблема синтеза цифрового искусства и архитектуры / Я. Ван // Архитектура во времени и пространстве – 2022: материалы Международной научно-практической конференции, Минск, 28 апреля 2022 года. – Минск: Белорусский национальный технический университет, 2022. – С. 11–13.
31. Вань Ю. Пагоды / Ю. Вань; перевод с китайского Е.Б. Бодотько. – Москва: Шанс, 2023. – 126 с.
32. Ваньтун Ц. Ансамбль садово-парковой архитектуры Ихэюань – величайший шедевр среди пейзажных садов Китая / Ц. Ваньтун, В.В. Мартынов // Инновации в социокультурном пространстве: материалы XIV Международной научно-практической конференции, Благовещенск, 22

апреля 2021 года. – Т. I. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2021. – С. 105–113.

33. Варова Е.И. История изучения традиционной архитектуры Китая в XX в.: специфика культовых объектов династии Тан / Е.И. Варова, Р.М. Зиганьшин // Известия Алтайского государственного университета. – 2023. – № 5(133). – С. 42–47.

34. Варова Е.И. Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая (на примере храмовой архитектуры северо-востока Китая): монография / Е.И. Варова; Алтайский государственный университет. – Барнаул: АлтГУ, 2024. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

35. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий; пер. Ф.А. Петровского. – М.: Юрайт, 2025. – 318 с.

36. Воронович Е.В. Игра в «социалистический синтез искусств» и Московский метрополитен в 30-е годы XX века / Е.В. Воронович // Сайт Курской государственной картинной галереи им. А.А. Дейнеки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/konferentsii/sotsialisticheskiy-sintez-iskusstv/?ysclid=lmg44bfp8v967949629 (дата обращения: 05.07.2025).

37. Вэй Сяо. Скульптура буддийского монастыря Шуанлиньсы (г. Пинъяо) в период династии Мин. 1368–1644: специальность 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: дис. ... кандидата искусствоведения / Вэй Сяо; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – Москва, 2018. – 199 с.

38. Габричевский А.А. Морфология искусства /А.А. Габричевский. – Москва: Аграф, 2002. – 864 с.

39. Гаджикеримова А.Ю. Синтез и взаимодействие искусств в архитектуре современного города / А.Ю. Гаджикеримова, А.Ш. Парамазова // Наука и творчество: вклад молодежи: Материалы всероссийской молодежной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых

ученых, Махачкала, 27–28 октября 2021 года. – Махачкала: Типография ФОРМАТ, 2021. – 320 с.

40. Ганизода Д.Ш. Взаимодействие синтеза искусств в архитектуре Таджикистана / Д.Ш. Ганизода, С.Р. Хаитова // Политехнический вестник. Серия: Инженерные исследования. – 2018. – № 4(44). – С. 175–180.

41. Гайдай Е.А. Создание комфортной городской среды на основе принципов архитектуры Баухаус / Е.А. Гайдай, М.К. Карандашева // Молодежь и наука: материалы Международной научно-практической конференции старшеклассников, студентов и аспирантов, Нижний Тагил, 27 мая 2022 года. В 2 томах. – Нижний Тагил: Нижнетагильский технологический институт федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», 2022. – С. 191–193.

42. Геращенко С.М. Городской ансамбль в единстве архитектуры и скульптуры / С.М. Геращенко, Р.П. Мусат // Город, пригодный для жизни: материалы VI Международной научно-практической конференции, Красноярск, 14–16 ноября 2023 года. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2024. – С. 457–461.

43. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике / Г.В.Ф. Гегель. – В 2 т. – Т. 1. – СПб.: Наука, 1990. – 621 с., [1] л. портр.

44. Гильдина Т.А. Морфологические границы скульптуры и архитектуры во второй половине XX – начале XXI века / Т.А. Гильдина, К.С. Подольская // Архитектон: известия вузов. – 2021. – № 4(76) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archvuz.ru/2021_4/26/ (дата обращения: 05.07.2025).

45. Гильдина Т. А. Синтез скульптуры и архитектуры последней трети XX – начала XXI века: типология вариантов художественной коммуникации / Т.А. Гильдина, К.С. Подольская // Архитектон: известия вузов. – 2025. – № 2(90) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archvuz.ru/2025_2/23/ (дата обращения: 05.07.2025).

46. Денике Б.П. Архитектура Китая / Б.П. Денике. – М.: Юрайт, 2025. – 122 с. – Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://urait.ru/bcode/568301 (дата обращения: 25.07.2025).
47. Деменев Д.Н. Архитектура как основа синтеза искусств: анализ взаимодействия сквозь призму концепции дополнительности / Д.Н. Деменев // Философская мысль. – 2025. – № 2. – С. 59–81.
48. Деменев Д.Н. От синкретизма к синтезу искусств / Д.Н. Деменев // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования: Тезисы докладов 83-й международной научно-технической конференции, Магнитогорск, 21–25 апреля 2025 года. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2025. – С. 292.
49. Деменев Д.Н. Синтез искусств как предмет философского осмысления / Д.Н. Деменев, А.О. Мифтахов // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования: Тезисы докладов 82-й международной научно-технической конференции, Магнитогорск, 22–26 апреля 2024 года. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2024. – С. 371.
50. До А.Т. Искусство скульптуры Вьетнама второй половины XIX – первой половины XX века: синтез восточной и европейской культурных традиций / А.Т. До // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. ВЕСТНИК РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2020. – № 1–1. – С. 365–374.
51. Довгалева Т.Ю. Особенности создания и культурное значение мемориальных комплексов, посвященных памяти о Великой Отечественной войне, на примере Мемориального комплекса «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане (Волгоград) / Т.Ю. Довгалева // Вестник национального исследовательского института культурного наследия. – 2025. – № 2(6). – С. 113–139.
52. Доронина Л.Н. Монументально-декоративная скульптура ВСХВ (ВДНХ) / Л.Н. Доронина // Декоративное искусство и предметно-пространственная

среда. Вестник МГХПА имени С.Г. Строганова. – 2012. – № 2–2. – С. 208–216.

53. Доронина Л.Н. Сталинские высотки (к проблеме синтеза скульптуры с архитектурой) / Л.Н. Доронина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2014. – № 2. – С. 155–165.

54. Доронина Л.Н. Монументально-декоративные композиции Гавриила Замараева (от барокко к классицизму) / Л.Н. Доронина // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 1. – С. 81–87.

55. Дорофеев Е.П. Архитектура как средство создания комфортной городской среды / Е.П. Дорофеев // Инновации и инвестиции. – 2023. – № 7. – С. 324–325.

56. Ду Л. Сравнительный анализ китайской архитектуры и западного архитектурного искусства / Л. Ду, С.М. Будкеев // Искусство и образование. – 2025. – № 2(154). – С. 161–168.

57. Дуцев М.В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: автореф. дис. … доктора архитектуры: специальность 05.23.20 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия / Дуцев Михаил Викторович. – Н. Новгород, 2014. – 53 с.

58. Есаулов Г.В. О некоторых тенденциях в современной архитектуре Китая / Г.В. Есаулов // Архитектура и современные информационные технологии. – 2023. – № 4(65). – С. 23–36.

59. Заварихин С.П. Архитектура первой половины XX века: учебник для вузов / С.П. Заварихин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2025. – 223 с.

60. Заварихин С.П. Архитектура: композиция и форма: учебник для вузов / С.П. Заварихин. – М.: Юрайт, 2025. – 186 с.

61. Здор Н.С. Концепции «симбиоза» архитектуры, объектов дизайна и монументально-декоративного искусства в интерьерах общественных зданий в контексте реновации промышленных зданий / Н.С. Здор // Инженерный вестник Дона. – 2025. – № 2(122). – С. 423–446.

62. Жэнь Н. Архитектурный декор Древнего и Средневекового Китая: эволюция и художественные особенности: специальность 5.10.3 – «Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)»: диссертация … кандидата искусствоведения / Нянчэнь Жэнь. – М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова», 2022. – 290 с.: ил.
63. Жогло Е.К. Монументальное искусство и архитектура Оскара Нимейера / Е.К. Жогло, Е.Ю. Лобанов, С.А. Шаманова // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов, Санкт-Петербург, 15–16 марта 2024 года. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024. – С. 171–176.
64. Жукенова Ж.Д. Ансамблевая и художественно-образная система в народном искусстве Казахстана: специальность 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация … кандидата искусствоведения / Ж.Д. Жукенова; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – М., 2011. – 172 с.
65. Иконников А. В. Архитектурный ансамбль / А. В. Иконников. – М.: Знание, 1979. – 48 с.
66. Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: КомКнига, 2006. 352 с.
67. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры / А.В. Иконников. – М.: Искусство, 1985. – 175 с.
68. Иконников А.В. Архитектура и ландшафт: проблемы синтеза / А.В. Иконников // Архитектурная теория и практика: сборник статей. – М.: Стройиздат, 2008. – С. 112–135.
69. Ильина Т.В. Введение в искусствознание: учебник для вузов / Т.В. Ильина. – 2-е изд., стер. – М.: Юрайт, 2025. – 201 с.
70. Каган М.С. Морфология искусств: учебник для вузов / М.С. Каган. – М.: Юрайт, 2025. – 388 с. Образовательная платформа Юрайт [сайт]

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://urait.ru/bcode/564146 (дата обращения: 25.07.2025).

71. Кавтарадзе С.Ю. Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле / С. Кавтарадзе. – М.: Высшая школа экономики, 2023. – 472 с.

72. Карпусь О.С. Монументально-декоративная пластика как средство формирования городской среды / О.С. Карпусь, Е.С. Терехина, Ю.В. Макунина // Вестник ГГУ. – 2023. – № 2. – С. 46–54.

73. Карпусь О.С., Терехина Е.С. Способы восприятия монументально-декоративной пластики в архитектуре / О.С. Карпусь, Е.С. Терехина // Инженерные системы – 2023: труды международной конференции, Москва, 05–07 апреля 2023 года / Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы. – М.: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2023. – С. 500–505.

74. Кириченко Е.И. Архитектурно-художественные образы города/ Е.И. Кириченко. – М.: Стройиздат, 1989. – 256 с.

75. Кокорина Е.Г. Художественный синтез в культуре рубежа XIX–XX вв. // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». – 2012. – Т. 24(63). – № 1–2. – С. 164–169.

76. Коробова Е.С. Синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства от советского модернизма до наших дней на примере Тольятти / Е.С. Коробова // Научное сообщество студентов. Междисциплинарные исследования: Электронный сборник статей по материалам XXXIII студенческой международной научно-практической конференции. Т. 22(33). Часть 1: Ассоциация научных сотрудников «Сибирская академическая книга». Новосибирск, 2017. – С. 46–54.

77. Костина О.В. Архитектура Московского метро. 1935–1980-е годы. О.В. Костина – М.: БуксМАрт, 2019. – 208 с.

78. Котов А. Монументальное искусство СССР / А. Котов. – М.: АСТ, 2023. – 208 с.

79. Кошаев В.Б. Ансамбль как образная система и целостность в искусстве //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – 2015. - № 4. - С. 15-22.
80. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учебное пособие для вузов, обучающихся по специальности «декоративно-прикладное искусство» / В.Б. Кошаев. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2014. – 272 с.
81. Кошаев В.Б. Образ-дом и художественно-историческое содержание традиционного жилища (Регион Западного Приуралья) / В.Б. Кошаев // Теория и история искусства. – 2021. – Вып. 1/2. – С. 99–126.
82. Кошаев В.Б. Онтософия искусства христианского мира I – начало II тыс. н.э. 2-е изд. / В.Б. Кошаев. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – 630 с.
83. Кошаев В.Б. Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства / В.Б. Кошаев; М-во образования и науки Российской Федерации, Московская гос. художественно-пром. акад. им. С.Г. Строганова. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. – 180 с.
84. Кошаев В.Б. Предметный мир искусства как объект междисциплинарных исследований и система искусствознания (Часть 1) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. - № № 4. Часть 1. - С. 10-36.
85. Кошаев В.Б. Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дезайна и декоративно-прикладного искусства. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014.
86. Кошаев В.Б. Антропология искусства: вопросы теории / В.Б. Кошаев, Л. И. Миссонова // Вестник антропологии. – 2024. – № 4. – С. 217–235.
87. Кошаев В.Б. ДОМ-ОБРАЗ. Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища Западного Приуралья. Дисс. и автореф… д.иск. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021.

88. Коновалова Н.А. Архитектура контекста. Синергия новаций и традиционных подходов в архитектуре Китая / Н.А. Коновалова, М.Ю. Шевченко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2025. – № 2(71). – С. 74–85.

89. Коновалова Н.А. Формирование новой визуальности городов в XXI веке: архитектурные стратегии стран Азии / Н.А. Коновалова, М.Е. Маевская // Социология города. – 2025. – № 1. – С. 19–33.

90. Коновалова Н.А. Актуализация традиций в современной архитектуре Китая. Творчество Ван Шу / Н.А. Коновалова // Фундаментальные, поисковые и прикладные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2020 году: Сборник научных трудов РААСН: в 2 томах / Российская академия архитектуры и строительных наук. – Т. 1. – М.: Издательство АСВ, 2021. – 440 с.

91. Красавина И.С. Синтез искусств в архитектуре 1960–1980-х годов в городе Горьком / И.С. Красавина // Academia. Архитектура и строительство. – 2024. – № 3. – С. 46–52.

92. Кравцова М.Е. История культуры Китая: учебное пособие / М.Е. Кравцова. – 5-е изд., стер. – СПб.: Планета музыки, 2025. – 416 с. – Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/462080 (дата обращения: 26.07.2025).

93. Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко) / Д.В. Кротова. – М.: Директ-Медиа, 2022. 160 с.

94. Кригер Н.В. Садово-парковое искусство: учебное пособие / Н.В. Кригер, Н.В. Фомина. – Красноярск: Красноярский государственный аграрный университет, 2021. – 376 с.

95. Кулененок В.В. Архитектура и дизайн: синтез искусств как основа построения целостно-структурированной среды. История и современные

тенденции / В.В. Кулененок // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия F: Строительство. Прикладные науки. – 2011. – № 16. – С. 2–10.

96. Кулененок В.В. Синтез искусств – основа построения целостно-структурированной среды: история и современные тенденции / В.В. Кулененок // Искусство и культура. – 2011. – № 3(3). – С. 52–64.

97. Курасов С.В. Синтез искусств, художественный образ и тематический потенциал предметно-пространственной среды / С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев // XXXII Международные образовательные чтения «Православие и отечественная культура: потери и приобретения минувшего, образ будущего»: Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. – М.: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 14–23.

98. Кульнева П.В. Память о Нанкинской резне, запечатленная в китайских и японских мемориалах / П.В. Кульнева // Вторая мировая война и Восток: Коллективная монография. – М.: Институт востоковедения РАН, 2024. – С. 171–202.

99. Куликов А.М. Сад супружества в Сучжоу / А.М. Куликов // Востоковедение: история и методология. – 2022. – № 1. – С. 132–142.

100. Лисаковский И. Художественная культура: термины, понятия, значения. Словарь-справочник / И. Лисаковский. – М.: РАГС, 2002. – 240 с.

101. Литвинова Е.В. Инновационные подходы в современной архитектуре: как меняется облик городов / Е.В. Литвинова, Р.Г. Нехай // Научное обеспечение агропромышленного комплекса: сборник статей по материалам 79-й научно-практической конференции студентов по итогам НИР за 2023 год. В 2 частях, Краснодар, 25 апреля 2024 года. – Краснодар: Кубанский государственный аграрный университет им. И.Т. Трубилина, 2024. – С. 214–216.

102. Линь Ц. «Три уникальных древних сооружения» как особый архитектурный стиль Хуэйчжоу / Ц. Линь // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы XI Международной научно-практической конференции, Казань, 21 октября 2022 года. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2023. – С. 479–485.

103. Личжуан Ш. У Вэйшань: Мемориальный зал жертвам Нанкинской резни во время японского вторжения в Китай. Взаимодействие национальной и западной традиции / Ш. Личжуан // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2024. – № 1(18). – С. 134–141.

104. Линьюй В. Сравнение проектной градостроительной деятельности Китая и России в XXI веке / В. Линьюй // Архитектура и современные информационные технологии. – 2025. – № 2(71). – С. 204–231.

105. Ли Ц. Анализ этнических особенностей архитектуры Запретного города / Ц. Ли // Архитектон: известия вузов. – 2022. – № 2(78) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archvuz.ru/2022_2/14/ (дата обращения: 28.07.2025).

106. Лю Ю. Становление монументальной скульптуры России и Китая / Ю. Лю // Общество: философия, история, культура. – 2022. – № 3(95). – С. 202–206.

107. Лю Ю. Военно-патриотическая и историческая тема в монументальном искусстве Китая / Ю. Лю // E-Scio. – 2022. – № 5(68). – С. 238–248.

108. Лю Ц. Методологическая основа исследования синтеза искусств в садово-парковых комплексах Китая / Ц. Лю // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: материалы VII Международной научно-практической конференции, Таганрог, 28 марта 2024 года. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. – 722 с.

109. Лян Сычэн. История архитектуры Китая / Сычэн Лян; пер. И.Ю. Шевченко. – М.: Шанс, 2022. – 591 с.

110. Ляшенко И.В. Особенности архитектурных решений современных мемориальных комплексов / И.В. Ляшенко // Современные перспективы развития гибких производственных систем в промышленном гражданском строительстве и агропромышленном комплексе: сборник научных статей Всероссийской научно-технической конференции молодых ученых, аспирантов, магистров и бакалавров, Курск, 26 мая 2023 года / Курский государственный аграрный университет имени И.И. Иванова. – Т. 1. – Курск: Закрытое акционерное общество «Университетская книга», 2023. – С. 262–265.

111. Мамедова Л.А.К. Проблемы синтеза изобразительных искусств в архитектуре / Л.А.К. Мамедова // Scientific achievements of the third millennium: Collection of scientific papers on materials XIII International Scientific Conference, New York, 25 марта 2021 года. Part 2. – New York: LJournal, 2021. – P. 107–109.

112. Марханова Т. Ф. Планировка буддийских храмов в городе Чанъань при династии Тан. 618–907 гг. / Т.Ф. Марханова // Вестник архивиста. – 2024. – № 3. – С. 651–668.

113. Миссонова Л.И. Антропология искусства (введение в тему) / Л.И. Миссонова, В.Б. Кошаев // Кунсткамера. – 2024. – № 1(23). – С. 110–118.

114. Максименко А.Е. Парковая скульптура как композиционный акцент в архитектурно-ландшафтных ансамблях Крыма / А.Е. Максименко, Н.А. Максименко // Архитектура Крыма на рубеже XIX–XXI веков : материалы I Всероссийской научно-практической конференции, Алушта-Симферополь, 03–04 марта 2022 года / Ред.-сост. В.В. Сидорова, Н.Е. Яковенко. – Симферополь: Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, 2022. – С. 109–112.

115. Морозова Н.А. Арт-парки: синтез искусств и природы в ландшафтной архитектуре XXI века / Н.А. Морозова // Ландшафтная архитектура и формирование комфортной городской среды: материалы XVIII Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Новгород, 16 марта 2022 года / Отв. редактор О.П. Лаврова. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 2022. – С. 144–150.

116. Моторина И.Е. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры / И.Е. Моторина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 2(16). – С. 147–150.

117. Митягин С.Д. Градостроительное проектирование. Методологические основы и инструменты / С.Д. Митягин. – М.: Лань, 2021. – 100 с.

118. Михаловский И.Б. Архитектурные формы Античности / И.Б. Михаловский. – М.: Юрайт, 2025. – 263 с.

119. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории) / Е.Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.

120. Никифорова А.С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков / А.С. Никифорова. – М.: Проспект, 2025. – 112 с.

121. Никифорова А.С. Развитие идеи синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX вв. / А.С. Никифорова // Философия и культура. – 2021. – № 9. – С. 1–19.

122. Ни Ш. Анималистическая скульптура России и Китая: новый взгляд на возможности языка скульптуры / Ш. Ни, М.А. Сорокина // Искусство и образование. – 2024. – № 4(150). – С. 47–54.

123. Овчинникова Н.П. Архитектура и скульптура: свойства, связи, отношения / Н.П. Овчинникова // Вестник. Зодчий. 21 век. – 2022. – № 4(85). – С. 42–49.

124. Орлов И.И. Краткая историография проблемы отечественной монументальной скульптуры в городском пространстве Москвы / И.И.

Орлов, И.Ж. Альфаких // Региональная культура как компонент содержания современного художественного образования: материалы третьей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Липецк, 12 октября 2018 года / Под редакцией Г.М. Корякиной, В.В. Абрамовой, И.М. Елисеевой. Вып. 3. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. – С. 147–152.

125. Паллотта В.И. Места памяти как синтетический объект проектирования в творчестве архитектора и скульптора / В.И. Паллотта // Либерально-демократические ценности. – 2021. – Т. 5, № 2. – С. 92–102.

126. Петренко С.Д. Синтез монументальных искусств в архитектуре СССР в период 1932–1955 годов / С.Д. Петренко // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: Сборник статей по материалам I Международной научно-практической конференции. – Т. 1(1). – М.: Общество с ограниченной ответственностью «Интернаука», 2017. – С. 13–17.

127. Петрова А.В. Актуализация идеи синтеза искусств в контексте взаимодействия современного искусства и архитектуры / А.В. Петрова, Л.В. Десятов, А.В. Цорик // Архитектура и архитектурная среда: вопросы исторического и современного развития: материалы Международной научно-практической конференции. В 2 томах, Тюмень, 23–24 апреля 2021 года / Отв. редактор А.Б. Храмцов. – Т. II. – Тюмень: Тюменский индустриальный университет, 2021. – С. 405–410.

128. Петрова О.В. Ансамбль Дворцовой площади в конце XIX – начале XX века. Новые черты, реставрации, проект реконструкции / О.В. Петрова // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2022. – № 4. – С. 76–89.

129. Петросян А.А. Поиски синтеза архитектуры и монументального искусства в проектах Ле Корбюзье 1950–1960-х гг. / А.А. Петросян // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных

трудов, Санкт-Петербург, 15–16 марта 2024 года. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024. – 322 с.

130. Пигозова О.И. Рельефы на фасаде архитектурных сооружений и зданий как отражение их функции / О.И. Пигозова // Дизайн-образование – XXI век: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Белгород, 20 октября 2023 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2024. – С. 176–179.

131. Подольская К.С. Терминологические проблемы в изучении взаимодействия скульптуры и архитектуры последней трети XX – начала XXI века / К.С. Подольская, Т.А. Гильдина // Архитектон: известия вузов. – 2024. – № 3(87) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archvuz.ru/2024_3/20/ (дата обращения: 25.07.2025).

132. Пойдина Т.В. К вопросу об истоках становления концепций архитектурного ансамбля / Т.В. Пойдина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1–1. – С. 71–82.

133. Пономаренко Н.В. Особенности синтеза искусств и архитектуры советского периода (на примере Дворца пионеров и школьников во Владивостоке) / Н.В. Пономаренко, Е.А. Лапшина // Архитектура и современные информационные технологии. – 2018. – № 2(43). – С. 252–265.

134. Посохина А.М. Произведения монументального искусства в контексте городской среды Санкт-Петербурга / А.М. Посохина, В.В. Семенова // Архитектон: известия вузов. – 2023. – № 4(84) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=59905864 (дата обращения 25.12.2025).

135. Платонов С.А. Функции скульптуры в создании садово-парковых ансамблей и архитектурно-ландшафтных кластеров / С.А. Платонов // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14, № 12–1. – С. 62–73.

136. Погудин Ю.А. Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта / Ю.А. Погудин. – М.: ЛитРес, 2023. – 186 с.

137. Прохоров С.А. Проблема синтеза искусств в архитектуре / С.А. Прохоров // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 5 (36). – С. 224–227.

138. Птичникова Г.А. Искусство в архитектурном пространстве современного города / Г.А. Птичникова, О.А. Антюфеева // Социология города. – 2017. – № 2. – С. 62–74.

139. Рагужина О.И. Архитектурно-планировочные и композиционные особенности современных парков скульптуры / О.И. Рагужина, И.А. Стеклова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2017. – № 2(61). – С. 50–63.

140. Рожников А.А. Скульптура как часть современного культурного ландшафта городов Подмосковья / А.А. Рожников // Вестник ГГУ. – 2022. – № 6. – С. 39–51.

141. Раппапорт А.Г. Искусство и градостроительство: Проблемы синтеза пространственных искусств / А.Г. Раппапорт. – М.: Стройиздат, 1983. – 215 с.

142. Рубцова М. Ю. Скульптурные образы в архитектуре русского ампира / М.Ю. Рубцова // Наука в мегаполисе. – 2021. – № 5(31) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20220519151600/https://mgpu-media.ru/issues/issue-31/historical-science/sculptural-images.html (дата обращения 25.12.2025).

143. Румянцева Е.Н. Декоративно-художественное убранство петербургских зданий рубежа XIX–XX веков. К проблеме синтеза искусств и архитектуры: специальность 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: диссертация … кандидата искусствоведения / Румянцева Елена Николаевна. – Санкт-Петербург, 2012. – 239 с.

144. Русанова Е.А. Архитектурно-ландшафтные методы воссоздания утраченной идентичности «портрета среды» / Е.А. Русанова, А.М. Забирко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2025. – № 1(70). – С. 303–319.

145. Савельева Е.О. Рельеф как художественное декорирование в современном дизайне архитектуры / Е.О. Савельева, Е.В. Василенко, П.Г. Василенко // Зажги свою звезду: Сборник научных статей молодых ученых, посвященный Дню российской науки / Научный редактор В.В. Пучкова. Ч. III. – М.: Издательство «Перо», 2021. – С. 14–17.

146. Самсонова Е.М. К вопросу о синтезе архитектуры и скульптуры в древней и средневековой Индии / Е.М. Самсонова // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2018. – Т. 1. – 492 с.

147. Сербина М.В. Интеграция исторического наследия в современную архитектуру через синтез искусств / М.В. Сербина, С.М. Будкеев // Культурное наследие Сибири. – 2025. – № 1(45). – С. 74–89.

148. Седова Л.И. Теория архитектурного ансамбля: учебное пособие для обучающихся по специальности 54.05.01 – «Монументально-декоративное искусство» / Л.И. Седова, В.В. Смирнов, Ж.Э. Уморина; Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова. – Екатеринбург: Уральский государственный архитектурно-художественный университет, 2022. – 120 с.

149. Сидлин З.А. Сварка бронзовой монументальной и городской скульптуры / З.А. Сидлин // Технология машиностроения. – 2020. – № 5. – С. 24–27.

150. Сиразеев Н.Р. К вопросу о феномене художественного синтеза архитектуры и монументальной скульптуры / Н.Р. Сиразеев // Инновационная наука. – 2023. – № 9–2. – С. 82–88.

151. Синтез в искусстве стран Азии: [Сб. ст.] / Рос. АН, Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации; [Редкол.: И.Ф. Муриан (отв.

ред.) и др.]. – Москва: Наука: Изд. фирма «Восточная литература», 1993. – 222, [2] с.

152. Синтез искусств в проектировании среды. Материалы III всероссийской научно-практической конференции / Отв. ред. Л.Н. Козлова. – Омск: Омский государственный технический университет, 2021. – 130 с.

153. Скоблицкая Ю.А. Современные проблемы архитектуры: Учебное пособие / Ю.А. Скоблицкая. – Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2021. – 128 с.

154. Современные тенденции в области художественного синтеза в архитектуре и дизайне города / Т.А. Евстратова, Л.М. Кулеева, В.Н. Куприянов, С.А. Малахов, С.М. Михайлов // Известия КГАСУ. – 2023. – № 2(64). – С. 101–112.

155. Солодилов М.В. Синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства в архитектуре советского модернизма на примере Тольятти / М.В. Солодилов, Е.С. Коробова // Градостроительство и архитектура. – 2017. – Т. 7. – № 3. – С. 117–123.

156. Соловьева А.В. Проблема синтеза архитектуры и скульптуры / А.В. Соловьева, О.С. Карпусь, Е.С. Терехина // Вестник ГГУ. – 2023. – № 3. – С. 143–150.

157. Солонец Г.О. Особенности синтеза монументальных искусств в советской архитектуре периода постконструктивизма / Г.О. Солонец // Месмахеровские чтения – 2023: материалы секций аспирантов и студентов международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 года. – Санкт-Петербург: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2023. – 432 с.

158. Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 319 с.

159. Степанов Г.П. Взаимодействие искусств / Г.П. Степанов. Ленинград: Художник РСФСР, 1973. – 181 с.

160. Строганова Л.А. Организация предметно-пространственной среды исторической части города / Л.А. Строганова, М.Л. Стрицкая // Человекоориентированный дизайн сердцами и разумом молодых ученых: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием для студентов, аспирантов и молодых ученых, Геническ, 29–31 мая 2024 года. – Санкт-Петербург: Наукоемкие технологии, 2025. – С. 97–101.

161. Сун Ц. Влияние концепции «синтеза искусств» на художественное проектирование станций метрополитена Китая / Ц. Сун // Россия – Китай: диалог пластических искусств: материалы международной научной конференции 25 марта 2022 г. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 175–187.

162. Сунь Ю. Архитектурная концепция музея Сучжоу как сплав региональных традиций и инноваций / Ю. Сунь, М.Т. Майстровская // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 4–1. – С. 136–148.

163. Сюй П. Влияние древнего архитектурного искусства на современную архитектуру (на примере Китая) / П. Сюй // Инновации и инвестиции. – 2022. – № 12. – С. 169–171.

164. Сюй С. Влияние философских течений на архитектуру Китая / С. Сюй // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2023. – Т. 12, № 12–1. – С. 210–221.

165. Сян У Монументально-декоративная скульптура мемориальных ансамблей в Китае периода эпохи династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.) до эпохи династии Тан (618–907 гг. н.э.): специальность: 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура): дис. … канд. искусствоведения / У Сян. – М.: ФГБОУ ВО

«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова», 2022. – 304 с.

166. Темникова Е.А. Скульптура как элемент, формирующий городскую среду / Е.А. Темникова // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и градостроительство: сборник статей 78-й всероссийской научно-технической конференции, Самара, 19–23 апреля 2021 года. – Самара: Самарский государственный технический университет, 2021. – С. 867–874.

167. Тутыгина В.С. Роль скульптуры в мемориальном парке / В.С. Тутыгина, Т.В. Портнова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2025. – № 5–1 (104). – С. 39–44.

168. Уваров В.Д. Пути решения проблем, существующих в китайском дизайне архитектурной среды и искусстве общественных пространств / В.Д. Уваров, Ф. Лю // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – № 3–2. – С. 53–62.

169. У Б. Технологическая трансформация монументальных скульптур в современных городах Китая / Б. У, М. Чжан, Х. Чжан // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 15–16 марта 2024 года. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024. – С. 409–415.

170. Устюгова Е.Н. Эволюция проблемы синтеза искусств в эстетике / Е.Н. Устюгова // Koinon. – 2021. – Т. 2, № 3. – С. 30–43.

171. Фан Л. Исторические этапы развития искусства общественных пространств (скульптура, мозаика, фреска, таписсерия) в Китае / Л. Фан, В.Д. Уваров // Вестник славянских культур. – 2025. – № 75. – С. 216–236.

172. Фань Ч. Основные тенденции развития скульптуры Китая XX–XXI веков. Интернациональный художественный опыт и национальные традиции: дис. … канд. искусствоведения / Фань Чжиюй. – М., 2024. – 390 с.

173. Формирование предметно-пространственной среды современного города: сборник трудов конференции, Магнитогорск, 05–07 ноября 2024 года. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2025. – 129 с.

174. Хазанова В.Э. Проблема синтеза искусств в архитектуре / В.Э. Хазанова //Синтез искусств в архитектуре сборник научных трудов / под ред. В.Э. Хазановой. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 5–24.

175. Хвойник И.Е. Скульптура и архитектура / И.Е. Хвойник // Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. – М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1936. – С. 48–61.

176. Художественные модели мироздания: взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Коллективная монография в 2 томах / Под общей редакцией В.П. Толстого. – М.: НИИ РАХ – Наука, 1997–1999. Кн. 1: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. – М.: НИИ РАХ, 1997. – 400 с.

177. Художественные модели мироздания: взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Коллективная монография в 2 томах / Под общей редакцией В.П. Толстого. – М.: НИИ РАХ – Наука, 1997–1999. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М.: НИИ РАХ, 1999. – 366 с.

178. Хуэй Х. Храмы предков в Хуэйчжоу в социокультурном пространстве современного Китая: проблемы и перспективы / Х. Хуэй, Н.Л. Панина // Творчество и современность. – 2023. – № 2(20). – С. 71–77.

179. Цукурова А.Р. Место скульптуры в формировании городской среды / А.Р. Цукурова // Архитектоника региональной культуры: сборник научных трудов IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Курск, 28 октября 2021 года. – Курск: Юго-Западный государственный университет, 2021. – С. 136–139.

180. Цун Л. Три уникальных древних сооружения как особый архитектурный стиль Хуэйчжоу / Л. Цун // Искусство и художественное

образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы XI Международной научно-практической конференции (Казань, 21 октября 2022 года). – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2023. – С. 479–485.

181. Чайко М.П. Монументальная скульптура Беларуси и архитектурное окружение, специфика синтеза на современном этапе / М.П. Чайко // Искусство и культура. – 2014. – № 1(13). – С. 23–28.

182. Чернышова Э.П. Архитектура Хуэйчжоу. Особенности становления «Трех резных скульптур» Хуэйчжоу / Э.П. Чернышова, Л. Цун // Общество. Среда. Развитие. – 2022. – № 3(64). – С. 95–99.

183. Чернышова Э.П. Архитектура как материально-пространственная среда / Э.П. Чернышова // Общество. Среда. Развитие. – 2023. – № 1(66). – С. 133–138.

184. Чернышова Э.П. Архитектурно-ландшафтная среда провинциального города / Э.П. Чернышова, Т.А. Гильдина, Т.В. Радионов // Архитектура и строительство России. – 2024. – № 4(252). – С. 49–53.

185. Чимаев А.Х. Роль синтеза искусств в архитектуре и строительстве / А.Х. Чимаев, К.А. Лапунова // Научный альманах. – 2019. – № 2–2(52). – С. 181–184.

186. Шарапов И.А. Мария Некрасова: воззрение на мир – «искусство ансамбля» / И.А. Шарапов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2024. – № 3(62). – С. 91–96.

187. Шевченко М.Ю. История архитектуры и градостроительства Китая / М.Ю. Шевченко. – М.: Архитектура-С, 2019. – 480 с.

188. Шевченко М.Ю. Нормативная архитектура Китая (VI – начало XX в.): генезис, принципы, эволюция: специальность 2.1.11 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (отрасль науки – архитектура): дис. … доктора архитектуры / М.Ю. Шевченко; ФГБОУ ВО «Московский архитектурный институт (государственная академия)». – М., 2022. – 453 с.

189. Шуази О. Всеобщая история архитектуры. От доисторической эпохи до Ренессанса / О. Шуази. – М.: АСТ, 2022. – 1136 с.

190. Ю Т., Ван Ф., Шаманова А.С., Лобанов Е.Ю. Традиционная китайская архитектура в стиле Хуэй / Т. Ю, Ф. Ван, А.С. Шаманова, Е.Ю. Лобанов // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – 2024. – № 4. – С. 454–460.

191. Юань С. Трансформация художественной формы и идейного содержания мемориального комплекса в память Китайско-японской войны в Пекине / С. Юань // Культура и искусство. – 2024. – № 6. – С. 188–199.

192. Юйлинь В. Анализ художественных характеристик и значения китайских каменных львов / В. Юйлинь, С.М. Будкеев // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2024. – № 4–4(91). – С. 91–94.

193. Яковлева К.С. Синтез скульптуры и дизайна в моделировании современной городской ситуации. Функциональная скульптура / К.С. Яковлева // Системные технологии. – 2022. – № 1(42). – С. 263–269.

194. Янань Ш. Роль Терракотовой армии в истории развития китайской скульптуры / Ш. Янань // Национальная культура глазами молодых: Сборник научных статей XLVIII итоговой научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов, Минск, 16 марта 2023 года. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2024. – С. 291–295.

195. Янсинь В. Архитектура и цифровое искусство: тенденции и стратегии художественного синтеза: автореферат дис. … канд. искусствоведения по специальности 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / В. Янсинь. – Минск, 2025. – 22 с.

На китайском языке

196. 《西方现代艺术史. 绘画· 雕塑· 建筑》. [美]H·H·阿纳森 原著, 邹德侬, 巴竹师 等翻译. 天津人民美术出版社. 2003. 753 页. Арнасон Х.Х. История современного западного искусства. Живопись. Скульптура. Архитектура;

перевод с англ. Цзоу Денон и другие / Х.Х. Арнасон. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное издательство, 2003. – 753 с.

197. 汪丽君,舒平.转变的先兆—对未来建筑形态的类型学思考.新建筑，2001. 39–42. Ван Лицзюнь. Предвестники трансформации – типологические размышления о будущем архитектурной формы / Лицзюнь Ван, Пин Шу. // Новая архитектура, 2001. – С. 39–42.

198. 王建国, 刘静. 历史文化资源评估的总体思路与案例借鉴. 城市规划学刊，2024(3), 56 页. Ван Цзяньго, Лю Цзин. Общий подход и примеры из практики оценки исторических и культурных ресурсов / Цзяньго Ван, Цзин Лю // Журнал городского планирования, 2024. – № 3.– С. 56.

199. 王治君. 纪念性艺术综合体. 北京:中国建筑工业出版社, 2009, 122 页. Ван Чжицзюнь. Монументальные художественные комплексы / Чжицзюнь Ван. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 2009. – 122 с.

200. 王振复. 儒道释与中国建筑文化. 上海:复旦大学出版社, 2001, 230 页. Ван Чжэньфу. Конфуцианство, даосизм, буддизм и китайская архитектурная культура / Чжэньфу Ван. – Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2001. –230 с.

201. 王驰. 建筑装饰雕塑的功能与文化. 青春岁月, 2014, 29–30. Ван Чи. Функция и культура архитектурно-декоративной скульптуры / Чи Ван // Молодые годы. – 2014. – С. 29–30.

202. 王受之. 世界平面设计史 （第二版）.北京：中国青年出版社, 2018, 415 页. Ван Шоучжи. История мирового графического дизайна / Шоучжи Ван. – 2-е изд. – Пекин: Молодежная пресса Китая, 2018. – 415 с.

203. 王受之. 世界现代设计史. 北京：中国青年出版社, 2002, 349 页. Ван Шоучжи. История современного мирового дизайна / Шоучжи Ван. – Пекин: Молодежная пресса Китая, 2002. – 349 с.

204. 顾立生. 颐和园建筑物的空间布局研究. 林业与生态科学, 2021. 95–99. Гу Лисян. Исследование пространственного расположения зданий в Летнем

дворце / Лисян Гу // Лесное хозяйство и экологические науки. – 2021. – С. 95–99.

205. 殷双喜. 永恒的象征: 人民英雄纪念碑研究.石家庄:河北美术出版社, 2006, 281 页. Инь Шуанси. Вечные символы: исследование памятника народным героям / Шуанси Инь. – Шицзячжуан: Хэбэйское издательство изобразительного искусства, 2006. – 281 с.

206. 叶若琛. 传统民居石雕装饰艺术特征分析.工业建筑, 2016, 37–40 页. Йе Руочэн. Анализ декоративно-художественных особенностей традиционной народной резьбы по камню / Руочэн Йе // Промышленная архитектура. – 2016. – С.37–40.

207. （德）恩斯特·卡西尔著，李琛（译）. 《人论：人类文化哲学导引》. 北京：金城出版社，2020. 246 页. Кассирер Э. Рассуждение о человеке: Попытка создания философии человеческой культуры / Э. Кассирер; перевод Ли Чен. – Пекин: Цзиньчэн, 2020. – 246 с.

208. 中央美术学院美术史系中国美术教研室编著. 中国美术简史. 北京:高等教育出版社, 1990, 430 页. Краткая история китайского искусства / под редакцией кафедры истории искусства, факультета китайского искусства; Центральная академия изящных искусств. – Пекин: Издательство высшего образования, 1990. – 430 с.

209. 黎德锐. 形象的模糊性与艺术美. 河池师专学报,1989. 年(4), 1–5. Лай Деруй. Двусмысленность образа и художественная красота / Деруй Лай // Журнал Хэчинского педагогического колледжа. – 1989. – №4. – С. 1–5.

210. 李玉兰. 苏联现代雕塑. 天津:人民美术出版社,1987. 138 页. Ли Юлань. Советская современная скульптура / Юлань Ли. – Тяньцзинь: Издательство народного искусства, 1987. – 138 с.

211. 林移刚. 崇狮习俗研究意义. 湘潭大学社会科学学报, 2003, 18–19. Линь Иган. Значение исследования обычая поклонения львам / Иган Линь // Журнал социальных наук Университета Сянтань. – 2003. – С. 18–19.

212. 林彩君. 装饰雕塑在环境艺术中的现代意义. 山东理工大学学报（社会科学版, 2004.05(3), 87–88. Линь Цайцзюнь. Современное значение декоративной скульптуры в экологическом искусстве / Цайцзюнь Линь // Журнал Шаньдунского технологического университета (издание по общественным наукам). – 2004. – № 3. – С. 87–88.

213. 梁燕. 阿旃陀石窟雕塑的笈多范式及其影响. 湖南大学学报（社会科学版）, 2021, 110 页. Лян Янь. Парадигма Гупты в скульптуре пещеры Аджанты и её влияние / Янь Лян // Журнал Хунаньского университета (издание по социальным наукам). —2021. – С. 110.

214. 建筑时报社.开启农村包围城市的革命之路—井冈山革命博物馆新馆建设纪实.建筑时报,第一版, 2021.5. Ли Вуйин. Открывая дорогу революции в сельской местности вокруг городов – хроника строительства нового музея в Цзинганшаньской революции / Вуйин Ли // Архитектурная эпоха. – Шанхай, 2021. – Май. – № 1. – Еженед.

215. 晨朋. 苏联现代雕塑. 天津:天津人民美术出版社, 1987, 9–17 页. Ли Юйлань [Чэнь Пэн]. Современная советская скульптура / Юйлань Ли. – Тяньцзинь: Издательство народного изобразительного искусства, 1987. – С.9–17.

216. 楼庆西. 中国传统建筑装饰. 北京:中国建筑工业出版社, 1999, 300 页. Лу Цинси. Традиционное китайское архитектурное убранство / Цинси Лу. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 1999. – 300 с.

217. 楼庆西.中国古建筑二十讲.北京:三联出版社,2001. 342 页. Лу Цинси. Двадцать лекций о китайской древней архитектуре / Цинси Лу. – Пекин: Издательство Саньлянь, 2001. – 342 с.

218. 楼庆西. 中国古代建筑装饰五书– 装饰之道.北京:清华大学出版社, 2011, 251 页. Лу Цинси. Пять книг о древнекитайском архитектурном декоре. Путь декорирования / Цинси Лу. – Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2011. – 251 с.

219. 楼庆西. 中国传统建筑文化. 北京:中国旅游出版社，2021, 332 页. Лу Цинси. Традиционная китайская архитектура и культура / Цинси Лу. – Пекин: Туристическая пресса Китая, 2021. – 332 с.

220. 刘敦桢. 中国古代建筑史（第二版）. 北京:中国建筑工业出版社, 2005, 423 页. Лю Дунжэнь. История древней китайской архитектуры / Дунжэнь Лю. – 2-е изд. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 2005. – 423 с.

221. 刘晋晋. 图像与符号. 长沙:湖南美术出版社,2021. 444 页. Лю Цзиньцзинь. Образы и символы / Цзиньцзинь Лю. – Чанша: Издательство изобразительного искусства Хунань, 2021. – 444 с.

222. 梁思成. 中国雕塑史. 北京:三联书店出版社, 2011, 160 页. Лян Сычэн. История китайской скульптуры / Сычэн Лян. – Пекин: Издательство книжного магазина «Саньлянь», 2011. – 160 с.

223. 马本和.中国古代石狮造型艺术兴盛的动因.黑龙江民族丛刊, 2009, 137–139. Ма Бэньхэ. Причины процветания древнекитайской пластики каменного льва / Бэньхэ Ма // Этническая серия Хэйлунцзян. – 2009. – С. 137–139.

224. 娜丽莎. 中国与欧洲传统建筑雕塑语言特征比较. 装饰, 2005. 53–54. На Лисе. Сравнение лингвистических особенностей традиционной китайской и европейской архитектурной скульптуры / Лисе На // Декорация. – 2005. – С. 53–54.

225. 奚静之. 俄罗斯美术史. 沈阳:辽宁美术出版社, 1999. 194 页. Си Цзинчжи. История русского искусства / Цзинчжи Си. – Шэньян: Ляонинское художественное издательство, 1999. – 194 с.

226. 孙慧佳. 中国建筑中的石狮文化. 视觉空间, 2009. 28–31. Сунь Хуэйцзя. Культура каменного льва в китайской архитектуре / Хуэйцзя Сунь // Визуальное пространство. – 2009. – С. 28–31.

227. 徐猛. 中国古代建筑与古代哲学. 山西建筑, 2009. 4, 10–11. Сюй Мэн. Древнекитайская архитектура и древняя философия / Мэн Сюй // Архитектура Шаньси. – 2009. – № 4. – С. 10–11.

228. 徐欢欢. 城市更新中文化记忆与社区活力共生关系探讨. 未来城市设计与运营, 2024, 49 页. Сюй Хуаньхуань. Исследование симбиотической связи между культурной памятью и жизнеспособностью сообщества в процессе обновления городов / Хуаньхуань Сюй // Проектирование и эксплуатация городов будущего. —2024. – С. 49.

229. 徐慧敏. 建筑与雕塑在造型上的融合趋势. 现代园林, 2009. 62–63. Сюй Хуэймин. Тенденции интеграции архитектуры и скульптуры в форме / Хуэймин Сюй // Современные сады. – 2009. – С. 62–63.

230. 项金国. 雕塑 + 建筑 共创和谐空间.城乡建设, 2004, 16–17. Сян Цзингуо. Скульптура и архитектура, создание гармоничного пространства / Цзингуо Сян // Городское и сельское строительство. – 2004. – С. 16–17.

231. 项岩松. 礼制对中国古建筑的影响. 山西建筑, 2009(4), 35–36. Сян Яньсун. Влияние ритуальной системы на древнекитайскую архитектуру / Яньсун Сян // Архитектура Шаньси. – 2009. – № 4. – С. 35–36.

232. 肖平西. 建筑中的装饰艺术研究. 重庆大学学报(社会科学版). 2005(4). 17–21. Сяо Пинси. Исследование декоративного искусства в архитектуре / Пинси Сяо // Журнал Чунцинского университета (издание по общественным наукам). – 2005. – №4. – С. 17–21.

233. 傅熹年. 中国古代礼制建筑.美术大观, 2015 年(6). 96–99. Фу Си Нянь. Ритуальная архитектура в Древнем Китае / Фу Си Нянь // Изобразительное искусство. – 2015. – № 6. – С. 96–99.

234. 黄超英. 现代建筑师的雕塑情结. 工程与建设, 2006(1), 26–28. Хуан Чаоин. Скульптурные комплексы современных архитекторов / Чаоин Хуан // Инженерия и строительство. – 2006. – № 1. – С. 26–28.

235. 计成（明代）. 园冶. 陈植（注）. 北京：中国建筑工业出版社，2019. 45 页. Цзи Ченг (Династия Мин). Юань Е / Ченг Цзи. Примечание Чэнь Чжи. – Пекин: Китайское издательство архитектуры и строительства, 2019. – 45с.
236. 曾莉. 城市纪念性空间的情境塑造. 艺术生活(福州大学,厦门工艺美术学院学报), 2014, 20–22. Цзэн Ли. Контекстуальное формирование городского монументального пространства / Ли Цзэн // Арт Лайф (журнал Сямыньского колледжа искусств и ремесел Фучжоуского университета). – 2014. – С. 20–22.
237. 蒋进军. 认同与重构—— 莫斯科俯首山胜利纪念碑综合体.北京:中国建筑工业出版社, 2019, 276 页. Цзян Цзиньцзюнь. Идентичность и реконструкция – комплекс памятников Победы на поклонной горе, Москва / Цзиньцзюнь Цзян. – Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, 2019. – 276 с.
238. 蒋一谈. 秦始皇陵. 北京：中央民族大学出版社，2024, 132 页. Цзян Итань. Могилы царей и императоров династии Цинь. / Итань Цзян. – Пекин: Издательство Центрального университета национальностей, 2024. —132 с.
239. 邱陵. 人民英雄纪念碑的建筑装饰浮雕. 装饰, 1997(6). 41–44. Цю Линь. Архитектурные декоративные рельефы для памятника народным героям / Линь Цю // Декорация. – 1997. – № 6. – С. 41–44.
240. 张安华. 浅谈欧洲中世纪艺术衰落的原因. 大众文艺(理论)，2009, 117–119. Чжан Аньхуа. Краткое обсуждение причин упадка средневекового искусства в Европе / Аньхуа Чжан // Популярная литература и искусство (теория). – 2009. – С. 117–119.
241. 张弦. 空间与记忆– 中国纪念性雕塑的公共功能及文化内涵.美术观察, 2021, 6, 71–72. Чжан Инь. Пространство и память – общественная функция и культурная коннотация монументальной скульптуры в Китае / Инь Чжан // Наблюдение за искусством. – 2021. – № 6. – С. 71–72.

242. 张敏. 大同地区石狮子造型艺术初探. 山西大同大学学, 2014, 33–36. Чжан Минь. Предварительное исследование пластики каменных львов в районе Датун / Минь Чжан // Журнал Шаньсиского университета Датун, 2014. – С. 33–36.

243. 张四维. 城市纪念性空间的功能整合与空间套叠. 现代城市研究, 2008, 71–75. Чжан Сивэй. Функциональная интеграция и пространственное наложение городских монументальных пространств / Сивэй Чжан // Современные урбанистические исследования. – 2008. – С. 71–75.

244. 张晓瑞,蔺宝钢.雕塑与建筑的共生.雕塑, 2018, 70–71. Чжан Сяоруй. Симбиоз скульптуры и архитектуры / Сяоруй Чжан, Баоган Линь // Скульптура. – 2018. – С. 70–71.

245. 张慧坤, 王燕萍. 中外名建筑赏析.杭州:浙江工商大学出版社,2020,04, 230 页. Чжан Хуэйкунь. Оценка знаменитых китайских и зарубежных зданий / Хуэйкунь Чжан, Ван Яньпин. – Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского торгово-промышленного университета, 2020. – № 4. – 230 с.

246. 张坚. 意识形态、文化和公共纪念性雕塑—— 当代中国公共纪念性雕塑的回顾与前瞻.美术研究, 2000(3), 22–25. Чжан Цзянь. Идеология, культура и публичная монументальная скульптура – обзор и прогноз публичной монументальной скульптуры в современном Китае / Цзянь Чжан // Исследование искусства. – 2000. – № 3. – С. 22–25.

247. 张玉明, 张帆. 现代建筑艺术表现性与雕塑的关系. 中外建筑, 2020, 34–35. Чжан Юминь. Связь между выразительностью и скульптурой в современном архитектурном искусстве / Юминь Чжан, Фань Чжан // Китайская и зарубежная архитектура. – 2020. – С. 34–35.

248. 赵磊.现代装饰浮雕艺术的应用研究.吉林广播电视大学学报, 2016(8), 126–128. Чжао Лэй. Исследование применения современного декоративного рельефного искусства / Лэй Чжао // Журнал Цзилиньского университета радио и телевидения. – 2016. – № 8. – С. 126–128.

249. 赵海翔. 人造的路标—— 纪念性空间研究.北京:中国建材工业出版社, 2011.12, 193 页. Чжао Хайсян. Рукотворные указатели – исследование монументальных пространств / Хайсян Чжао. – Пекин: Издательство промышленности строительных материалов Китая, 2011. – № 12. – 193 с.

250. 周祝英. 五台山石狮雕刻艺术初探. 文物世界, 2018, 29–34. Чжоу Чжуин. Предварительное исследование искусства скульптуры каменного льва на горе Утай / Чжуин Чжоу // Мир культурных реликвий. – 2018. – С. 29–34.

251. 庄周. 庄子・知北游. 陈鼓应（注译）. 北京：中华书局, 2020, 312 页. Чжуан Чжоу. Чжуан-цзы: Путешествие на Север / Чжоу Чжуан. Приведено и переведено Чен Гуйин. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2020. —312с.

252. 陈绳正, 冼宁. 雕塑与建筑.北京:三联书店, 2015. 501 页. Чэнь Жэньчжэн, Сиань Нин. Скульптура и архитектура / Жэньчжэн Чэнь, Нин Сянь. – Пекин: Книжный магазин «Саньлянь», 2015. – 501 с.

253. 晨朋. 苏联现代雕塑. 天津:天津人民美术出版社, 1987, 138 页. Чэнь Пэн. Современная советская скульптура / Пэн Чэнь. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительных искусств, 1987. – 138 с.

254. 陈辉. 环境雕塑. 北京:清华大学出版社, 2013, 101 页. Чэнь Хуэй. Экологическая скульптура / Хуэй Чэнь. – Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2013. – 101 с.

255. 沈涛. 论装饰的功能. 美术观察, 2009, 113 页. Шэнь Тао. О функции украшения / Тао Шэнь // Искусство смотреть. – 2009. – С. 113.

256. 尤广熙. 陵墓石雕中的石狮形象. 石材, 1999, 44–45. Ю Гуанси. Изображение каменных львов в резьбе по камню мавзолея / Гуанси Ю // Камень. – 1999. – С. 44–45.

257. 杨文会. 城市雕塑与建筑艺术的互动和互补. 雕塑, 2003(6), 6–7. Ян Вэньхуэй. Взаимодействие и взаимодополняемость городской скульптуры и архитектурного искусства / Вэньхуэй Ян // Скульптура. – 2003. – № 6. – С. 6–7.

На английском языке

258. Amałowicz P. The Synthesis of the Arts and Its Influence on Modern Theatre Architecture / P. Amałowicz // Advances in Human Factors in Architecture, Sustainable Urban Planning and Infrastructure: Proceedings of the AHFE 2021 Virtual Conference on Human Factors in Architecture, Sustainable Urban Planning and Infrastructure, USA, July 25–29, 2021 / editors J. Charytonowicz, A. Maciejko, C.S. Falcão. ––Cham: Springer, 2021. – URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-80710-8_1 (Access: 10.09.2025).

259. Campens A. Béton Brut: André Bloc and The Architecture-Sculpture Debate // Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura. – 2021. – № 10. – P. 80–95. – URL: https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1203578/707886/Studi%20e%20ricerche%20n.%2010_compressed.pdf#page=82 (Access: 09.09.2025).

260. Chai X., Zadvemyuk L.V. Chinese Ming and Qing palace architecture. The Beijing palace Museum as example // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2017. – Т. 1. – С. 396–401. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=28994242 (Access: 28.07.2025).

261. Changzhi W. Forms of synthesis of arts of Chinese Architecture: Array // Municipal economy of cities. – October 2021. – Vol. 4, № 164. – P. 58–64. – URL: https://www.researchgate.net/publication/355516416_FORMS_OF_SYNTHESIS_OF_ARTS_OF_CHINESE_ARCHITECTURE (Access: 28.07.2025).

262. Chen S., Shen Z. The Architectural Conservation Movement in China: Approaches to Nation-building // The Historic Environment: Policy & Practice. – March 2022. – Vol. 13, № 4. – P. 1–13. – URL:

https://www.researchgate.net/publication/359470211_The_Architectural_Conservation_Movement_in_China_Approaches_to_Nation-building (Access: 26.07.2025).

263. Despot Katerina, and Sandeva Vaska. Using sculpture, principle of common links between art and park // International interdisciplinary conference: Landscape transformation of the post-communist countries (SVK 38/13/F5). – 2013. – URL: https://eprints.ugd.edu.mk/7879/ (Access: 26.07.2025).

264. Dias Sarah Frances. Collaborations and Connections Between the Arts of Architecture, Painting and Sculpture: New Artistic Fields and Shared Significances // Revista Convergências. – 2017. – Pp. 1–11.

265. Dias Sarah Frances. Core values and principles generators of significance in architecture, painting and sculpture: Diss. – Universidade de Lisboa (Portugal), 2017. – URL: https://www.academia.edu/44213973/_PhD_Thesis_Core_Values_and_Principles_Generators_of_Significance_in_Architecture_Painting_and_Sculpture (Access: 26.07.2025).

266. Doaa Elsaid. Synthesis and assembly in prominent sculptures between expression fluency and composition flexibility // International Design Journal. – 2024. – No. 5. –Vol. 14. – Pp. 299-308. – URL: https://www.faa-design.com/files/14/59/299-308-Doaa-abs.pdf (Access: 26.07.2025).

267. Drosos Nikolaos. Modernism with a human face: Synthesis of art and architecture in Eastern Europe, 1954–1958: Diss. – City University of New York, 2016. – URL: https://monoskop.org/images/d/db/Drosos_Nikolaos_Modernism_with_a_Human_Face_Synthesis_of_Art_and_Architecture_in_Eastern_Europe_1954-1958_2016.pdf (Access: 26.07.2025).

268. Ernawati E., Margana Sri, and Marianto M. D. Re-actualization of Traditional Themes in Contemporary Craft Art through the Concept of Hybrid Aesthetics // International Journal of Current Science Research and Review 7.04. – 2024. – Pp. 2090–2103.

269. Fang Zhiyu. CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE OVERVIEW // Scientific and analytical journal Burganov House. The space of culture. – 2023. – 19. – Pp. 49–59. – URL: http://burganova-text.com/wp-content/uploads/2023/11/2023_3_%D0%A7%D0%B6%D0%B8%D1%8E%D0%B9.pdf (Access: 26.07.2025).
270. Freire-Lista David M. The forerunners on heritage stones investigation: Historical synthesis and evolution // Heritage 4.3. – 2021. – Pp. 1228–1268.
271. Grafe Christoph. Patio and pavilion: The place of sculpture in modern architecture. – URL: https://www.researchgate.net/publication/248996435_Patio_and_Pavilion_-_The_Place_of_Sculpture_in_Modern_Architecture (Access: 26.07.2025).
272. Greenhalgh P. Transforming the World: The Architectural Art of Brian Clarke // Architectural Design. – 2023. – Vol. 93, № 5. – P. 14–21. – URL: https://www.researchgate.net/publication/373524991_Transforming_the_World_The_Architectural_Art_of_Brian_Clarke (Access: 12.09.2025).
273. Harimurti R. Puspito.The Bauhaus’s Ideology, Concept and Method in Architecture. – URL: https://www.researchgate.net/publication/209523509_Bauhaus_Ideology_Concept_and_Method_on_Architecture (Access: 14.10.2025).
274. Hatem Tawfik Ahmed. The interrelated Qualities between Sculpture and Archisculpture Design. – URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1766728997&tld=ru&lang=en&name=The-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf&text=https%3A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf&url=https%3A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf&lr=213&mime=pdf&l10n=ru&sign=6d0810bceae28ac0a9396e706b

bcfde0&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1766728997%26tld%3Dru%26lang%3Den%26name%3DThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf%26text%3Dhttps%253A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf%26url%3Dhttps%253A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf%26lr%3D213%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3D6d0810bceae28ac0a9396e706bbcfde0%26keyno%3D0%26nosw%3D1 (Access: 12.09.2025).

275. Hopstock L. The garden as Raumkunstwerk: the role of early 20th-century architecture schools for the modernisation of landscape architecture education // Projets de paysage. – 2022. – Hors-série. – URL: https://journals.openedition.org/paysage/27504 (Access: 10.09.2025).

276. James De Mille. The martyr of the catacombs: a tale of ancient Rome. – 2008. —URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/24680/pg24680-images.html (Access: 27.12.2025).

277. Jun Zhang, Noiwangkhang Pitak, Sirisuk Metta, Ke Yihan, Cui Ronghua. Chinese Landscape Narrative: The Relationship between Art and Culture on Mount Putuo, China / Zhang Jun, Pitak Noiwangkhang, Metta Sirisuk [et al.] // The International Journal of Critical Cultural Studies. – 2023. – Vol. 21, № 2. – P. 25–42. – URL: https://www.researchgate.net/publication/370094368_Chinese_Landscape_Narrative_The_Relationship_between_Art_and_Culture_on_Mount_Putuo_China (Access: 10.09.2025).

278. Kalashnikov Antony. Monuments for posterity: self-commemoration and the Stalinist culture of time. – Cornell University Press, 2023.

279. Kalashnikov Antony. Stalinist monumental art and architecture, and the "immortalization of memory" Stalinist monumental art and architecture, and the "immortalization of memory": Diss. – University of Oxford, 2019.

280. Kang Xueqin. Research on the Integration and Innovation of Traditional Cultural Elements and Modern Architectural Art Design // Research and Commentary on Humanities and Arts 2.7. – 2024.

281. Kuryazov U.T. Synthesis of architecture and sculpture in forming a modern city environment // Theoretical & Applied Science. – 2019. – Issue 11, volume 79. – Pp. 538–540.

282. Kuryazov U.T. Synthesis of architecture and sculpture in forming a modern city environment // ISJ Theoretical & Applied Science. – 2019. – № 11(79). – Pp. 538–540.

283. Lægring K. The Futility of the Collaborative Modernist Gesamtkunstwerk: A Goodmanian Explanation // SITA – studii de Istoria şi Teoria Arhitecturii. – 2020. – № 8. – P. 95–112. – URL: https://sita-uauim-ro.s3.eu-west-2.amazonaws.com/06_Laegring.pdf (Access: 10.09.2025).

284. Li G., Ratthai P. Combining Contemporary Design Principles with the Craftsmanship of Ancient Chinese Architecture / G. Li, P. Ratthai // Design Studies and Intelligence Engineering. – Amsterdam: IOS Press, 2024. – P. 831–840. – URL: https://ebooks.iospress.nl/doi/10.3233/FAIA231498 (Access: 10.09.2025).

285. Liao Y., Cenci J., Zhang J. Chinese modern architectural Heritage resources: perspectives of spatial distribution and influencing factors / Y. Liao, J. Cenci, J. Zhang // ISPRS International Journal of Geo-Information. – 2023. – Vol. 12, № 9. – P. 358–381. – URL: https://www.mdpi.com/2220-9964/12/9/358 (дата обращения 26.07.2025).

286. Lucius Christophera Ratnasari, Santosa Imam, Martokusumo Widjaja, Nugraha Adhi. A Study on Indonesian Sociopolitical Design Objects within the Framework of Gesamtkunstwerk // Southeast Asian Studies. – 2024. – Vol. 13, № 2. P. 287–310. – URL:

https://www.jstage.jst.go.jp/article/seas/13/2/13_287/_article/-char/ja/ (Access: 10.09.2025).

287. Luengo Gutiérrez P. Global Architecture for Eighteenth-century Beijing: Building Qing Enlightenments. – Liverpool: Liverpool University Press, 2022. – 277 p.

288. Lynch Patrick. Practical poetics: rhythmic spatiality and the communicative movement between site, architecture and sculpture: Diss. – London Metropolitan University, 2015.

289. Malinina T.G. Processes of integration of art in modern architecture and other forms of art; methods of their study // TEXTS. – 2015. – Vol. 4. – Pp. 73–100.

290. May Hassan Elsayed, Nanees ELsayyad and Lamis El Gizawi. The Flexibility Effect of Using Heritage Formation Vocabulary in Contemporary Architecture. – URL: https://www.researchgate.net/publication/362049319_The_Flexibility_Effect_of_Using_Heritage_Formation_Vocabulary_in_Contemporary_Architecture (Access: 26.12.2025).

291. Mazalán P., Morávková K. Fine art as an integral part of architecture: Political and social aspects of the formation of this synthesis in the 20th century // Architecture Papers of the Faculty of Architecture and Design STU. – 2023. – Vol. 28, № 4. – P. 24–28. – URL: https://www.researchgate.net/publication/376401371_Fine_art_as_an_integral_part_of_architecture_Political_and_social_aspects_of_the_formation_of_this_synthesis_in_the_20th_century (Access: 09.09.2025).

292. Molaei Pouya, Mehrdad Javaherian, and Maryam Afzalipour. Principles of flexibility in design process, with the approach to creativity in design // A| Z ITU JOURNAL OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE 18.3. – 2021. – Pp. 625–635.

293. Moraitis K. Composing the Landscape: Analyzing Landscape Architecture as Design Formation / K. Moraitis // Land. – 2024. – Vol. 13, № 6. – P. 827–851. – URL: https://www.mdpi.com/2073-445X/13/6/827 (Access: 26.07.2025).

294. Munch A.V. The total design of everyday life: historical ideals and dilemmas of the Gesamtkunstwerk // Disegno. – 2024. – Vol. 8, № 1. – URL: https://portal.findresearcher.sdu.dk/en/publications/the-total-design-of-everyday-life-historical-ideals-and-dilemmas- (Access: 10.09.2025).

295. Nurullayeva M., Abdusamatova L. Shaping the urban environment with the help of modern landscape architecture / M. Nurullayeva, L. Abdusamatova // International Conference on Advance Education. – 2025. – Vol. 1, № 2. – P. 36–41. – URL: https://newconference.ru/index.php/Ireland/article/view/72 (Access: 10.09.2025).

296. O'Mahony Mike. Archaeological fantasies: Constructing history on the Moscow metro // Modern Language Review 98.1. – 2003. – Pp. 138–150.

297. Outledge Handbook of Chinese Architecture Social Production of Buildings and Spaces in History / edited By Jianfei Zhu, Chen Wei, Li Hua. – London: Routledge, 2023. – 778 p.

298. Papapetros Spyros. Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture. – MIT Press, 2014. – 288 p.

299. Pidlisna O., Simonova A., Ivanova N., Bondarenko V., Yesipov A. Harmonisation of the urban environment by means of visual art, lighting design, and architecture / O. Pidlisna, A. Simonova, N. Ivanova [et al.] // Acta Scientiarum Polonorum Administratio Locorum. – 2023. – Vol. 22, № 1. – P. 59–72. – URL: https://www.researchgate.net/publication/369803869_Harmonisation_of_the_urban_environment_by_means_of_visual_art_lighting_design_and_architecture (Access: 10.09.2025).

300. Polubok Andrii, and Pylypchuk Oksana. Orientation of monumental decorative sculpture in urban space // Proceedings of the Latvia University of Agriculture: Landscape Architecture & Art. 23.23. – 2023. – URL: https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2023.23.07 (Access: 10.09.2025).

301. Pu Xiaoyi. Architectural China in the eyes of a young Chinese architect / Pu Xiaoyi. – Beijing: Foreign languages press, 2019. – 486 p.: ил., цв. ил., портр.
302. Radwan Dina, Radwan Mohamed Radwan. Contemporary Intellectual Trends to Treat Architectural Forms with a Sculptural Orientation // Journal of Design Sciences and Applied Arts 4.1. – 2023. – Pp. 162–170.
303. Rukmane-Poča Ilze, and Krastiņš Jānis. Contemporary urban space in the context of formal currents of architecture // Architecture and Urban Planning 5. – 2011. Pp. 58–65.
304. Rydygier Monika. 'Human Architectures'. Studies of the Relations between Sculpture and Architecture in 20th Century Art // Modus. Prace z historii sztuki 4. – 2003. – Pp. 77–114.
305. Shujie Chen & Zhenjiang Shen. The Architectural Conservation Movement in China: Approaches to Nation-building/ Chen S., Shen Z. // The Historic Environment: Policy & Practice. – 2022. – Vol. 13, № 3. – P. 381–393. – URL: https://www.researchgate.net/publication/359470211_The_Architectural_Conservation_Movement_in_China_Approaches_to_Nation-building (Access: 26.07.2025).
306. Steinhardt N.S. Chinese architecture: a history / Steinhardt N. S. – Princeton: Oxford, 2019. – 388 p.: ill., col. ill.
307. Steinhardt N.S. Modern Chinese Architecture: 180 Years. – California: ORO Editions, 2024. – 470 p.
308. Steinhardt N.S. The Borders of Chinese Architecture. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2022. – 448 p.
309. Steklova Irina A., and Raguzhina Olesya I. The Genesis of Sculpture Parks in the Evolution of Landscape and Monumental-Decorative Arts Synthesis. – URL: http://hdl.handle.net/11701/16826 (Access: 10.09.2025).
310. Sultanova Dilshoda. Harmony Of Art in Architecture of Uzbekistan// The American Journal of Social Science and Education Innovations 3.05. – 2021. – Pp. 87–94.

311. Torrent H. On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes // Docomomo. – July 2010. – № 42. – Pp. 6–13. – URL: https://www.researchgate.net/publication/350619013_On_Modern_Architecture_and_Synthesis_of_the_Arts_Dilemmas_Approaches_Vicissitudes (Access: 03.09.2021).

312. Vodopivec Aleš, and Šnidaršič Rok. Architecture, Sculpture and Painting // Edvard Ravnikar: Architect and Teacher. – Vienna, 2010. – Pp. 295–309.

313. Wan Q., Blas S.M. Architecture as device: Estrangement theory from literature to architecture / Q. Wan, S.M. Blas // Frontiers of Architectural Research. – 2022. – Vol. 11. – № 1. – P. 1-12. – URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S209526352100073X (Access: 29.07.2025).

314. Washco K. Lingering Atmospheres: Collaborations between Architecture, Craft, Music, Landscape, and Film in Peter Zumthor's Gesamtkunstwerk: a thesis submitted to the Office of Graduate Studies in partial fulfilment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy in Architecture / Kristin Washco; Carleton University, Ottawa, Ontario. – Ottawa, 2025. – 300 p. – URL: https://carleton.scholaris.ca/bitstreams/db1c9d99-32cd-4716-8221-e659c4adc7fc/download (Access: 10.09.2025).

315. Wu Changzhi. Forms Of Synthesis of Arts Of Chinese Architecture // Municipal economy of cities. – 2021. – № 4. – Pp. 58–64. – URL: https://www.researchgate.net/publication/355516416_FORMS_OF_SYNTHESIS_OF_ARTS_OF_CHINESE_ARCHITECTURE (Access: 10.09.2025).

316. Yang Guoqing, Hattstein Markus. Ancient city walls in China: a heritage rediscovered / Guoqing Yang, Markus Hattstein. – Salenstein: Benteli, 2024. – 304 p.: ил., цв. ил.

317. Ye J., Guo Q., Yang A. Research on the emotional design of landscape sculptures in urban landscape architecture / J. Ye, Q. Guo, A. Yang // ITM Web of Conferences. – EDP Sciences, 2025. – Vol. 77, № 01039. – URL: https://www.itm-

conferences.org/articles/itmconf/pdf/2025/08/itmconf_emit2025_01039.pdf (Access: 26.07.2025).

318. Yekelchyk Serhy. Symbolic plasticity and memorial environment: the afterlife of Soviet monuments in post-Soviet Kyiv// Canadian Slavonic Papers 63.1-2. – 2021. – Pp. 207–228.

319. Youssef Phoebe M. The role of compound action in processing the spatial space of mural painting // Journal of Heritage and Design. – 2024. Doi: 10.21608/jsos.2024.293507.1526 243

320. Zatrić M. Synthesis of the Arts with the Region: Juraj Neidhardt's Sculptural Architecture of the 1960s within Regional Planning of Tourism // Docomomo. – December 2024. – № 72. – Pp. 90–95. – URL: https://www.researchgate.net/publication/386547406_Synthesis_of_the_Arts_with_the_Region_Juraj_Neidhardt's_Sculptural_Architecture_of_the_1960s_within_Regional_Planning_of_Tourism (Access: 10.09.2025).

321. Żychowska M., Ivashko Y., Chang P., Dmytrenko A., Kulichenko N., Zhang X.M. The influence of traditional Chinese landscape architecture on the image of small architectural forms in Europe / M. Zychowska, Y. Ivashko, Peng Chang [et. al.] // Landscape Architecture & Art. – 2021. – Vol. 18, № 18. – P. 59–68. – URL: https://llufb.llu.lv/Raksti/Landscape_Architecture_Art/2021/LLU_Landscape_Architect_Art_Vol_18_2021-59-68.pdf (Access: 24.07.2025).

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算

高等教育机构

俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学

(俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学)

关于手稿的权利

王芳

艺术综合视角下中国建筑-艺术综合体的空间意象：从传统模式到当代城市实践

博士学位论文

艺术史博士候选人

专业 5.10.3 — 艺术类型（美术和装饰和应用艺术及建筑）

第一卷

科学导师：

艺术史博士，教授

V.B. 科沙耶夫

莫斯科 — 2026

目录

引言　3

第一章 艺术史范畴体系中的“空间意象”与“艺术综合”概念　23

1.1 艺术融合的范畴　23

1.2 艺术综合的范畴　27

1.3 艺术综合的理论概念与艺术实践　36

第一章 结论　42

第二章 中国建筑艺术综合体中的传统艺术综合模式　44

2.1 中国古代空间意象的构成要素　44

2.2 中国古代陵墓建筑群的营造传统　57

2.3 中国古代宗教主题建筑群：佛教石窟　63

2.4 中国古代皇家宫殿建筑群　67

2.5 中国古代建筑群中装饰意象（图像符号）的艺术与语义特征　73

第二章 结论　82

第三章 当代中国城市建筑与艺术综合体中空间意象的塑造　85

3.1 中国传统哲学对建筑-造型艺术综合的影响　85

3.2 现代建筑、雕塑和装饰浮雕融合的主导艺术因素　94

3.3 中国当代城市空间中艺术综合体规划与建设的问题与对策　112

3.4 中国文化中艺术综合延续性的哲学和意识形态基础　119

第三章 结论　123

结论　126

参考文献　130

附录　165

引论

本研究以中国建筑群、陵墓、宗教建筑、纪念碑及其他建筑为案例，探讨空间意象和艺术综合这一主题，这些建筑群构成了一个独特的有机景观整体，其不可简化为各组成部分的简单相加。这对于揭示建筑群统一性的普遍原则以及环境的艺术品质至关重要，并有助于从跨文化（传统与现代）视角解读空间意象，从而对该主题进行科学探索。深入分析本研究选取的主题包括考察艺术综合实践与理论的历史演变、艺术间的互动机制以及不同时期建筑的特征。此外，本研究还力求基于最具代表性的案例呈现建筑群的完整图景，并通过综合研究方法揭示中国建筑群的艺术价值。

该研究**课题的相关性**与中国城市建设加速发展所引发的诸多问题有关，例如空间意象的功能性、象征性和构成性失衡，而没有考虑到文化因素以及环境的空间表现力不足等，这可归因于建筑与其他艺术形式融合实践缺乏理论基础，导致环境设计质量参差不齐。因此，鉴于目前对中国整体中造型艺术与建筑融合现象缺乏系统深入的研究，当代中国艺术研究尤其需要关注这一问题。此外，在艺术融合中，古代融合传统与现代功能性任务实践之间的关系、跨文化比较以及地域特征研究等方面也存在空白。本论文将借鉴相关学科的研究成果填补这些空白，并对该课题进行概念性阐释，这将为解决现实世界的普遍问题提供理论支撑，并满足中国空间环境质量提升的需求。解决艺术综合问题旨在创造一个有机且富有表现力的环境，为此，将有关物体和空间的知识整合到一个统一的系统中非常重要。

关于艺术综合的史学研究

艺术综合理论一直是俄罗斯艺术史学家和艺术家关注的焦点，并且在俄罗斯得到了充分的发展。它已经从理论发展演变为在创作实践中的应用。A.V. 伊科尼科夫在论述建筑与雕塑的统一性时认为，综合是艺术的互动，其中建筑作为基础（框架），而雕塑则是完善空间艺术形象的重要元素。伊科尼科夫特别指出：“一个形态复杂的艺术体系——艺术文化的基

础——具有内在的存在和发展规律，其中一条规律就是艺术形式和流派之间的互动。统一的艺术文化中各种艺术形式和流派之间产生的直接和间接联系，影响着每种形式的发展、其具象表现和结构、其形式创造和表现语言、其风格趋同、风格的形成以及新的综合艺术形式和流派的出现[1]。”

当对物体（物品、设备）和空间（建筑外壳）的独立设计不再能满足功能性、舒适性和美学要求时，主体与空间环境的艺术性和想象力综合问题也出现在建筑和设计领域。在20世纪的俄罗斯，艺术与建筑的融合发展成为一个综合体系，需要对主体与空间环境的构建问题进行全面解决，因为设计重点已从单个物品转向整体生活环境的组织。

许多作品都运用了“综合”这一概念，作者们本身也先验地使用这一概念，将其理解为一种普遍的、同义的艺术形式间某种统一性的体现。尤其值得一提的是，杰出的俄罗斯艺术史学家和哲学家 A.G.加布里切夫斯基深入探讨了综合与艺术形态学之间的联系。他从艺术的本体论和形态学的角度审视了艺术的综合，并将综合定义为在鲜活的审美环境的有机时空统一性中创造艺术形式的问题。他在 20 世纪 20 年代于俄罗斯国立艺术科学院（GAKhN）发展了这一概念。空间、时间、质量和运动这些范畴之间必然存在某种相互关系[2]。

M.S.卡根在其著作《艺术形态学》中提出了艺术综合的范畴，他提出了一个包含三个阶段的综合体系：聚合型（本质上是机械的）；组合型——这是将各个艺术“组合成一个和谐的整体”，但每种类型都保留了一定的独立性，特别是建筑和景观组合或戏剧表演的设计；有机类型，如同电影中那样，个体类型的界限被抹去，一种质的全新现象由此诞生[3]。重要

---

[1] 伊科尼科夫 A.V.，建筑与城市发展中的空间与形式。莫斯科：KomKniga 出版社，2006 年，第 247 页。

[2] 加布里切夫斯基，A.A.，《艺术形态学》。莫斯科：阿格拉夫出版社，2002 年，864 页。

[3] 卡根 M.S.，《艺术形态学：艺术界内部结构的历史与理论研究》，共三部分。第一、二、三部分。列宁格勒：艺术出版社，1972 年。

的思想也出现在集体专著《宇宙的艺术模型》（第一卷、第二卷）[4]、G.P. 斯捷潘诺夫的著作《艺术综合的构成问题》[5]、I.A. 阿齐兹扬的《白银时代艺术对话》[6]以及 A.V. 叶菲莫夫的著作中。在叶菲莫夫的作品中，他认为艺术与建筑的综合并非着眼于装饰，而是将其视为创造整体建筑环境的基本过程，并考虑到色彩在感知中的巨大作用[7]等等。

也就是说，学者们的著作强调，艺术的综合预设了一个整体统一的艺术形象（有机体），其中每一种艺术形式在保持相对独立性的同时，共同构建出一个更为复杂多元的艺术形象。对主题空间环境中艺术综合的研究往往聚焦于建筑与雕塑之间的关系。正如 A. 伊科尼科夫所指出的，建筑在空间互动中扮演着关键角色。E.B. 穆里纳在其著作《空间艺术综合问题》中，对 19 世纪和 20 世纪的艺术综合理论进行了深刻的分析，并指出了艺术综合的早期问题[8]。此外，I.N. 利萨科夫斯基在其著作《艺术文化》中对“艺术综合”一词给出了全面的定义也值得关注。

V.B. 科沙耶夫在其著作中，从建筑与纪念性艺术和装饰艺术在空间环境中的互动视角探讨了艺术综合的概念和本质。在他的研究中，作者阐述了主体-空间环境的完整性，以及公元前 2 千年至公元 2 千年这一历史时期内，围绕这一主题开展跨学科研究的诸多观点。他认为，综合问题需要运用文化视角，并应在其“艺术类型学”的定义框架内进行考察。该定义

---

[4] 《宇宙的艺术模型：世界文化史中的艺术互动》。两卷本合集/总编辑：V.P.托尔斯泰。莫斯科：俄罗斯艺术科学院科学研究所，1997-1999。第一卷：《世界文化史中的艺术互动》。莫斯科：俄罗斯艺术科学院科学研究所，1997；《宇宙的艺术模型》。第二卷：《20 世纪：艺术互动——寻求世界新图景》。莫斯科：科学出版社，1999。

[5] 斯捷潘诺夫 G.P.艺术综合的构成问题。—列宁格勒：俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国艺术家，1984 年。

[6] 阿齐兹扬 I.A.， 白银时代艺术对话。—莫斯科：进步-传统出版社，2001 年。—第 398 页。

[7] 叶菲莫夫 A.V.，《城市色彩学》。莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，1990 年。272 页：插图；埃菲莫夫 A. V.，《色彩+形式：20 至 21 世纪艺术（绘画、雕塑、装置、大地艺术、数字艺术）》。莫斯科：BuksMArt 出版社，2014 年。616 页：插图；以及其他著作。

[8] 穆里纳 E.B.，空间艺术综合问题：（理论论文集）。—莫斯科：艺术出版社，1982 年。

基于文化转型的理念，即文化转型是通过三个变革因素实现的：技术结构、社会组织原则以及以民族象征取代宗教神圣象征。他以西乌拉尔地区的斯拉夫、芬兰-乌戈尔和突厥民族的文化和艺术为例，对此进行了论证[9]。在探讨艺术本体论这一主题时，他列举了建筑与各种艺术形式融合的实例[10]。

D. N. 德梅涅夫在其著作《建筑作为艺术综合的基础：从互补性概念视角分析互动》[11]中分析了建筑作为艺术综合的基础以及艺术综合的发展史。在此，我们不得不提及第三届全俄科学实践研讨会[12]的相关资料以及 E. Yu. 帕夫洛娃[13]的文章、S. Ya. 斯劳克[14]、O. N. 肖罗夫[15]、Yu. E. 马柳金

[9] 科沙耶夫 V.B.，《房屋意象：西乌拉尔传统民居发展中的艺术与具象过程》，博士论文及作者摘要……艺术学博士，莫斯科：斯特罗加诺夫国立高等建筑与设计学院，2021 年；科沙耶夫 V.B.，《建筑、设计、装饰与应用艺术的艺术-具象与空间-环境互动理论问题》，莫斯科：斯特罗加诺夫国立高等建筑与设计学院，2014 年，331 页；《整体作为具象系统与艺术的完整性 // 装饰艺术与主体-空间环境》，莫斯科国立高等建筑与设计学院学报，2015 年，第 4 期，第 15-22 页；科沙耶夫 V.B.，《作为跨学科研究对象和艺术史体系的艺术客体世界（第一部分）》，《装饰艺术与客体-空间环境》，俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报 – 2025 年 – 第 4 期 – 第 1 部分 – 第 10-36 页等。

[10] 科沙耶夫 V.B.，艺术经验。民间艺术本体论. – 莫斯科：莫斯科国立斯特罗加诺夫艺术与工艺学院学报。 S.G.斯特罗加诺娃，2014 年。– 180 页。

[11] 德梅涅夫 D.N.，建筑作为艺术综合的基础：通过互补概念棱镜分析互动//哲学思想— 2025 — 第 2 期— 第 59-81 页。[电子资源]。 — 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-kak-osnova-sinteza-iskusstv-analiz-vzaimodeystviya-skvoz-prizmu-kontseptsii-dopolnitelnosti (访问日期：2025 年 9 月 2 日)。

[12] 环境设计中的艺术融合。第三届全俄科学实践会议论文集 / L.N. 科兹洛娃主编。— 鄂木斯克：鄂木斯克国立技术大学，2021 年 [电子资源]。— 访问方式：https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47155264（访问日期：2025 年 9 月 2 日）。

[13] 帕夫洛娃 E.Yu.以剧院建筑为例进行艺术综合 // 科学学报 – 2020 – 第 5 期（26）– 第 4 卷– 第 26-30 页。 [电子资源]。 – 访问方式：https://www.vesnik-nauki.rf/article/3109（访问日期：2025 年 6 月 9 日）。

[14] 斯劳克 S. Ya.，住宅建筑复杂艺术组织中的艺术融合：主要影响因素// 建筑：科学论文集— 2013 — 第 6 期—第 72-76 页。[电子资源]。— 访问方式：https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/5847/%D0%A1.%2072-76.pdf?sequence=1 （访问日期：2025 年 9 月 1 日）。

[15] 肖罗夫 O.N.，综合理论的形成及其发展途径[电子资源]。—访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-teorii-sinteza-i-puti-ee-razvitiya/viewer（访问日期：2025 年 8 月 26 日）。

娜[16]的著作以及王阳新博士论文[17]等等。A.S.尼基福罗娃揭示了 19 至 20 世纪欧洲文化中艺术综合的概念并展示了其历史演变[18]。A.A.彼得罗相分析了勒·柯布西耶在 20 世纪 50 至 60 年代的建筑项目中运用的建筑与纪念艺术的综合[19]。A.Yu.加吉克里莫娃和 A.Sh.帕拉马佐娃探讨了当代城市建筑中艺术的融合与互动，并概述了当代城市建筑中艺术元素的发展前景[20]。N.R. 西拉泽耶夫[21]和 A.V. 索洛维耶娃[22]及其合作者在其著作中探讨了建筑与纪念雕塑的融合。我们还注意到 A.V.彼得罗娃[23]及其合作者 M.V.塞尔比纳和 S.M.布德基耶夫[24]、E.G.阿夫达良[25]以及 L.马梅多娃[26]的著作。S.A. 普

[16] 马柳金娜.Ю.E.艺术综合在圣彼得堡市建筑中的重要性//国立大学公报。 - 2025 年 - 第 3 期 - 第 215 - 225 页。[电子资源]。 — 访问方式：https://elibrary.ru/item.asp?id=82731472（访问日期：08/26/2025）。

[17] 王阳新，建筑与数字艺术：艺术综合的趋势与策略：艺术史专业 17.00.04——“美术与装饰艺术和建筑”副博士学位论文摘要。明斯克，2025， 22 页。

[18] 尼基福罗娃 A.S.，19 至 20 世纪欧洲文化中艺术综合的思想：专著。—莫斯科：“前景”出版社， 2025。

[19] 彼得罗相 A.A.， 探寻勒·柯布西耶 1950-1960 年代建筑与纪念性艺术的融合 // 纪念性艺术的现实问题：会议论文集（圣彼得堡，2024 年 3 月 15-16 日）/ D.O. 安提皮娜编辑。- 圣彼得堡，2024 年 - 第 177-183 页。

[20] 加吉克里莫娃 A.Yu.， 现代城市建筑中艺术的综合与互动 // 科学与创造力：青年的贡献：全俄青年学生、研究生和青年科学家科学实践会议论文集（马哈奇卡拉，2021 年 10 月 27-28 日）— 马哈奇卡拉，2021 年 — 第 135-137 页。

[21] 西拉泽耶夫 N.R.，论建筑与纪念性雕塑的艺术综合现象// 创新科学 - 2023 - 第 9-2 期 - 第 82-88 页。

[22] 索洛维耶娃 A.V.、卡普斯 O.S.、捷列霍娃 E.S.，建筑与雕塑的综合问题 // GSU 学报- 2023 - 第 3 期 - 第 143-150 页。

[23] 彼得罗娃 A.V.、德西亚托夫 L.V.、措里克 A.V.，《当代艺术与建筑互动背景下艺术综合理念的实现》，载于《建筑与建筑环境：历史与现代发展问题：国际科学实践会议论文集》（秋明，2021 年 4 月 23-24 日），共 2 卷，第 2 卷。秋明：秋明工业大学，2021 年，第 405-410 页。

[24] 塞尔比纳 M.V.、布德基耶夫 S.M.通过艺术的综合将历史遗产融入现代建筑// 西伯利亚的文化遗产。 - 2025 年- 第 1 号 (45) - 第 74-89 页。

[25] 阿夫达良 E.G.， 艺术综合中的构成技巧。未来建筑// 科学与教育的可持续发展。- 2023 - 第 1 期（76）- 第 102-107 页。

[26] 马梅多娃 L.A.K.， 建筑中美术综合的问题// 第三个千年的科学成就：第十三届国际科学会议材料科学论文集。第二部分（纽约，2021 年 3 月 25 日）- 纽约：LJournal 出版社，2021 年。- 第 107-109 页。

罗霍罗夫[27]、V. 拉托什[28]、A.Kh. 奇马耶夫和 K. A. 拉普诺娃[29]以及 V.V.库列涅诺克[30]等作者也探讨了建筑中艺术综合的问题。

此外，还有许多著作致力于探讨不同时期和地域的建筑与其他艺术形式的融合。例如，T.A.吉尔迪娜、K.S. 波多利斯卡娅[31]和 G.O. 索洛内茨[32]的作品。I.S. 克拉萨维娜研究了 20 世纪 60 年代至 80 年代高尔基市的建筑与艺术融合[33]。N.A. 莫罗佐娃考察了 21 世纪艺术公园中艺术与自然的融合[34]；V.I. 帕洛塔探讨了记忆作为建筑师和雕塑家作品中融合设计对象的作用[35]。S.V. 库拉索夫和 A.N. 拉夫连季耶夫讨论了艺术、艺术

---

[27] 普罗霍罗夫 S.A.，建筑中艺术融合的问题//科学、文化、教育的世界. - 2012. - 第 5 期（总第 36 期），- 第 224-227 页。[电子资源]- 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sinteza-iskusstv-v-arhitekture（访问日期：2025 年 9 月 6 日）。

[28] 拉托什.弗拉迪斯拉夫，建筑艺术的综合//BERLOGOS。 — 2015 年 — 6 月 5 日。[电子资源] — 访问方式：https://web.archive.org/web/20210124223541/http://www.berlogos.ru/article/sintez-iskusstv-v-arkhitekture/（访问日期：09/06/2025）。

[29] 奇马耶夫 A.Kh.、 拉普诺娃 K.A.，艺术综合在建筑和建造中的作用// 科学年鉴 - 2019，- 第 2-2 期（52），- 第 181-184 页。

[30] 库列涅诺克 V.V.，建筑与设计：以艺术综合为基础构建整体结构环境。历史与现代趋势 //波洛茨克国立大学学报 F 辑：建筑与应用科学。2011 年，第 16 期，第 2-10 页。[电子资源]。访问方式：https://elib.psu.by/bitstream/123456789/673/5/2-10.pdf（访问日期：2025 年 6 月 9 日）。

[31] 吉尔迪娜 T.A.、波多利斯卡娅 K.S.，20 世纪末至 21 世纪初雕塑与建筑的综合：艺术传播方式的类型学// 阿尔基特克顿：大学新闻。— 2025 年 — 第 2(90)期。[电子资源]。— 访问方式：http://archvuz.ru/2025_2/23/（访问日期：2025 年 9 月 1 日）。

[32] 索洛内茨 G.O.， 苏联后构成主义时期建筑中纪念性艺术综合的特点// 梅斯马赫尔读本 - 2023：研究生和学生国际科学实践会议论文集（圣彼得堡，2023 年 3 月 21-22 日）。- SPB.，2023 年。 - 第 330-334 页。

[33] 克拉萨维娜 I.S.，高尔基 1960 年代至 1980 年代建筑艺术的综合// 建筑与建造。— 2024 年。— 第 3 期。— 第 46－52 页。

[34] 莫罗佐娃 N.A.，艺术公园：21 世纪景观建筑中艺术与自然的融合// 景观建筑与舒适城市环境的形成：第十八届全俄科学实践会议论文集（下诺夫哥罗德，2022 年 3 月 16 日）/拉夫罗娃 O.P.主编。— 下诺夫哥罗德，2022 年。— 第 144-150 页。

[35] 帕洛塔 V.I.，建筑师和雕塑家作品中的记忆场所：一种综合设计对象/ V.I. 帕洛塔// 自由民主价值观。 - 2021。 - 第 5 卷，第 2 期。 - 第 92-102 页。 [电子资源]。- 访问方式：https://liberal-journal.ru/PDF/11KLLD221.pdf。

形象和主体空间环境融合的潜力[36]。K.S. 拉夫连季耶夫的作品则致力于探讨雕塑与设计融合在现代城市景观塑造中的应用[37]。

在俄罗斯，艺术综合实践与社会主义国家建设的意识形态紧密相连。在这方面，D.E.阿尔金[38]的作品具有代表性，反映了苏联政权建立初期几十年的精神和氛围。大型公共建筑和纪念性建筑群运用各种艺术形式，专门用于教育和宣传国家意识形态[39]。

苏联建筑一直是众多研究的主题，其中包括 L.N. 多罗尼娜[40]、E.V. 沃罗诺维奇[41]、N.V. 波诺马连科[42]和 E.A.拉普希纳等人的研究。这些研究探讨了建筑与雕塑的综合，重点关注一些苏联建筑地标，例如“斯大林式摩天大楼”、莫斯科地铁内部、符拉迪沃斯托克少先队和小学生宫以及全

---

[36] 库拉索夫 S.V.，艺术的综合、艺术形象与主体空间环境的主题潜力// 第 32 届国际教育研讨会“东正教与民族文化：过去的得失，未来的图景”：基于国际科学会议资料的集体专著。—莫斯科：俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学，2024 年。—第 14-23 页。

[37] 拉夫连季耶夫 K.S.，雕塑与设计在现代城市情境建模中的融合。功能雕塑 // 系统技术。- 2022。 - 第 1 期（42）。- 第 263-269 页。

[38] 阿金 D.E.，《建筑与艺术综合问题》//《艺术综合问题：第一届建筑师、雕塑家和画家创作会议资料》。莫斯科，1936 年。[电子资源]。网址：https://tehne.com/event/arhivsyachina/d-e-arkin-arhitektura-i-problema-sinteza-iskusstv（2025 年 9 月 4 日访问）。

[39] 彼得连科 S.D.，1917-1932 年苏联建筑中纪念性艺术的综合// 宇宙出版社。语言学与艺术批评：电子科学期刊。— 2016 年。— 第 11(33)期。[电子资源]。— 访问方式：https://7universum.com/ru/philology/archive/item/3907（访问日期：2025 年 9 月 6 日）。

[40] 多罗尼娜 L.N.，斯大林的摩天大楼（论雕塑与建筑的融合问题）//装饰艺术与主体空间环境。俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报。- 2014。 - 第 2 期。 - 第 155-165 页。

[41] 沃罗诺维奇 E.V.，《“社会主义艺术综合”游戏与 20 世纪 30 年代的莫斯科地铁》。—库尔斯克地区文化机构“A.A.杰伊涅卡美术馆”。[电子资源]。—访问方式：https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/konferentsii/sotsialisticheskiy-sintez-iskusstv/?ysclid=lmg44bfp8v967949629（访问日期：2025 年 9 月 5 日）。

[42] 波诺马连科 N.V.，《苏联时期艺术与建筑融合的特点（以符拉迪沃斯托克少先队和学童宫为例）》//《建筑与现代信息技术》- 2018。 - 第 2 期（总第 43 期）。 - 第 252-265 页。[电子资源]。- 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/oobennosti-sinteza-iskusstv-i-arhitektury-sovetskogo-perioda-na-primere-dvortsa-pionerov-i-shkolnikov-vo-vladivostoke（访问日期：2025 年 9 月 5 日）。

苏农业展览馆（VDNKh）[43]。M.V. 索洛迪洛夫、E.S. 科罗博娃[44]和 S.D. 彼得连科[45]则描述了苏联时期建筑与纪念性艺术的综合。我们的研究总结了苏联时期建筑与雕塑综合的经验，包括探讨这一现象出现的条件、意义及其社会影响。

俄罗斯关于其他国家建筑和雕塑综合体研究并不多，而且主要集中于从民族特性的角度探讨印度[46]、越南[47]、哈萨克斯坦[48]、塔吉克斯坦[49]、白俄罗斯[50]等国的建筑-雕塑综合体。

研究课题的发展程度

---

[43] 多罗尼娜.L.N.，全苏农业展览会（VDNKh）的纪念性和装饰性雕塑 // 装饰艺术与主题空间环境。莫斯科国立斯特罗加诺夫艺术学院学报。- 2012 年。- 第 2-2 期。- 第 208-217 页。[电子资源]。- 访问方式：https://elibrary.ru/item.asp?edn=pbvigd（访问日期：2025 年 9 月 5 日）。

[44] 索洛迪洛夫 M.V.、科罗博娃 E.S.，以陶里亚蒂为例，探讨苏联现代主义建筑中的建筑、纪念性和装饰性艺术的综合性 // 城市发展与建筑 - 2017 - 第 7 卷，第 3 期（总第 28 期）- 第 117-123 页[电子资源]。- 访问方式：https://elibrary.ru/item.asp?id=30779887（访问日期：2025 年 9 月 5 日）。

[45] 彼得连科 S.D.， 1917－1932 年苏联建筑中纪念性艺术的融合，引文版。

[46] 萨姆索诺娃 E.M.，论古代和中世纪印度建筑与雕塑的融合问题// 新世纪新思想：普林西比国立大学建筑与设计学院国际科学会议论文集。 - 2018 - 第 1 卷 - 第 413-419 页 [电子资源]。 - 访问方式：https://elibrary.ru/item.asp?id=35021881（访问日期：2025 年 8 月 9 日）。

[47] 哆 A.T. ，19 世纪下半叶至 20 世纪上半叶越南雕塑艺术：东西方文化传统的融合 // 装饰艺术与物体空间环境。俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报。— 2020 年。— 第 1-1 期。— 第 365-374 页。

[48] 朱克诺娃 Zh.D.，哈萨克斯坦民间艺术中的组合与艺术形象体系：专业 17.00.04 - “美术与装饰应用艺术和建筑” 博士论文……艺术史副博士；莫斯科国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学。 - 莫斯科，2011。

[49] 加尼佐达 D.Sh.、 海托娃 S.R.，塔吉克斯坦建筑中艺术综合的互动// 理工学院学报。 系列：工程研究。 - 2018。 - 第 4 期（总第 44 期）。 - 第 175-180 页；加尼耶夫 D.S. 塔吉克斯坦建筑中艺术的综合：发展、互动与延续问题：专业 18.00.01 - “建筑理论与历史、历史建筑遗产的修复与重建”：建筑学副博士论文；莫斯科建筑学院. - 莫斯科， 2003。 - 214 页。 [电子资源]。 — 访问模式：https://www.dissercat.com/content/sintez-iskusstv-v-arkhitekture-tadzhikistana-problemy-razvitiya-vzaimodeistviya-i-preemstven（访问日期：2025 年 9 月 6 日）。

[50] 柴科 M.P.，白俄罗斯的纪念性雕塑与建筑环境：当前阶段综合的特点// 艺术与文化。- 2014。 - 第 1 期（13）。 - 第 23-28 页。

近年来，俄罗斯出版物对中国建筑群进行了研究。一些著作专门探讨了特定类型的中国传统建筑，例如于天、王峰、沙马诺娃、洛巴诺夫[51]和林成[52]对徽州建筑进行了研究；切尔尼绍娃和孙立等分析了徽州“三种雕刻”风格的形成特征[53]，以及徽州祠堂在现代社会文化空间中面临的问题和前景等。许海、帕尼娜等则关注了徽州祠堂的现状[54]。私人园林也引起了人们的关注：库利科夫[55]研究了苏州的“婚姻花园”；刘成[56]探讨了中国园林和公园群落研究的方法论基础；李成分析了故宫建筑的民族特色[57]。万通和弗拉基米尔.维拉德夫、马尔蒂诺夫等人则对颐和园的景观建筑群这一中国园林艺术的伟大杰作进行了研究[58]。

中国唐代建筑也是研究课题之一，例如唐代长安城内佛教寺庙的选址[59]。E.I.瓦罗瓦和 R.M.齐甘新考察了 20 世纪中国传统建筑史中出现的唐

---

[51] 洛巴诺夫 E.Yu.等，徽派中国传统建筑 // 圣彼得堡国立技术与设计大学青年科学家学报。 2024，第 4 期， 第 454-460 页。

[52] 林成. 三座独特的古代建筑作为徽州特殊建筑风格// 跨文化互动背景下的艺术与艺术教育：第十一届国际科学实践会议论文集（喀山，2022 年 10 月 21 日）。— 喀山：喀山（伏尔加河地区）联邦大学，2023 年。— 第 479-485 页。

[53] 切尔尼绍娃 E.P.、聪 L.徽州建筑：徽州“三雕”的形成特征// 社会·环境·发展。 - 2022。- 第 3 期（总第 64 期）。 - 第 95-99 页。

[54] 帕尼娜 N.L.等，徽州祠堂在现代中国社会文化空间中的问题与展望// 创造力与现代性。 - 2023。 - 第 2 期（20）。 - 第 71-77 页。

[55] 库利科夫A.M.，苏州的婚姻花园// 东方研究：历史与方法论。 - 2022。 - 第1期。 - 第 132-142 页。

[56] 刘成，中国园林艺术综合研究的方法论基础// 现代世界的音乐艺术教育：传统与创新：第七届国际科学与实践会议材料/ 编辑：T.V. 纳多林斯卡娅（塔甘罗格，2024 年 3 月 28 日）。 - 顿河畔罗斯托夫：出版和印刷综合体 RGEU (RINH)，2024 年。 - 第 639 - 644 页。

[57] 李成，紫禁城建筑民族特征分析// 建筑师：大学新闻。 - 2022。 - 第 2 期（78）。 - 访问方式：https://archvuz.ru/2022_2/14/（访问日期：2025 年 9 月 11 日）。

[58] 万通 Ts.、马尔蒂诺夫 V.V.，一河园及公园建筑群是中国园林景观中最伟大的杰作// 社会文化空间创新：第十四届国际科学与实践会议论文集（布拉戈维申斯克，2021 年 4 月 22 日）。- 布拉戈维申斯克：阿穆尔国立大学，2021 年。- 第一部分。- 第 105-113 页。

[59] 马尔哈诺娃 T.F.， 唐代长安城佛教寺庙布局. 618 - 907 / T.F. 马尔哈诺娃 // 档案学家公报. - 2024. - 第 3 期. - 第 651 - 668 页. DOI: 10.28995/2073-0101-2024-3-651-668。

代宗教物品的特征[60]；项武的研究重点是汉代至唐代纪念建筑群中的纪念雕塑和装饰雕塑[61]；任宁的博士论文致力于研究中国古代和中世纪建筑装饰的演变及其艺术特征[62]；魏晓关于寺院佛教雕塑的博士论文[63]也值得关注。

许多学者致力于研究当代中国建筑[64]。此外还有许多研究探讨建筑与其他文化领域之间的关系。例如，孙宇、M.T.迈斯特罗夫斯卡娅[65]、史立庄[66]、张明、张辉等人的著作分析了当代中国城市纪念雕塑的技术转型[67]；

---

[60] 瓦罗瓦 E.I.、齐甘新 R.M.，20 世纪中国传统建筑研究史：唐代宗教物品的特殊性// 阿尔泰国立大学学报。 - 2023。 - 第 5 期（总第 133 期）。 - 第 42-47 页。 [电子资源]。 - 访问方式：https://elibrary.ru/qyrsag（访问日期：2025 年 9 月 1 日）。

[61] 项武，中国汉代（公元前 202 年-公元 220 年）至唐代（公元 618 年-公元 907 年）纪念建筑群的纪念性雕塑和装饰性雕塑：专业 5.10.3 - “艺术类型（美术、装饰艺术和建筑）”：艺术史副博士论文；- 莫斯科：俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学，2022 年。

[62] 任宁，中国古代和中世纪建筑装饰：演变与艺术特征：专业 5.10.3——“艺术类型（美术、装饰应用艺术和建筑）”：艺术史副博士论文。莫斯科：俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学，2022 年。- 290 页：插图。

[63] 魏晓，明代双林寺（平遥市）雕塑，1368－1644：专业 17.00.04“美术与装饰应用艺术及建筑”：艺术史副博士论文；莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术大学。— 莫斯科，2018。

[64] 伊索洛夫 G.V.，论中国当代建筑的若干趋势// 建筑与现代信息技术。 - 2023。 - 第 4 期（总第 65 期）。 - 第 23-36 页。 [电子资源]。 - 访问方式：https://elibrary.ru/item.asp?id=58450121（访问日期：2025 年 6 月 9 日）；科诺瓦洛娃 N.A.、舍甫琴科 M.Yu.，语境建筑：中国建筑中创新与传统方法的协同作用// 建筑与现代信息技术。 - 2025。 - 第 2 期（总第 71 期）。 - 第 74-85 页。 [电子资源]。 — 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-konteksta-sinergiya-novatsiy-i-traditsionnyh-podhodov-v-arhitekture-kitaya/viewer（访问日期：2025 年 6 月 9 日）；科诺瓦洛娃 N.A.《中国现代建筑中传统的实现：王澍的创造力》//《俄罗斯建筑与建设科学学院 2020 年关于俄罗斯联邦建筑、城市规划和建筑业发展科学支持的基础性、探索性和应用性研究：俄罗斯建筑与建设科学学院科学论文集（共 2 卷）》/俄罗斯建筑与建设科学学院。—第 1 卷。—莫斯科：ASV 出版社，2021 年。—第 89-97 页；以及其他作者。[电子资源]。 — 访问模式：https://elibrary.ru/item.asp?id=46252017（访问日期：2025 年 9 月 6 日）。

[65] 孙宇、迈斯特罗夫斯卡娅 M.T.，苏州博物馆的建筑概念：地域传统与创新的融合// 装饰艺术与主题空间环境。俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报。- 2023。 - 第 4-1 期。 - 第 136-148 页。

[66] 史立庄、吴为山：《南京大屠杀遇难者纪念馆》。民族与西方传统的交融// 乌拉尔、西伯利亚和远东美术。2024 年。第 1 期（总第 18 期）。第 134-141 页。

[67] 张明、张辉， 现代中国城市纪念性雕塑的技术转型// 纪念性艺术的现实问题：基于国际科学实践会议材料的论文集/编辑：D.O. 安提皮娜（圣彼得堡，2024 年 3 月 15-16 日）。- 圣彼得堡：圣彼得堡国立工业技术与设计大学，2024 年。- 第 409-415 页。

袁世强的研究考察了北京抗日战争纪念馆的艺术形式及其意识形态内涵的演变[68]；刘宇研究了俄罗斯和中国纪念雕塑的形成[69]以及中国纪念艺术中的军事爱国主义和历史主题[70]。最后，还有一些著作探讨了建筑在国家广阔的文化共时性和历时性语境中的地位。这些著作包括 B.P. 德尼克[71]、M.Yu. 舍甫琴科[72]、M.E.克拉夫佐娃[73]及其博士论文的研究成果[74]。

此外，值得一提的还有毕春的《道教建筑》[75]、《山东汉代石刻浮雕：背景、主题、风格、构图》[76]、王凯的《古塔史话》[77]、万宇的《宝塔》[78]、E.I.瓦罗瓦的《中国宗教建筑中人与自然的统一概念（以东北寺庙建筑为例）》[79]、Yu.A.波古丁的《建筑形式的综合：从意义到概念》[80]、项武的《中国汉代（公元前 202 年-公元 220 年）至唐代（公元 618 年-公元 907

---

[68] 袁世强，北京抗日战争纪念馆艺术形式与思想内容的转变// 文化与艺术。 - 2024。 - 第 6 期。 - 第 188-199 页。

[69] 刘宇，俄罗斯和中国纪念性雕塑的形成// 社会：哲学、历史、文化。 - 2022。 - 第 3 期（95）。 - 第 202-206 页。

[70] 刘宇，中国纪念碑艺术中的军事爱国主义和历史主题// 电子资源。 - 2022。 - 第 5 期（68）。 - 第 238-248 页。

[71] 德尼克 B.P.， 中国建筑. -莫斯科：尤莱特出版社， 2025 // 尤莱特教育平台[网站]。[电子资源]。 - 访问方式：https://urait.ru/bcode/568301（访问日期：2025 年 9 月 11 日）。

[72] 舍甫琴科 M.Yu.，中国建筑与城市发展史。— 莫斯科：建筑学出版社，2019。

[73] 克拉夫佐娃 M.E.，中国文化史：教科书 - 第 5 版，重印 - 圣彼得堡：音乐星球，2025。

[74] 舍甫琴科 M.Yu.，中国规范建筑（6 世纪至 20 世纪初）：起源、原则、演变：专业 2.1.11 - “建筑理论与历史、历史建筑遗产的修复与重建”（建筑学分支）：博士论文……建筑学博士。- 莫斯科，2022 年。

[75] 道教建筑/ D. 利吉耶夫编辑；舍甫琴科 M.Yu.从中文翻译。- 莫斯科：珊斯出版社，2024 年。

[76] 毕春，山东省汉代石刻浮雕：背景、题材、风格、构图：专业 17.00.04——“美术与装饰应用艺术和建筑”：艺术史副博士论文；俄罗斯赫尔岑国立师范大学。-圣彼得堡，2020。

[77] 王凯，中国古代塔楼和宝塔的历史： [俄文和中文版 / 由 N.N. 雷巴尔科从中文翻译而来。 - 莫斯科：珊斯出版社，2021 年。

[78] 万宇，宝塔，E.B.博多特科译自中文翻译。 - 莫斯科：珊斯出版社，2023 年。

[79] 瓦罗瓦 E.I.，中国宗教建筑中人与自然的统一概念（以中国东北寺庙建筑为例）：专著；阿尔泰国立大学。- 巴尔瑙尔：阿尔泰国立大学，2024 年。- 1 张电子光盘（CD-ROM）。

[80] 波古丁 Yu.A. 建筑形式的综合：从意义到概念。莫斯科：LitRes 出版社，2023 年。

年）纪念建筑群的纪念性雕塑和装饰性雕塑》[81]等论文和专著，以及其他一些来自俄罗斯和白俄罗斯大学的中国博士生的博士论文。Ф.王、T.王、I.V.迪亚诺娃-克洛科娃、E.V.埃尔穆连科、A.D.佐连科、I.S.科济连科、Yu.刘、I.V.莫罗佐夫等人发表了关于中国建筑和雕塑群研究的文章。

近年来，英文学术出版物也开始探讨艺术综合这一主题。P.阿马洛维奇[82]的研究考察了艺术综合理论对当代剧院建筑空间的影响。克里斯托弗·拉特纳萨里·卢修斯等人的文章《基于总体艺术框架的印尼社会政治设计作品研究》[83]选取了两个设计项目——印尼立法机构苏约迪·维尔约阿特莫乔大楼的建筑设计以及维达格多电力与新能源博物馆的展品设计，并从两种不同的艺术综合理论视角（理查德·瓦格纳和包豪斯学派）进行了分析。 A.坎彭斯[84]的著作探讨了法国雕塑家安德烈·布洛赫（1896－1966）作为艺术家和编辑的成就以及他对建筑与其他艺术互动理论与实践的影响，并分析了艺术融合理念的推广及其在法国及其他国家公共项目发

[81] 项武，中国汉代（公元前202年—公元220年）至唐代（公元618年—公元907年）纪念碑群落的纪念性雕塑和装饰性雕塑，引文。

[82] 阿马洛维奇 P.， 艺术的融合及其对现代剧院建筑的影响// 建筑、可持续城市规划和基础设施中的人为因素进展：2021年 AHFE 建筑、可持续城市规划和基础设施人为因素虚拟会议论文集，美国，2021年7月25日至29日/ 编辑：J. 查里托诺维奇、A. 马切伊科、C.S. 法尔考。- 查姆：施普林格，2021 年。- URL：https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-80710-8_1（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。

[83] 卢修斯·克里斯托弗拉·拉特纳萨里、桑托萨·伊玛目、马托库苏莫·维贾亚、努格拉哈·阿迪，基于总体艺术框架的印尼社会政治设计对象研究//东南亚研究。—2024 年。- 第 13 卷，第 2 期。第 287-310 页。- 网址：https://www.jstage.jst.go.jp/article/seas/13/2/13_287/_article/-char/ja/（访问日期：2025 年 9 月 10 日）。“总体艺术”（Gesamtkunstwerk）是一个德语术语，根据既定惯例，它可作为融合多种艺术形式的作品的同义词（“统一的艺术作品”、“总体艺术作品”等）。

[84] 坎彭斯 A.，安德烈·布洛克和建筑-雕塑辩论//建筑史研究。- 2021 年。-第 10 期。- 第 80-95 页。- URL：https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1203578/707886/Studi%20e%20ricerche%20n.%2010_compressed.pdf#page=82（访问：2025 年 9 月 9 日）。

展中的作用。P.格林哈尔[85]的论文则探索了英国国际知名艺术家布莱恩·克拉克的艺术生涯，他以其彩色玻璃作品而闻名，这些作品常常被巧妙地融入建筑之中，赋予建筑独特的场所感。

L.霍普斯托克[86]考察了20世纪德国的景观建筑教育项目。K.莱格林[87]探讨了 20 世纪建筑艺术融合理念的衰落和消亡，以及其最初构想的终结。P. 马扎兰和K. 莫拉夫科娃[88]考察了20世纪斯洛伐克乃至整个欧洲建筑与视觉艺术互动的动态，并指出该领域在世纪中叶的使命发生了转变：自先锋派以来，在各种政权下，建筑的目标一直是传播意识形态；而自20世纪50 年代中期以来，重点转向设计，其目的是改善环境并创造特定的氛围。A.W. 蒙克[89]考察了“总体设计” 的乌托邦—— “ 从勺子到城市” ，这一理念在20世纪50年代和60年代的现代主义鼎盛时期尤为流行，至今仍具有现实意义。 K.沃什科的论文《挥之不去的氛围：彼得·卒姆托的总体艺术作品中建筑、工艺、音乐、景观和电影的结合》通过对瑞士建筑师彼

[85] 格林哈尔P. 改造世界：布莱恩·克拉克的建筑艺术// 建筑设计。- 2023 年。- 第 93 卷，第 5 期。- 第 14-21 页。- URL：https://www.researchgate.net/publication/373524991_Transforming_the_World_The_Architectural_Art_of_Brian_Clarke（访问日期：2025 年 9 月 12 日）。

[86] 霍普斯托克 L. 花园作为空间艺术：20 世纪初建筑院校在景观建筑教育现代化中的作用 // 景观项目。- 2022。- 特刊。— URL: https://journals.openedition.org/paysage/27504 (访问日期：2025 年 10 月 9 日)。

[87] 莱格林 K. 合作现代主义总体艺术的徒劳：古德曼式的解释 // SITA - 建筑史与建筑理论研究。— 2020。— No. 8. — 95–112 页。— URL: https://sita-uauim-ro.s3.eu-west-2.amazonaws.com/06_Laegring.pdf (访问日期：2025 年 10 月 9 日)。

[88] 马扎兰 P.、莫拉夫科娃 K.，美术作为建筑的组成部分：20 世纪这一综合体的政治和社会层面// 斯洛伐克技术大学建筑与设计学院建筑论文集。— 2023 年。— 第 28 卷，第 4 期。— 第 24-28 页。— URL：https://www.researchgate.net/publication/376401371_Fine_art_as_an_integral_part_of_architecture_Political_and_social_aspects_of_the_formation_of_this_synthesis_in_the_20th_century（访问日期：2025 年 9 月 9 日）。

[89] 蒙克 A.V.， 日常生活的整体设计：总体艺术的历史理想与困境 // 绘画。— 2024。— 第 8 卷，第 1 期。- URL: https://portal.findresearcher.sdu.dk/en/publications/the-total-design-of-everyday-life-historical-ideals-and-dilemmas- (访问日期：2025 年 10 月 9 日)。

得·卒姆托的总体艺术作品（Gesamtkunstwerk）项目的研究[90]，分析了多学科设计与多感官体验之间的联系，并论证了艺术综合产生的图像如何在事后继续存在于人类的头脑中。

M.扎特里克[91]的作品研究了南斯拉夫建筑师和城市规划师尤拉伊·内德哈特（1901-1979 年）在 20 世纪 50 年代和 60 年代的一些项目，这些项目是在战后“艺术综合” 话语的框架内创作的。库里亚佐夫[92]、T. G.马利尼娜[93]和霍拉西奥·托伦特[94]也研究了现代城市环境形成过程中建筑与雕塑的综合，以及不同类型艺术和建筑的综合过程。

近年来有关中国建筑和雕塑群的出版物中，值得关注的是以下几本书：蒲晓义阐述了中国建筑的三大基础（物质、社会、精神）[95]，探讨了窑洞，揭示了山水中的建筑主题，以及建筑与儒、道、玄学、风水的联系，谈论了庭院，中国住宅与人体美学的联系，谈论了方与圆的空间；N.S.斯坦哈特[96]概述了中国建筑 40 多个世纪的发展，并展示了其对日本、韩国、蒙古和西藏建筑的影响；杨国庆和哈特斯坦·马库斯致力于将中国城墙作

---

[90] 阿什科 K.，《萦绕的氛围：彼得·卒姆托的总体艺术作品中建筑、工艺、音乐、景观和电影的合作》：提交给研究生院的论文，旨在部分满足建筑学博士学位要求；卡尔顿大学，渥太华，安大略省。— 渥太华，2025 年。— 300 页。— 网址：https://carleton.scholaris.ca/bitstreams/db1c9d99-32cd-4716-8221-e659c4adc7fc/download（访问日期：2025 年 9 月 10 日）。

[91] 扎特里克 M.，艺术与区域的融合：尤拉伊·奈德哈特 20 世纪 60 年代的雕塑建筑与区域旅游规划// 期刊《Docomomo》。 - 2024 年 12 月。 - 第 72 期。 - URL: https://www.researchgate.net/publication/386547406_Synthesis_of_the_Arts_with_the_Region_Juraj_Neidhardt's_Sculptural_Architecture_of_the_1960s_within_Regional_Planning_of_Tourism (访问日期：2025 年 10 月 9 日)。

[92] 库里亚佐夫 U.T.， 建筑与雕塑在现代城市环境形成中的综合作用 // 理论与应用科学。 — 2019。 — 第 79 卷第 11 期。 — 第 538－540 页。

[93] 马利尼娜 T.G.，艺术在现代建筑和其他艺术形式中的融合过程；研究方法// TEXTS. — 2015。 — 第 4 卷。 - 第 73－100 页。

[94] 托伦特 H.论现代建筑与艺术的融合：困境、方法与变迁 // 期刊《Docomomo》。 — 2010 年 7 月。 — 第 42 期。 — 第 6－13 页。 — URL: https://www.researchgate.net/publication/350619013_On_Modern_Architecture_and_Synthesis_of_the_Arts_Dilemmas_Approaches_Vicissitudes (访问日期：2021 年 9 月 3 日)。

[95] 蒲晓义， 一位中国青年建筑师眼中的中国建筑。— 北京： 外文出版社，2019。

[96] 斯坦哈特 N.S.，中国建筑史。— 普林斯顿：普林斯顿大学出版社，2019 年。

为文化古迹[97]。有关该主题的文章由柴晓[98]、王昌志[99]、陈树杰、沈振江[100]、叶俊东、郭巧宇、杨安然[101]等人发表。

总的来说，上述著作丰富了人们对中国建筑的理解，涵盖了传统和现代建筑、具体建筑类型和历史发展、建筑与其他艺术的关系等等。

对学术文献的回顾表明，现有研究对中国城市空间和建筑群在艺术综合方面的具体特征探讨不足。在有关中国建筑群的出版物中，艺术综合的概念并未得到广泛传播。晨朋（原名李玉兰）是首位探讨苏联艺术综合实践的中国学者，他在其著作《现代苏联雕塑》（1987）中从史学角度阐述了纪念性建筑群的概念[102]。奚静之的《俄罗斯和苏联艺术史》（1999）也包含有关苏联艺术体系的章节[103]。然而，这些著作均未提供专门针对艺术综合概念的理论。

---

[97] 杨国庆、马库斯·哈特斯坦，《中国古城墙：重现的遗产》。— 萨伦斯坦：本特利出版社，2024 年。

[98] 柴晓、扎德维米克 L.V.，中国明清宫殿建筑：以北京故宫博物院为例// 新世纪新理念：太平洋国立大学联邦建筑与建设机构国际科学会议论文集。— 2017 — 第 1 卷 — 第 396-401 页。 — 网址：https://elibrary.ru/item.asp?id=28994242 (访问日期：2025 年 7 月 28 日)。

[99] 王昌志，中国建筑艺术的综合形式：阵列// 城市的市政经济。 — 2021 年 10 月。 — 第 1 卷 4，第 164 期。- 第 58-64 页。 — 网址：https://www.researchgate.net/publication/355516416_FORMS_OF_SYNTHESIS_OF_ARTS_OF_CHINESE_ARCHITECTURE（访问：07/28/2025）。

[100] 陈树杰、沈振江，中国建筑保护运动：国家建设的途径// 历史环境：政策与实践。— 2022 年 3 月。— 第 13 卷，第 4 期。 — 第 1-13 页。 — URL: https://www.researchgate.net/publication/359470211_The_Architectural_Conservation_Movement_in_China_Approaches_to_Nation-building (访问日期：2025 年 7 月 26 日)。

[101] 叶俊东、郭巧宇、杨安然，城市景观建筑中景观雕塑的情感设计研究// ITM 网络会议。 — EDP 科学。 — 2025 年 7 月。 — 第 77 卷，第 01039 期。 - URL: https://www.itm-conferences.org/articles/itmconf/pdf/2025/08/itmconf_emit2025_01039.pdf (访问日期：2025 年 7 月 26 日)。

[102] 晨朋，苏联现代雕塑。天津：天津人民美术出版社，1987 年，9 - 17 页。

[103] 奚静之，俄罗斯美术史。沈阳：辽宁美术出版社，1999 年，194 页。

如今，中国学术文献中已有不少专门研究艺术综合概念的著作。王治君是该领域的杰出学者之一。他的著作《艺术综合的纪念建筑群》[104]考察了包括中国纪念碑在内的各国纪念碑和纪念性建筑群。蒋进军的著作《莫斯科波克隆纳亚山艺术综合体》[105]详细描述了俄罗斯这座著名建筑群的建造过程。陈绳正和冼宁合著的《雕塑与建筑》[106]系统地考察了各种艺术形式的发展及其在各个综合体中的组合，但并未采用“艺术综合”这一术语。然而，他们的立场与这一概念的本质是一致的。在2022年俄罗斯学术会议“俄中：造型艺术对话”上，中国学者宋聪发表了一篇论文，从艺术综合的视角分析了中国地铁站的空间[107]。

综上所述，目前的研究现状表明，中国建筑和空间整体作为一种艺术综合手段，尚未得到充分且系统的研究。中国的研究主要集中于这一现象的具体案例，缺乏全面性的研究方法；而国外的研究则往往将这一问题视为异域现象。此类整体语义的演变仍不甚明了：它们向同时代人“传达”了什么信息？如何传达？又以何种语言传达？后世又如何解读这些“信息”？艺术综合的本质仍未得到充分阐明；研究结论往往采用演绎法，而阐明这一问题的方法很少与艺术生活的直接历史联系起来，更遑论与跨文化现象的研究。此外，值得注意的是，东西方对综合理念的实践模式不同，其特征也可能有所差异，本论文旨在阐明这一点。

本论文的**研究对象**是中国古代和现代的建筑-艺术综合体。

本论文的**研究主题**是空间意象在建筑-艺术群中形成艺术综合过程中的体现，并以中国传统古迹和当代纪念性建筑群为例。

---

[104] 王治君，纪念性艺术综合体。北京：中国建筑工业出版社，2009年，122页。

[105] 蒋进军，认同与重构 —— 莫斯科俯首山胜利纪念碑综合体。北京：中国建筑工业出版社， 2019年，276页。

[106] 陈绳正、冼宁，雕塑与建筑。北京：三联书店，2015年，501页。

[107] 宋聪，“艺术综合”概念对中国地铁站艺术设计的影响。俄罗斯-中国：造型艺术对话：2022年3月25日国际科学会议论文集，莫斯科：莫斯科国立斯特罗加诺夫艺术与工业学院，2022年，第175-187页。

本论文的**研究目标**是在传统模式对现代设计和艺术创造力过程的影响的背景下，以中国传统古建筑和现代纪念建筑群为例，确定空间意象在建筑-艺术群中艺术综合形成中的作用。

为实现研究目标，设定了以下具体**任务**：

- 研究艺术综合理论的历史发展和现状，并基于俄罗斯、欧洲和中国的学术文献，阐释其在造型艺术中的独特性；

- 从中国艺术传统的融合现象主体-空间环境视角出发，考察古代中国建筑及艺术建筑群中艺术融合现象的文化、历史和类型学模式，并根据其领域（如宗教、祭祀等）用途，进行具象功能分类；

- 基于对艺术史中研究现象的运作模式的识别，以及对其解释的普遍性和特殊性，以 19 世纪末至 20 世纪初这段相对较短的现代时期内中国建筑和艺术建筑群中意象的形成模式和艺术综合的当前趋势为特征，并以现代艺术中最重要的建筑和艺术建筑群为例进行说明。

本研究的时间和地域范围。本论文考察了中国不同地区从古代到现代（公元前 221 年至 21 世纪）的建筑与造型艺术综合体。研究的地域范围由分析材料界定。这种方法能够全面考察中国古代不同时期这些综合体的意象趋势，并识别其发展中的历史和文化模式。此外，本研究还考察了当代中国艺术综合体。尽管当代中国艺术综合体的发展时间较短，但其景观风格与古代综合体有所不同。这种方法有助于探究这些综合体的形像和语义如何随时间演变，以及它们如何反映中国艺术的文化、历史和艺术特征。

论文研究方法。本研究采用一般科学方法和专门的艺术史方法：历史文化分析方法，用于比较不同时期和地域的建筑群特征；形式风格分析方法，用于评估研究对象的艺术独特性；以及跨学科方法，用于探讨建筑概念的系统性、艺术的图像学和符号学以及文化研究。艺术综合理论的原则是本研究的关键。本研究采用了比较历史文化分析方法。类型学方面对于根据用途和建筑风格特征对所研究的建筑群进行分类至关重要。跨学科

和跨文化方法有助于识别所研究的建筑群在其所处时代和地域文化背景中的作用。通过对古代中国建筑群（如秦始皇陵和佛教石窟）和现代建筑群的代表性样本进行比较，可以明确其艺术品质、互动机制和文化意义的具体特征，从而使我们能够从这些具体案例中得出普遍结论。

研究资料。为了研究中国古代建筑群，我们主要选取了最具代表性的案例，例如北京故宫、秦、汉、唐三代陵墓群、龙门石窟、云冈石窟，以及祭祀建筑群如北京天坛、广州陈家祠、晋祠等。此外，为了进行比较分析，我们也纳入了具有代表性的国际建筑群，例如莫斯科克里姆林宫、罗马帝国阿庇亚古道墓地、阿旃陀石窟、卡尔里石窟和伊特鲁里亚神庙。

该研究还聚焦于当代中国的纪念性主题空间，主要体现为一系列建筑群。这些建筑群包括最具代表性的纪念性建筑、革命纪念碑、主题纪念广场以及历史文化博物馆。例如，研究选取了以下建筑群进行考察，这些建筑群融合了建筑与雕塑：南京大屠杀遇难同胞纪念馆、中国人民抗日战争纪念馆、井冈山革命博物馆、南京中山陵、晋冀豫鲁烈士陵园以及汶川地震博物馆遗址。此外，研究还选取了融合建筑与浮雕的建筑群，例如人民英雄纪念碑和中国国家博物馆等。

本研究的**科学创新点**如下：

本文首次运用艺术综合理论，对中国古代建筑群（陵墓、宗教建筑、纪念性建筑等）和现代纪念性建筑群进行了全面的跨文化（传统与创新）艺术史分析。该分析运用俄罗斯和西欧艺术史的理论，考察了中国空间环境历史中的艺术综合模式。它论证了特定民族特征如何作为传统社会固有的基础，在这一现象中得以体现。自近代以来，这种方法在技术和社会文化结构转变的关键节点上变得尤为重要，反映了重塑神话的特定原则，这使得从整体理解中国建筑和艺术整体规律的角度来证实艺术综合现象运作的特殊性这一概念成为可能。根据这一规律，所研究的现象在中国传统文化和艺术中持续稳定地存在，并且由于中国文化中存在多种理性类型，因

此无需重新神话化，演变也不会导致主体空间环境的民族原型遭到破坏，传统模式几乎不间断地在中国现代文化中继续存在。

提交答辩的条款：

1. 中国建筑和艺术群中的空间意象和艺术综合，按照整体过程的阶段和形态进行系统化，可分为早期（融合）和晚期（综合）两个阶段。这两个科学概念不能被归类或进行定性分析。因此，艺术的融合/综合在两个阶段都是绝对且完整的艺术现象，具有艺术融合和综合阶段固有的特征。综合本身并不能先验地被视为比传统文化的融合更高质量的艺术现象。通过对艺术史的分析，揭示了建筑和雕塑群落中艺术综合现象的运作模式，其结论是归纳性的，基于史料和对研究问题阐述程度的评估。

2. 传统社会中艺术融合现象的艺术性问题是客体形式的内在条件，存在于民族原型稳定再生产的条件下，而民族原型稳定再生产又受到其所属艺术形式的制约，这些艺术形式承载着民族和主权传统的属性，并在艺术和形象的完整性方面保持着这种完整性。在中国艺术中，价值观、习俗、传统、仪式、礼仪以及用于形成主体空间环境的稳定艺术技法的再生产没有中断或断裂，代代相传。

3. 在后传统中国社会（20 至 21 世纪），综合现象具有一定的特殊性，但由于多种理性并存，文化融合始终存在，而这些理性的再创造和互动并不需要重新神话化，这与外国传统有所不同。在外国传统中，自近代以来，尤其是在当代，理性意识占据主导地位，艺术综合现象在风格潮流中变得显著，这些风格潮流并非总是（如在俄罗斯）建立在对重新神话化现象的反抗之上，但在欧洲，这种反抗却十分明显。因此，在欧洲文化中，重新神话化条件下的艺术综合现象呈现出一种变幻莫测、摇摆不定的特征。

这项研究的**理论意义**在于揭示了中国及海外主体空间环境演变的历史、文化和形式风格模式与趋势，这有助于建立新的视角和研究方法，并可将其拓展至艺术史领域的未来研究。此外，它还基于古代和现代中国建

筑中综合理念的差异，阐明了中国建筑群落的艺术意象，尤其是在主题空间、宗教和国家规制性质以及现代休闲空间等方面，这些方面此前研究尚不充分。本论文提出了中国城市空间艺术综合中建筑群落意象的概括特征，这对该现象的进一步发展具有重要意义。

本研究的**实践意义**。所得结果可用于建筑和艺术院校的艺术史专业课程和教育设计，可用于制定国家文化遗产保护策略，可用于设计和城市规划，以创造一个面向区域、现代化、生态友好且宜居的环境，以及用于旅游业。

工作成果的验证与实施。本论文研究了该问题在理论和实践层面的历史发展，其主要论点已在已发表的文献、会议报告以及评估过程中对相关文献的讨论中得到验证。论文作者是已发表作品的唯一作者。

作者贡献。作者阐述了作品的主要科学思想和结构设计背后的逻辑，论证了研究对象的选择，选取了例证材料，提出了关键的理论命题，并总结了研究结果。

符合专业通行证要求。本研究符合专业通行证 5.10.3 条。艺术类型（美术、装饰艺术、应用艺术和建筑）：38. 主体空间环境的艺术问题：美术、纪念性艺术、装饰艺术、应用艺术和建筑。39. 美术、装饰艺术、应用艺术和建筑中创意理念、流派、传统和实践的发展史。40. 研究美术、装饰艺术、应用艺术和建筑问题的方法论和技术。42. 艺术和建筑在社会精神和物质文化形成与发展中的作用和地位。46. 艺术和建筑在塑造生活环境中的作用。

论文结构。论文包括引言、三个章节、结论、参考文献和附录，附录包括插图清单和插图本身。

研究结果的验证。主要研究成果发表在 12 篇论文中，总页数为 5.79 页。

第一章 艺术史范畴体系中的“空间意象”与“艺术综合”概念

本章致力于探讨一些重要的基础，以便在回顾有关建筑和艺术综合的理念时，明确基本类别。

1.1 艺术中的融合主义范畴

人们普遍认为，各种艺术实践最古老的结合形式，即后来衍生出诗歌（戏剧、史诗、抒情诗）、舞蹈、音乐歌曲等各种艺术形式和流派的原始艺术（这一理论由俄国语言学家 A.N.韦谢洛夫斯基提出），以及具有相似神话特征的民族传统艺术，是社会发展早期阶段的艺术形式。一些学者，特别是 M.巴赫金，提出了第三种形式——农民民间文化：农民民间文化和狂欢节文化历来难以被划分为不同的流派和类型。在这种文化环境中，语言、行动和仪式密不可分[108]。在后一种情况下，我们可以注意到这种判断的争议性，因为我们已经可以谈论综合了，因为一般的形态构成，如服装组合、传统住所、民间舞蹈、民间歌曲、口头诗歌，代表了相对独立的类型，它们因世界形象及其表现形式的共同观念而联系在一起。在这种情况下，我们应该讨论的并非文化融合，而是所谓的艺术类型学，即特定文化传统阶段的统一性，尤其是在“语素”范畴内的统一性。语素是欧洲、西伯利亚以及部分远东文化的特征，其历史可以追溯到后冰期（中石器时代）[109]。就农民艺术而言，我们应该探讨其类型学特征，以及在此框架下某种不可分割性，即艺术实践乃至更广泛的文化实践的融合，以及它们缺乏孤立性，这才是“艺术中的文化融合”这一表达的根本含义。

---

[108] 巴赫金 M. M.，弗朗索瓦·拉伯雷的作品与中世纪和文艺复兴时期的民间文化。— 莫斯科：小说出版社，1965 年。— 第 5 页。

[109] 科沙耶夫 V.B.，艺术史中的规范惯例：形态与词素 // 艺术理论与历史，2023 年，第 1-2 期，第 39-71 页。

艺术中的融合主义也可以理解为不同起源元素的结合（例如，希腊化艺术中古典和东方宗教及艺术元素的融合），这后来被称为折衷主义[110]，这是该术语的第二个方面。需要注意的是，当该术语用于第一个含义时，它指的是原始艺术，但也意指现存的土著居民及其民间文化，这隐含着无机性、不和谐的组合和“粗糙”的特征，尽管这可能反映了一种审美偏好。这显然是不公平的，源于对融合现象在不可分割阶段的独特类型学本质缺乏理解。融合的每一个组成部分（面具、服饰、劳动物品）都因其物质环境共同发展的技术基础而具有艺术价值，这些基础与功能性和审美性、宗教（神圣）意义以及社会组织类型相关联。在科学领域，这一方面被称为“艺术类型学”[111]。

艺术综合被解读为一种更成熟、更晚期的艺术形式，它将不同的艺术形式融合在一起，通常体现在一件作品中。它是有机的，并非简单地将不同的艺术形式（或同一艺术形式的不同流派）组合在一起，也并非它们之间的互补关系，而是一种全新的、整体性的作品。这种作品的诞生，源于艺术活动的长期分化、对各种艺术形式理论基础的理解，以及多种艺术综合理论的形成。当然，这些文化的传承者无法为原始艺术或民间传说提供理论依据，但将其描述为“自发” 则令人质疑：无论如何，它们都根植于自身的逻辑，需要训练和协调一致的行动。至于艺术综合，其科学的理论理解出现的时间远晚于其在艺术生活中的实践体现。

此外，科学范畴本身不具备评价性，然而艺术综合的科学概念却常常与对作品是否成功、是否具有高度艺术性等评价混淆，而后者本身就值得商榷。如果我们回到将融合主义解读为一种“非有机的” 和“不成功的”综合，那么这里就不存在任何科学有效性的标准。法国著名人类学家 C.列

[110] 融合//术语词典。俄罗斯艺术科学院[电子资源]。— 访问方式：https://rah.ru/science/glossary/?ID=19633&let=%D0%A1（访问日期 2025 年 10 月 1 日）。

[111] 科沙耶夫 V.B.， 艺术类型学// 艺术理论与历史。2020 年。第 3/4 期。— 第 21–36 页。

维-斯特劳斯及其后在该领域的研究表明，自法国哲学家 L.列维-布留尔的著作出版以来，人们普遍接受的将前逻辑（神话）思维与逻辑（理性）思维逐级对立的观点并不完全公平，因为神话本身也具有其自身的理性与逻辑。

在一些专门论述艺术发展特定时期的出版物中，也出现了将显性或隐性融合视为艺术“不成熟” 、“不成功” 的结合的观点。例如，M.B.克拉西尔尼科娃在一篇关于俄罗斯“白银时代”（象征主义-新艺术运动）原则的文章[112]中指出，该时代所宣称的综合最终被证明是融合主义——各种元素的简单相加，而非统一，这种揭示性的悲悯之情颇具启发性。

有理由相信，将融合多种艺术形式创作的作品视为理想典范的传统可以追溯到浪漫主义和进步主义盛行的时代，当时德国美学发展出了“总体艺术作品”（Gesamtkunstwerk，里姆斯基-科萨科夫对瓦格纳术语的俄语翻译）的概念。然而，如今我们清楚地认识到，这类作品自有其价值，但这丝毫不会贬低单一艺术形式或流派所创作的艺术作品的价值。必须承认，艺术中的融合主义概念仍不成熟，正如其二元对立——艺术的综合，也需要在具体的艺术作品中加以阐释。主要问题在于，从术语意义上讲，作者的讨论缺乏对“完整性”的定义。完整性这一范畴构成了一种不同的艺术表征层次，它与“艺术原型”的概念相关联，在这种情况下，对艺术作品进行更为客观的表征是可能的[113]。这证实了研究者们对于艺术融合与艺术综合时代之间的时间界限存在分歧，这种分歧可能既有客观原因（鉴于这两种现象的并行存在），也有主观原因。一些人认为艺术综合最早可追溯到古希腊古典时期，另一些人则将其起源与中世纪联系起来，还有一

[112] 克拉西尔尼科娃 M.B.，综合与融合：卡努诺伊时代俄罗斯文化的组织原则。[电子资源]。— 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-i-sinkretizm-printsipy-organizatsii-russkoy-kultury-kanunnoy-epohi（访问日期：2025 年 9 月 29 日）。

[113] 科沙耶夫 V.B.，艺术中的完整性和原型 // 装饰艺术与主体空间环境。《俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报》，2014 年，第 4 期，第 33-41 页。

些人则认为起源于文艺复兴时期。D.E. 阿金认为，真正的艺术综合只有在苏联时期才有可能实现，主要体现在建筑群中，而且从文艺复兴时期到波德莱尔、斯克里亚宾和弗鲁贝尔时期，几乎所有此类综合的尝试都以失败告终[114]。就我们的研究而言，考虑到各种艺术融合形式的独特性，似乎有必要追溯这一现象在艺术史上的出现，并关注其具有特殊意义和重要性的时期。

欧洲艺术史的分期，即区分原始公社制度、古代、中世纪以及近代和当代，严格来说与天朝并不相关；然而，在综合倾向的展现过程中，完全可以追溯到某些相似之处。本论文运用了传统社会和后传统社会的概念。俄罗斯学者 V.A. 希普科夫成功地考察了传统社会和后传统社会时期的空间话语。他在其著作《空间话语的转型：从传统社会到后现代时代》[115]中指出，传统社会是对前工业化（前资本主义）社会的统称。传统社会的主要特征包括：以自给自足为主的经济模式，市场关系要素缺失或仅少量存在以满足精英阶层的需求；严格的社会等级制度；威权国家；社会结构的基础是相对封闭的社群；集体主义价值观的盛行和对传统的被动接受；权力集中在孤立的封闭群体（氏族、种姓）中，大多数人的终身地位取决于其出身的社会环境；文化主要通过民间传说和口头形式传承，亲属关系和社群联系紧密，与更广泛的社会体系联系薄弱；以及宗教和神职人员的绝对主导地位。需要立即指出的是，中国传统社会虽然符合上述定义，但与后传统社会一样，它也具有自身的特征。但这个问题将在适当的时候讨论。

后传统社会是工业社会和后工业社会的一种类型，无论是资产阶级社会还是社会主义社会，其中经济获得工业特征，然后获得数字特征，并与市场和/或计划监管相关联；民主和民主类型的国家正在发展，人口的

---

[114] 阿金 D.E.，《建筑与艺术综合问题/艺术综合问题》。莫斯科：全苏建筑学院出版社，1936 年，第 5 页。

[115] 希普科夫 V.A.，《空间话语的转型：从传统社会到后现代时代》。网址：https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-diskursa-prostranstva-ot-traditionnogo-obschestva-k-epohe-postmoderna（访问日期：2025 年 11 月 30 日）。

社会和空间流动性正在增加；社区和家庭的作用被削弱或最小化；个人主义价值观的发展或社会中出现一种面向现在和未来的新型关系，将个人和社会的利益结合起来；文化的传播主要通过大众传媒进行，血缘关系减弱，求新求异；宗教和教会的作用被削弱。

此外，正如研究过程中将逐渐显现的那样，在方法论上也需要对“理性主义” 和“理性” 等概念进行定义。虽然论文作者在回顾欧洲艺术史时使用了这些概念，并假定专家们作为人文领域的常用词汇已足够熟悉，但在分析中国艺术时则需要单独进行阐释，因为这些概念在西方和东方的含义有所不同。这些阐释将在论文的适当部分提供。

1.2 艺术综合的范畴

在研究中运用术语的理论层面。艺术综合作为一种有意识地运用、理论基础扎实的学科概念，用于描述主体与空间环境之间的关系，兴起于 19 世纪末 20 世纪初的欧洲，这一概念虽有中断，但一直沿用至今。德国作曲家兼艺术理论家理查德·瓦格纳在其著作《艺术与革命》（Die Kunst und die Revolution，1849 年，他参与了德累斯顿革命活动后撰写）以及文章《未来的艺术作品》[116]（Das Kunstwerk der Zukunft）中提出了这一概念。他指出，需要将音乐、戏剧、诗歌与表演、舞蹈、绘画和建筑融为一体，形成一个统一的整体，这种融合在古希腊悲剧中曾存在，但后来失传了。对于表演艺术而言，瓦格纳用德语术语“Gesamtkunstwerk”（意为“整体/统一的艺术作品”）确立了艺术综合的美学纲领。这是该理论的初始阶段，显然还不完善。

在学术科学中，人们习惯于区分融合主义和综合主义的概念。

[116] 瓦格纳 R.，《艺术与革命》/理查德·瓦格纳作品选集，莫斯科：艺术出版社，1978 年（I.卡岑伦博根译）；瓦格纳 R.，《未来的艺术作品》，同上。

融合主义，或者说缺乏分化，是古代历史时期、原始民族的祭祀习俗、艺术尚未分类以及艺术融合的特征。俄罗斯艺术科学院的百科全书词典将融合主义定义为历史早期阶段艺术缺乏分化的现象[117]。

在 20 世纪，艺术与建筑的综合概念开始被应用于设计领域，或者说，用于解决主体空间环境中的问题。在某种程度上，综合问题与艺术形态学问题密切相关——艺术形态学是一门专门研究艺术界内部结构和艺术创作体系的学科。A.G. 加布里切夫斯基和 M.S. 卡根的著作奠定了艺术形态学分析的基础。

必须指出，早期艺术的不可分割性与 20 世纪的“项目综合”在时间顺序和类型学上截然不同，它们各自的特征、作者对技法的匿名或自觉运用，以及所表达的意义和价值也各不相同。然而，它们完全可以被解读为同一现象——创造具有协同效应的独特对象——在不同阶段的不同变体。正是这种艺术的综合，目前似乎已成为建筑领域的主导趋势之一。与此同时，符号学问题也开始变得至关重要，因为每一个建筑群都是一个信息，一个以表现手段具象化的符号系统。

古代建筑向同时代人和后世传递着其世界观、宇宙观和社会观念及价值观；“解读” 这些古代建筑是当今研究者的任务。当代建筑也拥有其自身的符号和特征。这些特征包括：自然元素的融入和对自然形态的各种借鉴；数字技术的运用；创造包容性空间，这些空间不仅服务于实用功能，更讲述着故事，传递着社会价值观，同时反映并塑造着文化认同；通过材料和色彩的运用，使建筑或纪念碑的形式能够唤起人们对特定人群、时代或事件的联想，而某些材料的使用则强化了这些价值观及其记忆的力量和持久性。

[117] 融合主义/术语表。– 网址：https://rah.ru/science/glossary/?ID=19633&let=C（访问日期：2026 年 6 月 11 日）。

与此同时，一些普遍存在的做法却与这种理解相悖。这主要体现在大规模城市开发中，这类开发通过消除“冗余”来降低建设成本，而“冗余”通常被理解为运用多种艺术形式来打造建筑群。研究表明，建造千篇一律、色彩暗淡或褪色的单调建筑，会对居民健康和整体城市环境都造成不利影响。

另一方面，我们还可以谈到另一种阻碍建筑和雕塑群落艺术和象征意义拓展的障碍，它与典型的发展模式截然相反。这些障碍可能出自世界知名建筑师之手，他们无疑才华横溢，例如，他们的作品确实借鉴了自然形态，但却可以在地球上的任何地方实现，因为它们与任何特定的民族传统、文化或宗教遗产或历史事件都没有任何关联，从根本上来说，也与任何特定的民族传统、文化或宗教遗产或历史事件都无关，除了自身之外，它们对城市或世界没有任何意义，这类项目包括英国建筑师和设计师诺曼·福斯特（例如他为莫斯科克里米亚堤岸设计的“橙色”项目）以及其他一些建筑师的作品。在这里，我们看到了后现代主义“通用性”理念，即通过摒弃识别性特征来实现通用性。这种理念也体现在欧洲的一些做法中，例如拒绝庆祝被认为会冒犯其他宗教信徒宗教情感的基督教节日，禁止在公共场所佩戴宗教标志等等。有理由相信，即便运用了高超的技艺，这种对建筑群符号信息的狭隘化，剥离其历史和文化内涵，也会显著削弱艺术综合本身的协同效应。然而，从 N. 福斯特的其他项目可以看出，它们并非缺乏叙事性，其所蕴含的意义也相当显而易见——例如象征着两德统一和民主原则的柏林现代国会大厦穹顶，伦敦千禧桥等等。

本论文中，“艺术综合” 指的是后传统时代专业创作的艺术组合，它融合了建筑、雕塑以及其他造型艺术。这些组合代表了一种质的全新艺术产物（与构成要素相比），是经过精心构思的（可能具有理论依据，但并非必然如此），旨在将各种艺术形式协同融合为一个具象、思想和构图上的整体，从而对观者产生整体性的影响，并获得广泛的（群体、国家乃

至全球）认可。作者力图尽可能地消除或缓解客观评价方法与主观评价方法之间上述概念上的矛盾，并扩展了对研究对象在艺术和具象完整性方面的特征定义。

艺术综合可分为两种类型：种内综合，即同一艺术形式的不同类型在同一作品中相互作用（例如，故事片和纪录片、装饰性雕塑和功能性雕塑）；以及种间综合，即不同艺术形式的结合（例如，根据文学作品改编的电影，或城市建筑群，其中建筑和大型雕塑的相互作用并非通过内部内容，而是通过空间美学化的规律）。本研究探讨的艺术综合主要涉及运用不同类型的造型（空间）艺术形式所创作的整体。

人们普遍认为，建筑与纪念性艺术，包括雕塑作品、景观和园林设计元素、绘画和马赛克、浮雕以及彩色玻璃往往相互融合。在融合过程中，绘画和雕塑在各自发挥自身作用的同时，也提升并诠释了建筑形象。装饰艺术、应用艺术和架上绘画在这些语境中也发挥着类似的互补作用。雕塑和建筑成为环境不可分割的一部分，力求克服“空间浪费”的困境[118]。空间是建筑和雕塑的基本范畴，但不同文化对空间的诠释各不相同，本论文将对此进行单独探讨。将建筑、雕塑、装饰艺术、应用艺术和景观作品融为一体的目标是创造一个统一的整体，并形成一个和谐、完整的空间环境。

值得注意的是，并非所有建筑结构和雕塑都具有特定的形态特征。大型公共标志性建筑结构具有雕塑特征，而大型公共户外雕塑则给人以建筑结构的印象。

自诞生以来，雕塑便与宗教、政治活动和世界观紧密相连。它发挥着重要的功能，例如传播主流意识形态、颂扬统治者的功绩以及纪念重大的民族历史事件[119]。雕塑的宏伟壮丽是其关键特征之一，决定了它在雕塑艺术整体发展中的主导地位。大型雕塑在各种主题空间环境中占据着核心

---

[118] 项金国，雕塑 + 建筑 共创和谐空间，《城乡建设》，2004 年，16 - 17 页。

[119] 张坚，意识形态、文化和公共纪念性雕塑 —— 当代中国公共纪念性雕塑的回顾与前瞻，《美术研究》，2000(3)，22 页。

地位。如今，世界许多国家都拥有将建筑与大型雕塑相结合的艺术群落。这些艺术群落不仅美化了城市空间，也承载着民族文化内涵，引领着全球空间艺术的发展趋势。

在古代欧洲建筑中，柱子的美感是通过雕塑美学实现的。这种方法的起源可以追溯到古希腊时期，当时石头被广泛用于建筑，雕塑在塑造建筑方法和建筑美学方面发挥了重要作用。

有时艺术形式几乎融为一体，例如哥特时期的建筑和雕塑；有时它们形成鲜明对比，例如 20 世纪和 21 世纪的建筑群；而在其他文化背景下，它们只是相互补充，例如文艺复兴时期。

“艺术综合”的概念意味着创造一种全新的艺术现象，这种现象无法简单地归结为其组成部分的总和[120]。各种艺术形式在思想、哲学和构成上相互融合，共同参与对时空的艺术组织，从而创造出能够提升和界定人类感知、赋予人类多元且多面的艺术发展、并产生情感冲击力的特质。

艺术史中存在多种形式的综合。建筑与大型雕塑常常融合，形成一种综合体，其中雕塑拓展并补充了建筑形象。这种综合通常也涉及装饰艺术和应用艺术。其中一种艺术形式往往代表着特定艺术形式固有的特征，例如古典主义造型艺术的“建筑性”、古希腊艺术的“可塑性”、巴洛克艺术的“风景性”等等。在不同的历史时期，不同的艺术形式可以相互融合、互补和对比，从而体现艺术家的理念。

传统上，艺术综合可分为三大类：造型艺术、戏剧艺术和电影艺术。造型艺术以建筑结构（建筑物或建筑群）为基础，辅以纪念性雕塑和装饰性雕塑（雕像、浮雕、灰泥装饰等）、绘画（壁画、镶板画、马赛克、彩色玻璃、装饰品等）以及装饰性和应用性艺术作品（民间工艺品和工业设计），这些作品共同发展并具体化了建筑形象本身。

---

[120] 库列诺克 V.V.，艺术的综合 —— 构建整体结构环境的基础：历史与现代趋势// 艺术与文化，2011 年，第 3(3)期，第 52-64 页。

建筑与雕塑跨越时代和地域的融合，是自然因素与文化因素相互作用的结果。每个地区都拥有丰富的自然资源。然而，世界各地的自然资源分布并不均衡。自然资源的丰富程度在很大程度上决定了古代社会的特征。在古希腊，丰富的大理石储量对建筑和雕塑的发展产生了决定性的影响。这种材料赋予了当地文化鲜明的特色。在美索不达米亚，由于石材和木材的匮乏，一种独特的建筑材料应运而生，即用粘土混合物制成砖块。资源的匮乏催生了一种独特的建筑风格，其特点是使用彩色釉料的浮雕砖结构。这种独特的建造方法造就了风格鲜明、辨识度极高的艺术作品，这些作品兼具卓越的美学价值和实用功能。

宗教是影响古代文明艺术的主要因素。抽象雕塑装饰兴起于伊斯兰文化框架内，伊斯兰文化禁止描绘生物。基督教和佛教最初也禁止偶像崇拜，当时人们普遍认为禁止创作神圣的图像和雕塑，但后来它们对这一问题的态度发生了转变，促成了欧洲中世纪教堂雕塑和亚洲洞穴艺术的繁荣。政治权力、民族性格、思维方式以及熟悉的象征意象也对艺术及其形式的形成起到了重要作用。

关于建筑与装饰浮雕的融合，建筑中的浮雕作为一种富有表现力的艺术元素，拥有悠久的历史，可以追溯到古代。即使在古埃及等古代文明中，浮雕也被用来创造视觉叙事和装饰建筑。古希腊人和古罗马人将浮雕提升到建筑的重要组成部分地位，巧妙地运用浮雕来传达神话和历史故事，并展现统治者和神祇的威严。在建筑语境中，宫殿和神庙等宏伟建筑上的浮雕元素体现了建筑与雕塑的融合。装饰浮雕是一种独特的艺术语言，传达着满足人类物质和精神需求的图像和概念。装饰是此类浮雕的显著特征。

建筑中的装饰浮雕不仅具有美学功能，更是表达特定社群或文化历史时期信仰和价值观的途径[121]。在内容上，装饰浮雕反映了人们共同的理想和信仰，通常以积极向上为导向。在形式上，它们运用简化、夸张和寓

[121] 王驰，建筑装饰雕塑的功能与文化。《青春岁月》，2014 年，29-30 页。

言等艺术手法，展现出精湛的艺术造诣。在功能上，既有实用的艺术形式，也有因其美学和艺术价值而备受推崇的作品。其内容、形式、风格和主题的多样性，体现了社会精神生活的丰富性。例如，希腊帕特农神庙上的装饰雕塑与建筑本身完美融合。这些作品不再仅仅是装饰和美学上的点缀，而是建筑整体不可分割的一部分，反映了古希腊的神话和宗教信仰。

建筑与装饰浮雕之间的关系体现在后者对前者的密切依赖。首先，与传统的三维雕塑不同，装饰浮雕是建筑构成不可分割的一部分，它不仅美化和装饰建筑，还根据建筑的用途和风格特征丰富和表达其内涵。建筑不仅为浮雕的创作提供了物质基础，还影响着浮雕的主题、表现形式、布局、空间结构以及所用材料。其次，与可以自由移动的展览或陈列雕塑不同，建筑浮雕在建筑内部位置固定，因此在艺术创作过程中必须考虑光线、距离、透视和环境背景等因素。此外，建筑浮雕的制作材料通常与建筑主体材料一致，因为它们不仅具有自身的表现力，而且也是建筑主体的一部分，这就要求使用坚固耐用的材料才能充分发挥其艺术潜力。

在建筑空间中，装饰浮雕是整体构图不可或缺的组成部分。浮雕与其他建筑元素的和谐互动至关重要。过分强调浮雕的个性可能会破坏构图的完整性，导致审美上的不和谐。因此，重要的是在保持浮雕在建筑构图中从属地位的同时，兼顾其表现力以确保建筑结构的完整性和和谐性。装饰元素的运用平衡了浮雕的视觉吸引力，使其能够和谐地融入建筑空间所需的装饰氛围中。因此，在建筑环境中运用抽象的装饰手法往往能取得令人满意的效果，因为它们有助于营造连贯和谐的建筑形象[122]。

建筑与装饰浮雕之间的关系是两种空间组织形式的辩证统一。一方面，装饰浮雕从属于建筑，是建筑不可分割的一部分；另一方面，建筑也

[122] 林彩君，装饰雕塑在环境艺术中的现代意义。《山东理工大学学报（社会科学版）》，2004，05(3)，第 87－88 页。

常常从装饰浮雕的存在中汲取意义和附加内涵。每个国家都拥有独特的建筑群，融合了建筑和装饰浮雕的元素。

如今，欧洲新时代范式最重要的信条之一 —— 对进步的信仰已被从议程中移除。这深刻影响了人们对艺术综合与艺术融合的解读。因此，人们逐渐形成了一种关于艺术“脉动式” 交替的观点：一方面，在社会动荡、充满不确定性以及人们渴望重建世界和人类完整性的时期（混乱时代），综合倾向占据主导地位；另一方面，在社会演进时期（秩序时代），艺术形式的独立发展和内部完善则占据主导地位[123]。有理由相信，这种方法前景可期。

M.V. 阿尔帕托夫的文章《艺术遗产中的综合问题》[124]是一篇关于艺术综合史的经典论文。

除了引言中提到的作者之外，近年来，以下学者也为丰富艺术融合这一主题做出了贡献：I.V. 摩托罗纳[125]、L.G. 伯科维奇和 V.I. 皮梅诺

[123] 科科琳娜E.G.，十九至二十世纪之交文化中的艺术综合// 弗拉基米尔·伊里奇·维尔纳茨基塔夫里切斯基国立大学科学笔记。“哲学·文化研究·政治学·社会学”系列。- 2012年。- 第24卷（总第63期），第1-2期。- 第164-169页 [电子资源]。- 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-sintez-v-kulture-rubezha-xix-xx-vekov（访问日期：2025年10月3日）。

[124] 阿尔帕托夫 M.V.，艺术遗产中的综合问题。[电子资源]。— 访问方式：https://tehne.com/event/arhivsyachina/m-v-alpatov-problema-sinteza-v-hudozhestvennom-nasledstve?ysclid=lfkxgxqt7k181662380（访问日期：2025 年 11月5日）。

[125] 摩托罗纳 I.E.，艺术综合作为艺术文化发展的原则// 历史、哲学、政治和法律科学、文化研究和艺术批评。理论与实践问题。— 2012。 — 第2(16)期。— 第147-150页。

夫[126]、E.N. 鲁缅采娃[127]、S.A. 普罗霍罗夫[128]、Yu.E. 马鲁吉纳[129]和 M.A. 切尔尼什[130]。尤其值得一提的是 M.V. 杜采夫[131]、D.S. 别列斯托夫斯卡娅、V.G.舍夫丘克[132]、T.A. 埃夫斯特拉托娃、L.M. 库列耶娃、V.N. 库普里亚诺夫、S.A. 马拉霍夫和 S.M. 米哈伊洛夫[133]关于建筑艺术融合的著作。这些研究表明，建筑师通过建筑与专业人士和普通观众展开对话，而整合原则对于比较个性化的意义至关重要，以便将建筑理解为一种文本。这正是当今社会所迫切需要的。

---

[126] 伯科维奇 L.G.、皮梅诺夫 V.I.， 城市建筑空间环境与美术的综合// 纪念性艺术的实际问题：国际实践会议论文集。— 圣彼得堡：圣彼得堡国立技术与工业大学，2023 年。— 第 414-420 页。

[127] 鲁缅采娃 E.N.，19 世纪末 20 世纪初圣彼得堡建筑艺术装饰中纪念性艺术类型相互作用的方法// 圣彼得堡国立列宾美术学院，科学著作。— 2011 年。— 第 20 期。— 第 73-85 页。[电子资源]。— 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-vzaimodeystviya-vidov-monumentalnogo-iskusstva-v-hudozhestvennom-ubranstve-peterburgskoy-arhitektury-perioda-promyshlennogo（访问日期：2025 年 11 月 3 日）。

[128] 普罗霍罗夫 S.A.，建筑中艺术综合的问题，引文版。

[129] 马鲁吉纳 Yu.E.，圣彼得堡建筑中艺术综合的意义。[电子资源]。—访问方式：https://vestnik-ggu.ru/arhiv_nomera/3_2025/%D0%98%20%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8E%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20215-225.pdf（访问日期：2025 年 11 月 3 日）。

[130] 切尔尼什 M.A.，当代艺术领域建筑发展的基本特征。[电子资源]。—访问方式：https://donnasa.ru/publish_house/journals/vestnik/2023/2023-2(160)/st_23_chernisch.pdf（访问日期：2025 年 11 月 3 日）。

[131] 杜采夫 M.V.，现代建筑与艺术综合的作者理念。[电子资源]。— 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-avtorskie-kontseptsii-arhitekturno-hudozhestvennogo-sinteza（访问日期：2025 年 11 月 4 日）；同上。最新建筑中的艺术融合理念：作者摘要。博士论文……建筑学博士 2020 年 5 月 23 日— 建筑理论与历史，历史建筑遗产的修复与重建。— 下诺夫哥罗德，2014 年。— 53 页。[电子资源]。— 访问方式：https://new-disser.ru/_avtoreferats/01007881410.pdf（访问日期：2025 年 11 月 4 日）。

[132] 别列斯托夫斯卡娅 D.S.、舍夫丘克 V.G.，艺术文化中的艺术综合。 — 辛菲罗波尔：艾瑞尔出版社， 2010。 — 230 页。

[133] 埃夫斯特拉托娃 T.A.、库列耶娃 L.M.、库普里亚诺夫 V.N.、马拉霍夫 S.A.、米哈伊洛夫 S.M.，《城市建筑与设计领域艺术综合的现代趋势》，《基辅国立建筑与建筑工程学院学报》，2023 年，第 2 期（总第 64 期），第 101-112 页。DOI：10.52409/20731523_2023_2_101， EDN： XQBZOK 。[电子资源]。访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-v-oblasti-hudozhestvennogo-sinteza-v-arhitekture-i-dizayne-goroda（访问日期：2025年11月4日）。

1.3 艺术综合的理论概念与艺术实践

艺术综合理论起源于 18 至 19 世纪德国的浪漫主义美学，并在此发展起来。当时，黑格尔开始将艺术视为社会意识觉醒的初始阶段，并将其与宗教和哲学联系起来。与此同时，在德国，艺术也被视为文化的最高形式，最充分地表达了存在完整性的理念，这一点与谢林的哲学和美学概念、德国浪漫主义以及德国古典哲学密切相关[134]。正如前文所述，瓦格纳的艺术作品[135]便是这一理念在艺术领域的著名实践体现。在此背景下，艺术综合成为一种理念的美学体现，以及一种融合不同文化语言的手段，艺术能够以有限的形式表达存在完整性和无限性。

艺术综合的概念是艺术和美学领域的一种理论和实践方法，它将各种艺术形式融合为一个整体。艺术语言被视为一种共同艺术思维方式的统一元素。人们将自然想象成声音、形式和色彩的统一体，声音与色彩相对应，音乐在绘画中也有其对应的表现形式。浪漫主义者认为综合是将两种或多种艺术形式融合为一种全新的形式。弗里德里希·谢林断言，艺术综合是“所有艺术中的艺术”，是从艺术角度来看最完美的艺术。A·斯克里亚宾的概念在美学界也广为人知。作者们强调，艺术综合为艺术创作开辟了新的可能性，并为探索世界和创作独特的艺术作品提供了新的途径。

因此，瓦格纳将“艺术综合”这一概念引入大众视野，使得音乐、诗歌和戏剧成为同一整体中同等重要的组成部分。在他看来，未来的艺术作品是音乐、文学和戏剧和谐融合的完美之作。这种完美的创造“只有在三种艺术各自固执己见的性格被打破，彼此和谐融合之后才有可能；只有在每一种艺术都只在彼此身上欣赏之后才有可能；只有在它们不再作为孤

---

[134] 谢林 F.V.I.，《先验唯心主义体系》/I.Ya.科卢博夫斯基译自德文。列宁格勒：苏策吉兹出版社，1936 年。480 页。；谢林，F.V.Y.，《艺术哲学》/P.S.波波夫译自德文，并作导言和注释。莫斯科：思想出版社，1966 年，496 页。

[135] 瓦格纳 R.，《瓦格纳选集》/I.A.巴尔索娃和 S.A.奥舍罗夫编纂并评注；A.F.洛谢夫作导言；译自德文。莫斯科：艺术出版社，1978 年。

立的艺术存在之后才有可能[136]。”根据瓦格纳的理论，“每一种艺术形式都因自身的局限而感到束缚，只有当它们向另一种艺术形式伸出手——以无条件的认可和爱时，才能感受到自由[137]。”

这位作曲家在他的文章《艺术与革命》（1849 年）和《未来的艺术作品》（1850 年）中证实了这些观点。虽然瓦格纳的理论主要发展了应用于音乐剧的艺术综合概念，但该理论本身也极大地促进了在包括空间和物质领域在内的各种文化领域中，以意识形态为基础的艺术和体裁的综合。

瓦格纳在其文章《艺术与革命》中写道，古希腊悲剧通过最开放的感官体验（观众的参与和沉浸感），帮助观众（用今天的话说）找到自我认同，因为它表达了人民的集体精神。但他认为，基督教摒弃了希腊人欢愉的感官体验，剥夺了人们的积极精神和欢乐世界。现代艺术沦为娱乐，失去了其将人们融入自身身份的社会功能。这是一个奇怪的结论，因为基督教艺术远非娱乐，它将艺术图像的世界从肉体享乐和邪恶的感官享受提升到绝对精神和谐的境界。正如 V.B. 科沙耶夫所指出的，古代艺术的特殊之处在于，作品基于描述性理念，其中善与恶是平等的，而规范性理念则通过对爱与救赎的宏伟创作，创造出具有非凡的宏伟力量和震撼力的作品，从而消除邪恶。作者认为，以美为艺术目标的问题，与存在的问题在两个方面相关：

— 在古代世界，“美”的范畴是描述性的，也就是说，在古代文化中，邪恶和善良一样都是合法的，这是人际关系的常态；

— 中世纪拒绝将邪恶作为‘美与爱’范畴的常态，这具有鲜明的规范性[138]。”当瓦格纳断言希腊悲剧在文艺复兴时期瓦解成各种独立的艺术形式，并且其所有元素都孤立存在时，他指的并非文化的衰落，而是艺术整体上

---

[136] 瓦格纳 R.作品选集/ 由 I.A.巴尔索娃和 S.A.奥舍罗夫编辑并评注；A.F.洛谢夫作序；译自德文。莫斯科：艺术出版社，1978 年，第 214 页。

[137] 同上，第 167 页。

[138] 科沙耶夫 V.B.， 艺术批评问题：学习指南。— 莫斯科: “BOS”出版社, 2025年，第 20 页。

更为复杂的性质，鉴于其更为复杂的社会功能，这种复杂性催生了特定的流派和专业领域。瓦格纳注意到悲剧的衰落——悲剧曾将戏剧、绘画、音乐、雕塑等艺术形式融为一体，以及在这些废墟上涌现的个体艺术形式，社会随之瓦解，世界分裂，正如任何一个群体都会分裂一样。艺术沦为一种技艺，并日益浸染资产阶级精神，不再能凝聚人心，而仅仅沦为娱乐和美化新兴阶级生活的工具。尽管如此，瓦格纳仍然从中得出正确的结论：真正的艺术不应复兴，而应新生。他坚信，新生的艺术肩负着不同的使命："如果说希腊艺术体现了一个伟大民族的精神，那么未来的艺术就必须包含超越所有国界的自由人类的精神：民族特性对它而言只能是一种装饰，一种吸引人的特征，一种对普遍性的个体折射，而非障碍。摆在我们面前的是一项截然不同的任务，它远远超越了希腊文化及其复兴的范畴[139]……"然而，我们并不确定抹去民族边界是否真的可行。这将解决人类的伦理问题，因为这些问题的本质不在于艺术的民族特性，而在于人与人之间的不平等观念。

因此，如果古希腊人是保守主义者，那么瓦格纳认为，今天的艺术家必定是革命者，对他们而言，人不是手段而是目的，人本身作为人就具有重要意义。衡量目标真伪的标准在于人性：社会运动的目标必须在人性的范围内实现，也就是说，它必须是现世的，而非来世的，并且是集体性的。戏剧必须对观众免费开放，而不是以盈利为目的的工业（商业）企业。在《未来的艺术作品》一文中，瓦格纳阐述了音乐剧中艺术综合的理念，他认为真正的绘画或雕塑是通过戏剧中的"扬弃"（黑格尔意义上的扬弃）而诞生的。古希腊悲剧中艺术的综合为作曲家提供了典范。随着古希腊悲剧的衰落，各种艺术形式逐渐分化，瓦格纳认为，这些艺术形式本身也在衰落，尽管他也承认现代一些作曲家的杰出才华。瓦格纳认为，人是从自

[139] 瓦格纳 R.《精选作品集》，引文版，第 129 页。

然发展中自然而然产生的（人类生活是“自然的形象和样式”[140]，在这里我们可以清楚地看到欧洲文化中至关重要的古老模仿概念，以及浪漫主义的基本信条之一 —— 自然是生命的源泉，生命是至高价值），而艺术同样是人类发展自然而然的产物。

瓦格纳的浪漫主义立场以对人民的民主敬重为特征；在他看来，艺术应当表达人民的集体需求。然而，现代资本主义秩序——机器的统治，包括时尚、机械化和重复等形式，以及独特性的丧失和大规模生产的兴起已经奴役了人及其思想。每一种艺术形式都有其自身的局限性并且都是“利己的”；只有通过爱的相互渗透，它们才能获得自由，成为真正的艺术。只有那时，它们的全部本质才能展现出来，这与费尔巴哈哲学中人的对话本质相呼应——人只有在与他人融为一体的共同体中才能成为真正的自己[141]。在瓦格纳看来，艺术的分离不会带来进步，只会带来衰落。

瓦格纳认为，古希腊悲剧鼎盛时期的建筑风格，既体现了对自然的模仿，又融合了民族的祖先记忆，其起源可追溯至神圣的树林。这位德国思想家还表达了当时典型的欧洲中心主义观点，认为埃及和亚洲文化由于缺乏人类中心主义[142]（与希腊人不同）以及对独裁者至高无上权威的推崇，因而显得粗糙落后，最终导致建造了如同城市般奢华的宫殿。瓦格纳认为，在罗马帝国及其后时代，包括公共建筑在内的所有艺术形式都走向衰落，公共建筑的设计理念沦为单纯的实用主义和功能主义，艺术杰作也因此变得无关紧要。

因此，艺术的繁荣与一个永恒的理想紧密相连，古希腊悲剧中所体现的艺术的综合，包括其特有的建筑、音乐、雕塑、诗歌、绘画等等。作

---

[140] 同上，第 144 页。

[141] 马克思对费尔巴哈的这一观点进行了如下阐述：“只有当彼得把保罗当作像他一样的人看待时，他才能开始把自己当作一个人看待。”（马克思，《资本论》//马克思、恩格斯，《全集》，第二版，第 23 卷，第 62 页）。

[142] 从现代文化研究的角度来看，古代文化更应该被称为宇宙中心主义文化，因为在当时几乎不可能用现代意义上的“人”来谈论个体。

曲家认为此后的艺术史是一种衰落（如今任何艺术史学家都不会认同这种观点）。这最终导致瓦格纳得出关于重塑理想的结论。

关于埃及和亚洲的雕塑史，一位艺术综合理论家写道，雕塑家在描绘自然界的主导力量时，倾向于拟人化的形象，但为了迎合象征主义的要求，在比例和其他特征上进行了大幅度的扭曲，而并非力求再现真实的人。瓦格纳坚信，希腊人像之所以美，是因为真实的人本身就很美；后来的雕塑只是模仿希腊的典范，因为现实世界中已经不存在这样的人了。而如今，雕塑忠实地模仿着丑陋，而雕塑却力图摆脱这种丑陋。但是，“在一个真正真实、美好的生活中，雕塑存在的必要条件将会消失[143]。”雕塑本身会消失吗？不。“当一个人崇拜生活中的美，当他自身的身体变得美丽，并为之欢欣鼓舞时，那么，重现这种美的主题和艺术素材，以及它所带来的喜悦之源，就变成了完美的活生生的人本身；“他的艺术作品变成了一出戏剧——石头活了过来，变成了温暖的人肉，静止被运动所化解，冰冷的记忆变成了真实的存在。只有通过栖身于舞者、歌唱家、哑剧演员的灵魂之中，”瓦格纳写道，“雕塑家的创作冲动才能得到真正的解决。只有当雕塑艺术不复存在，或者选择不同的方向，融入建筑之中；当石头上雕刻的一个人的静止孤独被一群鲜活真实的人所取代；当逝者的记忆在永恒鲜活、充满灵性的肉体而非青铜或大理石雕像面前被唤醒时；当石头开始用于建造能够为活生生的艺术品提供庇护、并为活生生的人提供展示场所的建筑物时，真正的雕塑才会出现[144]。

根据瓦格纳的理论，音乐剧正是通过这种方式，在协同作用下，所有艺术（包括雕塑）都被“移除”，艺术在其使命的圆满状态下诞生。瓦格纳认为，现代绘画缺乏活力，其唯一的巅峰之作是风景画。绘画必须将所有色彩和形式恢复到鲜活的艺术作品中。“然而，风景画作为美术的最

[143] 瓦格纳 R.《精选作品集》，引文版，第 228 页。
[144] 瓦格纳 R.《精选作品集》，引文版，第 228-229 页。

终和最完美的体现，将成为建筑真正的灵魂；它将教会我们如何为未来戏剧性的艺术作品搭建舞台，并将成为鲜活的、而非画中人的鲜活自然背景[145]。”戏剧仍然是综合的基础，因为只有在戏剧中，人才能充分展现其本性。如此一来，绘画也得以“升华”，重生为一种全新的、成熟的使命。这位思想家随后概述了未来作品和未来艺术家的基本特征。他多次提及共产主义，将其视为一个美好的未来，在那个未来里，自由团结的人民将能够幸福地生活，因为他们将为了共同的目标而生活，即作为一个团结的民族，充分发挥人性固有的力量，不再分裂为乌合之众和受过教育的阶级，从而创造出真正的未来艺术作品，并以此来认同自身作为人类的身份。

艺术综合的理念早在 19 世纪就已深深植根于俄罗斯文化艺术史中，并在20世纪成为哲学、美学和艺术史研究的重要主题。从象征主义到先锋派，各种运动和流派都对艺术综合进行了深入探讨，汇聚了艺术家、建筑师、作曲家、导演和艺术理论家。俄罗斯哲学家V·索洛维约夫和P·弗洛伦斯基、建筑师F·谢赫特尔、作家和文学评论家M·巴赫金、Yu·韦谢洛夫斯基、L·萨巴涅耶夫、导演 K·S·斯坦尼斯拉夫斯基以及其他众多人士都对理解艺术综合的历史和理论做出了重要贡献。

古代的确是此后几个世纪欧洲文化的源泉和基石。然而，如今我们无法将古代视为理想，也无法将之后艺术的整个发展历程视为其衰落。我们也不能接受艺术，尤其是瓦格纳所认为的音乐剧，在全球化世界中的主导地位，尽管它在全球化中发挥着巨大的建设性作用。近两个世纪以来，这位德国作曲家理论中以欧洲为中心的信条以及他的一些其他观点都已过时。但他关于艺术综合的广义概念、通过艺术来识别民族的理念、他对作为消费社会和大众文化的资产阶级社会秩序的批判、他的人文主义理想、他对身体的重新诠释以及他对戏剧崇高社会服务的倡导，仍然具有持久的价值。很难说各种艺术形式的独立存在正在结束或应该结束，但瓦格纳所

[145] 同上，第235页。

定义的基于各种艺术形式综合的未来艺术，如今已成为主流趋势之一，这是一个无可争议的事实。

作曲家并没有确定古希腊悲剧中发展的艺术综合的原因，但对他来说，分析新的艺术综合的先决条件似乎非常重要：这是一种社会经济和文化文明危机的情况，当旧生活的基础动摇时，人们寻求新的完整性和存在的力量。总的来说，瓦格纳概念中艺术综合问题的提出本身就很重要，但这一范畴的作者似乎未能从理论上解决这个问题，引言中的发展程度和史学所代表的普遍科学兴趣就证明了这一点。

第一章 结论

本论文第一章探讨了空间意象和艺术综合的理论和方法论基础。通过分析基本范畴（融合与综合）、历史文化背景以及理论方法的演变（包括瓦格纳的概念和现代符号学方法），我们得以克服欧洲中心主义的刻板印象，并构建了一套适用于研究中国建筑和艺术整体的工具包。

根据分析结果，得出以下主要结论：

1. 本研究的概念框架已得到阐明：区分了“融合”（艺术融合）和“艺术综合”这两个范畴。研究指出，融合代表了传统社会早期阶段一种原始的、未分化的艺术形式，其中各种艺术活动（文字、行为、仪式、音乐、舞蹈）密不可分地存在于一个整体之中。这种形式不受“不成熟”或“失败”等评价性判断的影响——它拥有自身的内在逻辑和审美价值。相反，艺术综合是一种有意识的、有机的统一体，它是在后来的历史时期艺术形式分化之后出现的。这种理论方法使我们能够克服欧洲中心主义的视角，客观地分析中国艺术体系。传统体系不再被视为“落后的融合”，而是一个整体性的类型系统。与此同时，向当代乐团的过渡是通过“后传统社会”的视角进行的，在这种社会中，综合被视为一个有意识的、具有符号学意义的过程。

2. 本文论证了一种艺术综合的类型学：综合可分为两种类型：种内综合（单一艺术形式内不同流派的互动）和种间综合（不同艺术形式的融合）。由于本研究的对象是建筑与艺术的整体，因此重点关注空间艺术的种间综合，即建筑与纪念性雕塑、装饰浮雕和园林景观艺术的融合。

3. 本章系统阐述了艺术综合的主要类型：明确区分了三种传统综合类型——造型综合、戏剧综合和电影综合。其中，造型综合是中国建筑和艺术整体的基础。在此框架下，建筑结构作为基础（空间框架），而纪念性雕塑、装饰性雕塑、浮雕和景观不仅对其进行补充，而且发展、具体化和丰富建筑形象，从而形成一个整体的空间环境，并产生协同效应。

4. 本文阐述了现代艺术综合方法的基础：在后传统社会的语境下，艺术综合不再被视为自发的过程，而是一种有意识的、专业组织的活动，旨在克服环境碎片化、塑造文化认同并传承历史记忆。在此背景下，建筑群落构成了一个复杂的符号系统和象征编码。

5. 建筑与装饰浮雕之间的辩证关系得以揭示：浮雕虽然从属于建筑构成，并受制于建筑的材料和光线，但同时也赋予建筑额外的意义和叙事性。如果没有装饰浮雕和雕塑，建筑体量就会失去部分符号表达力，这印证了它们在塑造空间形象方面不可分割的统一性。

首先需要指出的是，中国不同朝代的陵墓、寺庙和宫殿虽然符合“综合体”的概念，但仍存在显著差异。

为了凸显这种独特性及其与欧洲同类建筑的差异，作品大量运用了建筑绘图（图 1-19）。这些绘图展现了传统空间意象的多维性：平面图提供了一种“俯瞰视角，如同地图”（“上帝的凝视”），而立面图则揭示了不同高度的物体和垂直主导元素，构成了一种“面向天堂”的空间构图模型。鞍形屋顶和多层结构在此作为传统综合模型的普遍元素，体现了各种尺度关系（“人的尺度”）。

基于上述视觉和分析框架，我们现在转向具体的历史实例进行考察。明代（1368-1644 年（1662 年））皇陵的显著特征包括：墓冢的形状由之前的朝代常见的方形变为圆形；建筑结构统一，包括石碑、围墙、灵隐门、灵隐殿、临行门、五供石坛和魂塔；一条共用的神道，沿途分布着各种真实或虚构动物的雕塑以及每座陵墓都设有独立的围墙。例如，位于北京昌平区天寿山坡上的明朝十三位皇帝陵墓群（明十三陵）（图 20）。

清代（1644-1912）墓葬的特点是石雕、浮雕和瓷砖丰富；汉族和满族特色的混合体；通往各个坟墓的私人道路，与主坟墓一起存在。一个例子是辽宁省的三座皇陵（永陵（图21）、涪陵（图22）和昭陵（图23），17 世纪）。

然而，本章的主要重点不是不同时期中国建筑和艺术综合体之间的差异，而是它们与欧洲建筑和艺术综合体的总体差异——似乎只有在跨文化连续性的研究中，才能最清楚地揭示中国建筑和艺术组合的特殊性。

2.1 古代中国空间意象的影响因素

2.1.1. 中国古代艺术综合的独特特征。除丝绸和瓷器等少数传统艺术流派外，中国在 20 世纪之前几乎与欧洲艺术文化隔绝，其发展几乎完

全独立于外来影响。然而，公元 1 世纪，佛教沿丝绸之路传入中国，中国文化开始受到影响。官方认定的起点是汉代：公元68年，传说中的白马寺在都城洛阳附近建成。公元 148 年，外国传教士首次将佛教经典翻译成中文，蒙古王朝也施加了一定的影响，中国艺术很快被汉化。直到20世纪，中国艺术几乎都是独立发展起来的。

中国的概念缺乏欧洲人熟悉的二元对立——例如，物质与理想之间不存在鸿沟。此外，许多词语并非独立解读而是置于语境之中。在中国艺术作品的解读中，“气”和“心”的哲学概念扮演着重要角色。“气”——希腊语为 pneuma（气），意为以太、氛围、气体、空气、呼吸、精神、性情、气质、能量、生命力、物质。它是中国哲学中最基本、最具体的范畴之一，表达了一种连续的、动态的、时空性的、精神与物质交融的、生命与能量的本质。 “气”这一极其普遍的概念，在三个主要的语义层面得以具体化：宇宙学层面、人类学层面和心理学层面。在前一种层面，“气”是宇宙的普遍物质；在后一种层面，它与血液循环相关的人体血液充盈状态有关。气，在人体中（类似于欧洲哲学中的“生命力”或“动物精神”），能够被提炼至“精”和“神”的状态；在第三种状态下，它是精神中心“心”的显现，受意志控制，并主宰情感。中国哲学普遍接受的“气”的概念是一种无性质的原始物质，宇宙在其发展的初始阶段由其构成，被称为“混沌”、“太极”、“太一”、“太初”或“太虚”。这种物质的初始分化形式是阴阳和“五行”[146]。天地之气（混沌的原始物质和生命能量）分为阴阳和五行[147]。感官是世界的阴阳能量。中国认识论建立在一个根本性的前提之上：要获得真正的知识，不能拘泥于抽象概念，而必须深入探究生命的本质，沉浸于“气”之中并与之融合。艺术有助于实现这一目标。这些古老的理念在当今中国依然具有现实意义。

---

[146] 科布泽夫 A.I.，《气》。［电子资源］。— 访问方式：https://www.synologia.ru/a/%D0%A6%D0%B8_1（访问日期：2025年11月8日）。

[147] 根据中国古代的信仰，世界由五种元素构成：火、水、木、金、土。

中国古代雕塑与建筑融为一体，拥有两千多年的独特历史。在近代之前，其发展在很大程度上独立于欧洲，直到近代才受到西方文明的显著影响。中国古代雕塑的发展形式和模式与西方截然不同，因此，对其评价和发展逻辑的理解不能以西方标准和艺术史为基础。

中国雕塑的起源被认为可以追溯到公元前 21 世纪的夏朝。此时，工匠们创造了仪式用青铜器皿——具有装饰性外观的宽敞塑料制品，用于寺庙和各种仪式。然而，它们只是礼仪性的物品，与建筑和环境没有很强的联系。中国雕塑的真正鼎盛时期发生在秦朝（公元前 221 年-公元前 207 年）。在此期间，雕塑成为建筑群和环境的一个组成部分。

秦朝时期，中国古代陵墓雕塑达到了鼎盛时期。秦始皇陵（公元前 247-208 年，据清代李斯《史记》记载）是迄今为止中国发现的最大陵墓（未正式发掘），主要建于战乱时期，并以其数量惊人的雕塑而闻名。通过考察这些雕塑与陵墓及其整体布局的关系，可以看出它们精确地再现了宫殿及其守卫的场景，与真实情况完全吻合。例如，位于陵墓东门一公里半处的雄伟的兵马俑[148]（图 24），象征着保卫都城的卫队。无论是武士、战车，还是服饰、发型、胡须等细节（图 25），都以极高的写实度呈现。20 世纪 70 年代秦始皇陵兵马俑的发掘对重新思考中国雕塑史产生了深远的影响。这一发现标志着中国艺术史研究的一个转折点，展现了古代雕塑家卓越的艺术成就和精湛的工艺。

目前，秦始皇陵的科学研究和考古发掘工作正在进行中，这使我们能够扩展和加深对古代文化习俗的了解。

汉代（公元前 202 年—公元 220 年）墓葬雕塑蓬勃发展，既有大量小型雕像，也有大型作品。著名的青铜“铜奔马”[149]便是这一时期的杰作之

[148] 这些是秦始皇陵发掘出的写实陶俑，均为彩绘雕塑。从发掘出的 1000 多件兵马俑来看，它们的形象几乎没有重复。

[149] 这座雕塑又名“马踏飞燕”，于 1969 年 10 月在甘肃省武威市凉州区雷台汉墓（雷台）被发现。

一（图 26）。与此同时，墓葬中也出现了令人印象深刻的石雕，例如霍去病墓（公元前 116 年）中的 14 尊雕像（图 27）。这些气势恢宏的作品巧妙地融入了墓葬的空间环境。此外，墓葬中出土的肖像石和砖石也展现了精湛的浮雕技艺，描绘了不同社会阶层的生活场景，反映了他们对理想生活的憧憬。

唐代（618—907 年）时期，墓葬雕塑的既有理念发生了显著变化，墓葬的整体结构和雕塑的摆放位置都得到了改进。例如，李世民皇帝的昭陵（始建于 636 年，正值太平时期，后经多次重建）[150]以其独特的布局、独特的地理位置以及依山而建的构造而著称（图 28）。雕塑装饰方面也出现了创新。位于祭坛第四层的浮雕“昭陵六骏图” （图 29）出自唐代著名艺术家阎立本之手。这件巨作是墓葬雕塑的典范之作。阎立本是首位将雕塑运用于露天空间的艺术家，为后世树立了榜样。在他的影响下，鸵鸟、孔雀等动物和鸟类的浮雕开始出现在中国墓葬中。

唐代之后，宋（960 – 1279）、明（1368 – 1644（1662））、清（1644 – 1912）三朝的陵墓雕塑逐渐衰落。帝王陵墓雕塑缺乏原创性，虽然雕刻精细却失去了唐代艺术的韵味。其主要原因可归纳如下：首先，宋代之后，国家国力逐渐衰弱，对外交流减少，导致艺术创新能力下降；其次，陵墓雕塑逐渐成为丧葬仪式的一部分，其审美功能减弱，而礼仪和守护功能增强，导致其形式趋于规整僵硬。

除了丧葬建筑群，中国造型艺术也广泛应用于宗教场所，这一点在洞窟建筑与雕塑的艺术融合中尤为明显。汉代（公元前 202 年—公元 220 年）的石窟艺术展现了佛教从印度传入中国的过程，这促使中国传统元素与自然环境逐渐融合，在建筑、雕塑以及与环境的互动方面取得了新的成就。例如，印度和中国洞窟外墙的建筑装饰体现了两国文化和审美观的差

[150] 它位于陕西省咸阳市礼泉县烟霞镇九嵕山主峰，是中国历代皇家陵墓中规模最大、墓葬数量最多的陵墓。

异。印度洞窟以精美的雕塑装饰为特色，使其更显精致典雅。而中国洞窟则以檐口装饰，檐口是中国传统建筑中广泛使用的建筑元素（图 30），这种装饰手法使中国洞窟具有宫殿般的庄严气势。在早期的印度洞窟中也可以看到宝塔和小佛像。然而，在中国石窟中，巨大的佛像占据主导地位，营造出庄严肃穆的宗教氛围。例如，河南洛阳奉贤寺的“卢舍那佛龛”[151]和山西大同云冈石窟 16 至 20 窟的巨型佛像[152]（图 31）。这些雄伟的雕塑与石窟的建筑风格和谐统一，构成了一幅浑然一体的艺术画卷。

在中国乃至世界各地，装饰浮雕都是建筑空间不可或缺的一部分。在住宅建筑空间中，例如山西省的李家大院[153]，装饰浮雕被广泛用于装饰建筑的立面、墙壁和内部（图 32），这些浮雕描绘了各种动物、植物以及二者的组合（图 33）。浮雕中描绘的动物通常是吉祥的象征或神话生物，例如龙。这些装饰图案通常旨在传达主人的美好祝愿，堪称住宅建筑的一大亮点。

中国古代建筑和雕塑的独特之处与西方截然不同，这主要源于中国哲学文化的独特性以及中国长期的闭关锁国时期。首先，传统的建筑哲学理念深刻影响着各种主题空间环境的建筑形象，并融入了中国传统的道德、伦理和审美观念。其次，中国古代建筑主要以木结构为主，限制了雕塑作为装饰元素的使用。第三，在建筑空间中，以历史人物为主题的雕塑极为罕见，这与中国古代的政治制度、文化特点和观念密切相关。然而，在 20 世纪，中国建筑和艺术逐渐受到欧洲发展的影响，后来又受到苏联的影响。

祭祀建筑群。中国古代文明留下了丰富的建筑遗产，反映了不同历史时期政治组织、文化、艺术和科学的特征。东方（中国）与西方（希腊、罗马等）的建筑风格存在显著差异。通过比较宫殿、陵墓、寺庙和祭祀建筑群等，我们可以发现，建筑风格的差异不仅取决于地理和物质因素、政

[151] “卢舍那大龛”是龙门石窟中最大的雕像，是唐代雕塑的代表作。
[152] 又称“昙曜五窟”，始建于公元 460 年至 465 年间，是云冈石窟的第一期工程。
[153] 李家大院，整体建筑呈四合院式，融合了徽派风格和哥特式建筑风格。

治和经济发展，更主要取决于文化特征和传统。中国古代和中世纪的建筑和艺术，凭借其独特的主题和空间特征，与其他地区和文明的建筑和艺术实践截然不同。

祭祀起源于人类早期对自然力量和祖先的崇拜，最终发展成为一套复杂的祭祀活动体系。这些仪式对统治者和平民百姓都意义重大，但在规模、形式和地点上却各不相同。“由于祭祀规模的差异以及新的哲学和宗教思想，寺庙祭祀文化的目标使得仪式的戏剧性更加复杂[154]。” 因此，这些仪式的举办地点呈现出不同的历史、文化和景观特征。

北京天坛[155]是中国最重要的寺庙建筑群之一，曾是皇家祭祀场所。天坛始建于 1406 年至 420 年间（与紫禁城同期），于 1530 年竣工，其独特的空间环境专为满足祭祀仪式的特定需求而建。天坛占地 273 公顷，建筑群内设有绿树成荫的公园，以松树和柏树为主，营造出与紫禁城庄严肃穆的建筑风格形成鲜明对比的独特氛围。这片绿地为露天祭祀仪式提供了适宜的环境，与自然环境和谐共融。与紫禁城的皇家气派和肃穆庄严不同，天坛散发着庄严肃穆的气息，使其成为神圣临在之地。其次，天坛运用了多种象征形式，这些形式总体上体现了中国古代的宇宙起源论。在中国的象征体系中，天以圆形象征，因此天坛的屋顶是圆顶的；地以矩形象征，因此天坛的地基是矩形的。在古代，宇宙被视为连接天地的纽带。这种观念体现在中国传统哲学和阴阳概念中。天，其形状被认为是圆形，代表着动态和变化；而地，与方形相关联，象征着静止和不变。这两种形状的结合象征着阴阳的平衡与和谐。这种建筑形象体现了“圜丘”[156]的概念，其中圆形象征天，方形象征地（图 34）和（图 35）。圜丘始建于 1530 年，

[154] 科沙耶夫 V.B.，艺术态度的体验。民间艺术本体论。— 莫斯科：以 S.G.斯特罗加诺夫命名的莫斯科国立艺术与工业学院，2014 年。— 180 页。

[155] 天坛，位于北京，是明清两代皇帝祭天祈求五谷丰登、风调雨顺的场所，也是中国现存最大的古代祭祀场所。

[156] 圜丘始建于 1530 年，是皇家祭祀场所，又称拜天台，位于天坛南侧。它坐南朝北，四周环绕着红色的宫墙并饰以绿色的琉璃瓦。

是举行皇家仪式的场所，被称为“祭天坛”。它位于天坛南侧。圜丘坐南朝北，四周环绕着饰有绿色琉璃瓦的红色宫墙。圜丘和祈年殿（即天坛顶和祈年殿）的基座、殿堂和屋顶均为圆形，象征着完整与统一。为了使建筑与周围环境相协调，主殿和附属房间的瓷砖釉面选用了模仿天空蓝色的天蓝色。所选用的瓷砖配色方案不仅确保了建筑美学的完整性，也与自然景观建立了象征性的联系。环丘建筑雪白的表面与低矮围墙上的蓝色琉璃瓦形成鲜明对比，营造出引人注目的美感，突显了建筑的整体结构。建筑浅色调与瓷砖蓝色调的视觉交融，形成一种动态的张力，突出了建筑群独特的形态和体量。

天坛是中国传统文化中天地和谐哲学理念的建筑体现。其象征意义和设计以蓝白两色为主，象征着天空，与庙宇内郁郁葱葱的绿植形成鲜明对比。数字“九”在中国古代文化中寓意吉祥，在天坛的设计及其建筑元素中被频繁运用。作为一座皇家建筑，天坛各组建筑的门上都装饰着 81 颗钉子，排列成九列九行的棋盘格图案，形成独特的装饰。此外，主祭坛——圜丘的三层台阶也都是九级，上层是由九个石圈组成的马赛克图案，中心镶嵌着一块圆形石块。

然而，在主殿“祈年殿”（图 36）中却不见数字“九”，这是因为“祈年殿”是皇帝祈求五谷丰登的地方，因此自然会运用与农业生产相关的象征符号[157]。置身其中，人们能够感受到以宗教仪式为主题的空间设计中，构成元素和象征手法所蕴含的语义。例如，树木的绿意和建筑造型运用蓝白两色，营造出一种庄严肃穆的氛围。值得注意的是，中国文化传承者对色彩象征意义的解读与欧洲人有所不同。例如，白色具有双重含义：一方面，它可以象征纯洁、完整和诚实；另一方面，它也可以象征死亡、

[157] 楼庆西，中国古代建筑装饰五书 —— 装饰之道。北京：清华大学出版社，2011 年，96 页。

不幸和背叛。绿色（在古代，绿色和蓝色并不区分，被认为是同一种颜色的不同色调）也可以具有双重含义。颜色组合也被赋予了特殊的含义。

1998 年，天坛被联合国教科文组织列入世界遗产名录。天坛始建于明朝第三位皇帝朱棣（1402-1424 年在位）时期，朱棣去世后谥号为文皇帝，后世典籍常简称其为 “文皇”（此处与唐太宗的文皇称号有别）。他的统治时期被认为非常成功，尤其是在文化发展方面。天坛被认为是儒家文化的象征，但文皇也鼓励道教和佛教的发展，并以其他重要的文化成就而闻名，同时在严格的统治下精简了政府。然而，在他去世后，国家逐渐衰落，天坛的建造正是在这一王朝衰落时期完成的。因此，天坛在一百多年的建造过程中经历了各种不同的社会文化和政治条件。

晋祠是中国现存最早的皇家祭祀园林建筑群，位于太原市。晋祠始建于西周时期（公元前 11 世纪），为纪念金朝开国皇帝唐叔虞（后被追封为金帝）及其母而建。历经两千余年历代王朝的修建和扩建，晋祠形成了如今的规模。作为一座将雕塑与园林景观融为一体的祭祀场所，晋祠具有以下特点。

晋祠整体布局以中轴线为中心，建筑沿中轴线对称分布，形成有序的空间格局。中心区域的建筑构成了整体景观的主体，包括圣母殿（图 37）、飞沼鱼梁（图 38）、献殿[158]（图 39）、对越坊[159]（图 40）、金人台（图 41）、会仙桥（图 42）、水镜台（图 43）等。北区建筑包括唐叔虞祠（图 44）、唐祠、昊天神祠、文昌宫等。南区建筑包括水母楼（图 45）、胜瀛楼（图 46）、晋溪书院（图 47）、傅山纪念馆等。这种布局体现了中国传统建筑追求对称空间秩序的特色。

晋祠与自然景观的融合体现在方方面面：悬瓮山位于寺庙后方，晋水在其前方，自然景观与人工建筑浑然一体。南庵、上里等泉水均发源于

[158] 献殿是供奉圣母的殿堂。该殿始建于 1168 年，后于 1594 年重建。
[159] 对越坊——汉字“对越”意为感谢祖先的恩情。

悬瓮山形成优美的水景，与周围的古建筑和雕塑相得益彰。晋祠的选址遵循风水原则，风水的核心理念是人与自然的和谐共处，要求建筑与自然环境的各个方面都和谐统一。晋祠无疑是这一理念的最佳体现之一，《晋祠铭》[160]中对晋祠的选址进行了描述和评价。

晋祠作为一座祭祀场所，是古代中国祠堂与园林艺术融合的典范之作。它始建于约 1400 年前，历经数个世纪的扩建和重建使其成为中国古代文化和建筑艺术的宝贵遗产。

公元 7 至 12 世纪是中国唐宋时期古典园林建筑和雕刻艺术蓬勃发展的时期。唐代碑文以及从宋代到清代各时期的 100 多座古代建筑均保存至今。此外，圣母殿内还保存着 43 尊彩绘雕像（图 48）和一尊邑姜圣母像（图 49），其艺术品质超越了宋代之前的宗教雕塑。这些彩绘雕像描绘的是当时的真实人物，为写实主义艺术树立了先例[161]。这也是中国雕塑史上唯一一例描绘宫廷人物的雕像[162]。

晋祠是中国古代祭祀建筑的杰出典范。然而，由于它也历经数百年建成，因此很难确切地确定其艺术融合的具体情况。不过，与天坛类似，我们完全有理由认为晋祠体现了一种神话和宗教意识，这种意识在建筑群中常常运用艺术融合以回应人们的生存关切。

祠堂是普通百姓祭祀祖先的场所。按照古代习俗，只有皇帝和各级官员才有权建造祭祀祖先的庙宇，而普通百姓只能在家中祭拜。直到明代，普通百姓才拥有了专门的祭祀场所即祠堂[163]。在传统文化中，祠堂是家庭

---

[160] 《晋祠铭》由唐代皇帝李世民所作，铭文共 1203 字，镌刻于碑身四面。现藏于太原金池寺。

[161] 大殿中央矗立着圣母邑姜像，其余 42 尊雕像均为侍女像，每尊雕像姿态各异，表情生动。

[162] 中国古代建筑空间中几乎没有独立的人物雕像，大多是代表动物（包括自然界中不存在的神圣动物）、植物的图像，或者是抽象符号。后文将针对这个问题进行具体分析。

[163] 楼庆西，中国传统建筑文化。北京：中国旅游出版社，2021 年，80 页。

的核心和象征，它们不仅具有祭祀功能，其设计也体现了家族的地位和财富，与普通住宅相比祠堂的设计更加精巧考究，装饰也更加华丽。

广州陈家祠[164]（图 50）以其丰富的装饰而闻名。正门以黑色漆门为特色，门上绘有精美的守护神像。从这里可以看到精雕细琢的石雕元素。两侧墙壁上装饰着大型砖雕。进入祠堂正门，内部装饰风格独特，从梁柱到门窗和柱基无不体现着鲜明的特色。值得一提的是，入口的独特风格是艺术融合的重要特征（图 51）。建筑外部从屋脊到栏杆、立柱和台阶，处处都装饰精美。除了传统的木雕、石雕和砖雕之外，祠堂的装饰还大量运用了灰雕、陶瓷雕塑（图 52）、玻璃雕刻以及青铜和铁铸元素。祠堂内的木雕主要集中在梁柱、门窗洞口处。石柱、横梁、栏杆、台阶和柱基都饰有石雕。石柱上的装饰风格多样，从简单的线条勾勒、层叠交错的柱角，到柱身表面雕刻的动植物图案，不一而足。砖雕在宅邸大厅中也随处可见。除了砖墙上的边框和端盖之外，还有一些带有雕刻图案的特殊元素。

大厅正门两侧有三块大型砖雕，其中一幅描绘了小说《水浒传》中梁山泊英雄们在聚义厅相会的情节（图 53）。 《水浒传》是中国著名古典小说，讲述了北宋末年，宋江率领一百零八位英雄在梁山泊起义并接受皇帝的征召征战的故事。石雕反映了这部小说的故事情节。雕刻中描绘了 30 多个人物，每个人物都有独特的姿势、服装，甚至独特的面部表情。殿堂的屋顶、栏杆以及砖砌周围的装饰图案，工艺水平很高。装饰装饰的特点是种类繁多、具有象征意义。这里有龙、鱼、凤、鹤、鹿、莲花、牡丹、石榴等图像和雕塑。这些图像被认为是吉祥的象征并带来好运。此外，大厅内还陈列有乐器、棋牌、书画等，体现了中国科学家的爱好。还有由人物、动物、植物组合而成的传统神话场景形象。

[164] 又称陈氏宗祠，始建于 1888 年，竣工于 1894 年。它位于广州，是陈氏家族春秋两季举行祭祀和聚会的场所，也是全省各地陈氏族人备考科举、处理官司、缴纳赋税的地方。它是广州最大的传统建筑之一，也是中国保存最完好、装饰最精美的祠堂之一。

祭祀仪式在中国古代精神领域具有特殊的意义。其典型特征包括为祭祀自然神灵（天、地、日、月）而建造的祭坛和祖先庙宇。在学术文献中，这些仪式统称为中国古代的礼仪建筑[165]。这在中国建筑史上占有重要地位。

相比之下，中国宗教建筑选址遵循天人合一的理念[166]，追求与自然的巧妙融合。例如，北京天坛坐落于城市丘陵地带，其整体布局顺应地势。尽管祈年殿、圜丘、皇穹宇等建筑是祭祀场所，但它们周围环绕着茂密的松柏。建筑的高度与周围树木的比例和谐统一，既不喧宾夺主，也不试图凌驾于自然之上，使祭祀空间自然地融入自然景观之中。晋祠则位于山间，将难老泉、周柏泉等自然元素融入祭祀空间，实现了人、建筑与自然的和谐统一。

欧洲和中国的宗教建筑在空间布局上也存在差异：前者以几何秩序为主导，后者则以轴线叙事为主。欧洲的宗教建筑和建筑群基于几何秩序营造神圣空间，强调空间的“理性逻辑”。例如，雅典卫城虽然建于山丘之上，却通过轴线设计将不同的建筑结构整合为有序的序列，从而保持视觉上的连贯性[167]。建筑的柱子、台阶、门窗都遵循数学比例，赋予空间一种绝对的平衡感。这种几何布局使信徒能够体验到理性的秩序，仿佛神圣是一个可以通过逻辑被人类理解的系统。相比之下，中国的宗教建筑则基于轴线叙事，通过线性序列营造出一种“渐强的神圣感”。 北京天坛以南北轴线为基础，由南向北依次排列着三座主要建筑：圜丘、皇穹宇和祈年殿。这条轴线长约 1.2 公里，沿途设有拱门、石桥等过渡建筑，形成外坛、内坛和主祭坛三个空间层次。祭祀者需沿着轴线依次穿过这些空间，逐渐

---

[165] 傅熹年，中国古代礼制建筑，《美术大观》， 2015 年(6)， 96 页。

[166] “天人合一”是中国古代儒家、道家、佛教所阐述的哲学概念。这个概念对主题架构的影响将在本文后面详细讨论。

[167] 作者彭义刚在其著作《建筑空间构成理论》中提到了帕特农神庙的建筑特点，包括其柱子的排列方式：正面有 8 根柱子，侧面有 17 根柱子 —— 这是重要的建筑特点之一。

从世俗世界过渡到神圣的祭祀仪式。晋祠的设计使得中轴线两侧的建筑对称且相互连接，形成有序的空间序列。自然景观与人造建筑融为一体，实现了建筑与周围环境的和谐统一。从入口到主祭坛，空间逐渐展开，分为外坛和内坛，使祭祀者能够逐步体验到庄严的祭祀氛围。

欧洲和中国宗教建筑的差异也清晰地体现在建筑材料和装饰的不同上：前者体现了对永恒的追求，而后者则强调生命的象征意义。在选择材料时，西方建筑师始终追求最高的耐久性，利用石材的坚硬来抵御时间的侵蚀。虽然伊特鲁里亚神庙的墙壁由木材或土坯砖砌成，但重要的装饰元素（例如山墙上的陶土雕塑）却采用高温烧制的陶土制成，其硬度接近石材，并且表面施釉以保护其免受风雨侵蚀。这种对材料耐久性的追求反映了欧洲文明对“永恒神圣”的信仰。

相比之下，中国宗教建筑的材料选择体现了“生命循环”的理念，以木材为主要材料，砖石为辅助材料。北京天坛的祈年殿完全由木材建造，28 根立柱支撑着三层屋顶。木材虽然易受风吹雨打，但通过定期修缮可以延长其使用寿命，这体现了中国文化中“生生不息”的宇宙观。晋祠则大量使用当地材料，包括砖石。圣母殿的长方形木雕柱和仙殿的横梁均采用当地木材，而墙体则以砖石加固，这不仅使建筑结构适应了中国北方的气候，也降低了建造成本。中国宗教建筑的装饰以象征意义而非具体主题来传达神圣性。天坛祈年殿的屋顶呈圆形三层结构，象征着“圆满”的天。大殿内共有二十八根柱子，其中四根雕龙柱代表四季，十二根金柱代表十二个月，十二根檐柱代表十二时辰。这些数字的象征意义超越了其视觉形式本身[168]。晋祠注重日常生活主题，将神圣的祭祀仪式与世俗生活巧妙融合。圣母殿侍者的雕像表情丰富，服饰写实，宛如真人。木雕柱上的龙纹

[168] 详细信息来自北京市公园管理中心。网址：https://gygl.beijing.gov.cn/whgy/whgy_wsgc/201912/t20191206_885585.html?f_link_type=f_linkinlinenote&flow_extra=eyJkb2NfaWQiOiI5NzY2NTdjMmY4MTJiMzgxLTcyYmI3M2RiNWRkN2NmMGYiLCJpbmxpbmVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbiI6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjowfQ%3D%3D

和难老泉水纹浮雕将神像转化为象征符号，使装饰既具有宗教意义又充满趣味性。

欧洲和中国的寺庙建筑群之间另一个重要的区别是，欧洲倾向于神权政治，而中国倾向于道德等级制度。

自中世纪以来，欧洲宗教建筑的意识形态基础一直是神中心主义，建筑成为人与神之间单向沟通的渠道[169]。神的旨意被视为不容置疑的命令。这种文化内涵赋予欧洲宗教建筑一种显著的“垂直感”——神在上，人在下，建筑如同连接二者的阶梯，强调了人对神的绝对服从。

相比之下，中国宗教建筑则基于一套伦理等级体系，建筑本身扮演着维系人际关系与天界秩序的媒介角色。尽管北京天坛的祭祀对象是天——一个非人格化的神圣原则，但祭祀仪式却由皇帝主持，其目的在于强化伦理等级，因为君主的权威源于神明的赋予。这种文化内涵赋予了中国宗教建筑一种“横向”的特质：神灵、祖先和人类通过建筑构成了一个互动式的伦理网络，强调了天人合一的和谐美德。晋祠不仅融合了对祖先唐叔虞、圣母邑姜以及自然（难老泉）的祭祀，更强化了家族的延续和地域文化认同。虽然基督教也具有类似的功能，但中欧对神圣权威和伦理的重视程度却有所不同。

欧洲和中国宗教建筑的差异，本质上是东西方文明对神圣理解的不同：前者通过理性秩序和“永恒”的材料来描绘超自然，而后者则通过灵活的轴线和象征生命的材料将神圣融入自然，从而创造了一种伦理与神圣的共生关系。然而，尽管存在这些差异，两者都通过建筑语言捕捉到了人类对未知的恐惧和对秩序的渴望，并将这种渴望以物质形式延续数百年乃至数千年，建筑也因此成为传承各自文明基石的关键纽带。

---

[169] 法国历史学家乔治·杜比（Georges Duby）在其著作《议会时代。艺术与社会 980-1420》中探讨了宗教等文化因素对建筑艺术表达方式的影响。书中还展示了中世纪艺术如何主要服务于宗教，体现了其在建筑创造力方面的主导地位，并展示了神中心主义的核心理念。

2.2 中国古代陵墓建筑群的营造传统

在中国历史上，许多皇帝登基后便开始建造宫殿和陵墓，这源于他们希望确保自己死后仍能被后世铭记，并延续其存在。因此，宫殿和陵墓的建造始终是宫廷建筑师城市规划活动中的重中之重。

秦始皇陵

公元前221年，秦始皇统一诸侯国，成为中国历史上第一位皇帝。他下令在都城咸阳建造宫殿并修建自己的陵墓。陵墓的建造在他去世前就已开始（使用石头、木头、黏土、水银和其他金属以及青铜）。据史料记载，秦始皇陵是一座复杂的地下建筑，墙壁、天花板和地面都装饰精美，描绘了天体、河流、湖泊和海洋的景象。陵墓内遍放着大量的珍珠和宝石并配备了弓箭，以确保陵墓的安全，防止可能的破坏或入侵。

中国的考古发掘表明，兵马俑是秦始皇陵研究中的重要组成部分。兵马俑由烧制的陶俑组成，包括士兵和战马等，用于守护皇陵。考古人员已出土大量与军事相关的文物，并按兵种分类：步兵、骑兵和战车。大多数陶俑都手持武器。兵马俑的考古发掘仍在进行中，但秦始皇陵的地下部分尚未被发掘。鉴于兵马俑的数量之多，以及秦代青铜器和玉器精湛的工艺，我们有理由相信，这座由70万工匠建造的陵墓，无论从规模还是艺术性来看，都是史无前例的伟大建筑。

汉代陵墓

汉代皇陵以秦代地下墓室体系为基础，在其上建造包含祭祀殿的宏伟建筑。陕西咸阳市现存数座具有此结构的汉代皇陵。目前尚未对汉代皇陵进行全面的考古研究，但在中国各地已发现大量规模不一的汉代皇陵。分析表明，这些陵墓为砖石结构的地下建筑，呈矩形布局（图 54）。陵墓的地面、屋顶和四面墙壁均由长条状的砖石砌筑而成，长约1.50米，宽约0.6～0.8米，厚约0.2～0.3米，用于连接四面墙壁和陵墓的上部结构[170]。

[170] 楼庆西，中国古建筑二十讲。北京：三联出版社，2001年，51页。

汉代地下墓室和墓地祠堂墙壁上的雕刻十分常见，展现了精湛的石雕艺术。面向墓室的墙面上雕刻着人物、动物（马、虎和猛禽）以及人物、动物和建筑物的组合图案（图 55）。壁画主要位于丧葬和祭祀建筑内，是一种祭祀性丧葬艺术。汉代墓葬壁画描绘了墓主人生活和活动的方方面面，包括劳作、狩猎、旅行、宴饮和神话场景。这些壁画线条清晰流畅，忠实地反映了当时的社会和环境特征。汉代陵墓的地上建筑大多已损毁，仅存少量门前的石台，作为入口标志。

保存最完好的石雕作品之一是陕西咸阳霍去病墓（公元前 116 年）。墓前保存着一系列石刻浮雕，描绘了卧马（图 56）、坐牛、坐象（图 57）、卧虎（图 58）和石鱼等。这些石雕以简洁生动的造型著称，展现了早期中国艺术的高超水平。

唐代陵墓

唐朝是中国古代发展史上的一个重要时期。在这个强盛时期，规划完善的都城长安拔地而起，以其宏伟的宫殿和规模庞大的皇家陵墓而闻名。可惜的是，如今古长安已无迹可寻；宫殿大多已成废墟，只有少数皇家陵墓对游客开放。

唐代帝陵延续了汉代以来的陵墓制度。它们包括通往陵墓的神道、道路两侧的石像和动物雕像，以及陵墓内部的地上殿堂。与之前的秦汉时期相比，唐代陵墓设计发生了显著变化。唐代陵墓不再像秦汉时期那样将墓室深埋地下并堆砌土墩，而是利用天然山体作为主要结构。墓室凿刻于山体下方的岩石之中，使陵墓显得更加雄伟壮观。乾陵[171]便是这种建筑风格的杰出代表，位于陕西乾县（公元 683-706 年）（图 59）。乾陵是唐高宗和武则天两位皇帝的合葬陵，他们分别于公元 684 年和 706 年葬于此。陵墓选址于北部山峰，并开凿了一条隧道，通往位于悬崖下方的墓室。这个墓室被称为地下宫殿。陵墓四周环绕着方形围墙，每面都设有大门。南

[171] 位于陕西省咸阳市乾县北部。

门通往一座祭祀殿，用于举行祭祀仪式和祭祀皇帝[172]。陵墓南侧，两侧山峰之间，环绕着一条神圣的通道，通道两侧排列着对称的雕刻石块。通道北侧，以一对八米多高的八角形石雕开始，象征着皇陵的庄严，其形状寓意长寿和祭祀祖先。接下来是两尊圆形的石雕飞马，马头高昂，双翼展开，饰以云纹（图 60）。飞马北侧是一对高浮雕鸵鸟，象征着唐朝与西方人民的文化交流和友谊。再往后是五对石马及其驾驭者，以及十对石人像，每尊约四米高。陵墓内院的四个大门处，各有一对八米高的雄伟石狮。

中国陵墓建筑作为祖先崇拜和生死观念的物质载体，历经数千年发展，已形成一套完整而独特的体系。它们不仅是逝者的安息之所，更是连接过去与现在、尘世与来世的精神空间，体现着伦理秩序和宇宙观。从秦汉时期宏伟的陵墓到明清时期庄严的皇家陵寝，陵墓建筑群的建造始终力求在自然与文化、实用性与象征意义之间取得平衡。选址、布局、建筑构成和装饰艺术都体现了中国人对生死、天人等概念的信仰。

欧洲的墓地也承载着关于生死观念、权力象征和文化记忆，在历史长河中呈现出多种多样的形式。从尼罗河畔的金字塔到中世纪的教堂墓地，每一座墓葬都反映了当时社会的宇宙观、宗教信仰和等级秩序。下文将以罗马帝国阿庇亚大道沿线的墓葬建筑为例，分析欧洲丧葬建筑的独特魅力和深刻内涵。

古罗马的丧葬建筑超越了古埃及神圣的与世隔绝的氛围，将墓葬融入了城市生活（图 61）。阿庇亚大道[173]（建于公元前 312 年）沿线的墓地便是最典型的例子。这条连接罗马与南方的主要交通干道，两侧林立着数千座墓葬：从贵族的宏伟陵墓到平民的简朴石棺，构成了一条“死亡长廊”，展现了罗马人对生死并存的独特理解。

---

[172] 刘敦桢，中国古代建筑史 （第二版），北京：中国建筑工业出版社， 2005 年，156 页。

[173] 英国学者威廉·亨利·威瑟斯在其著作《罗马地下墓穴之旅》中描述了罗马地下墓穴的现状。详细信息请访问： https://www.gutenberg.org/files/71927/71927-h/71927-h.htm

阿庇亚大道上的墓地平面呈“线性分布”[174]，这与中国陵墓的“轴对称”布局截然不同。这条古道本身就是一条天然轴线，墓葬分布在道路两侧，虽然没有统一的规划，却形成了一种自然的秩序：越靠近罗马，墓葬越密集、越奢华；越远离罗马，墓葬则越稀疏、越简朴。这种以距离决定等级的规划结构与罗马的社会结构直接相关：贵族和富商的陵墓位于城门附近，平民的墓葬则位于数公里之外，而盛放奴隶骨灰的骨灰瓮则直接埋葬在道路两侧的地下。一些贵族陵墓采用墓地庭院式布局：墓前设有庭院和柱廊，既可用于祭祀，也可用于家庭聚会，模糊了生者与死者之间的空间界限。

罗马墓地的建筑形式丰富多样，反映了不同社会阶层的需求。其中最奢华的是圆形陵墓，例如哈德良陵墓[175]（圣天使堡，图 62），直径约 64 米，高约 49 米，圆柱形底座上覆以半球形穹顶，内部为环形地穴。这种穹顶结构后来成为基督教教堂的原型。中层贵族的陵墓通常采用“神庙”式风格，而平民则使用石棺或骨灰瓮盛放骨灰。石棺通常为长方形，表面雕刻着神话场景；骨灰瓮则较小，由陶瓷或大理石制成。这种形式的多样性远超中国丧葬习俗的差异，体现了罗马社会的包容性和流动性。

在装饰艺术中，罗马墓葬运用叙事性浅浮雕来展现逝者生前的辉煌。其中，石棺表面的雕刻最为丰富。例如，“狄俄尼索斯游行”描绘了葡萄栽培之神和自然生产力的盛大庆典，象征着永恒的生命力；“英雄传说”（赫拉克勒斯的十二项功绩）则着重刻画了墓主人的美德。与中国墓葬的象征性图案不同，罗马浅浮雕的特点是情节逻辑严密、人物比例精准、姿态自然流畅。墓前的雕像也通常是写实肖像而非理想化形象，甚至连皱纹

[174] 詹姆斯·德米勒，地下墓穴的殉道者：古罗马的故事。[电子资源]。— 访问方式：https://www.gutenberg.org/cache/epub/24680/pg24680-images.html（访问日期：2025 年 12 月 27 日）。

[175] 更多信息请参阅：陈绳正、冼宁《雕塑与建筑》。北京：三联书店，2015，第 152–154 页。

和疤痕等细节都保留了下来。这种写实主义源于罗马人对个性的重视，这与古埃及风格化的肖像画形成了鲜明对比。

因此，中国古代和欧洲古代的丧葬建筑群存在显著差异。这些差异不仅体现在外观上的相似之处，更根植于对宇宙和生命的不同理解。通过比较这两个体系的选址、布局、建筑构成、装饰设计和文化内涵，我们可以清晰地看到东西方文明在精神层面上的差异。

选址与布局：体现天人合一的空间逻辑及人类力量的展现

中国古代陵墓选址始终体现着天人合一的理念，力求与自然有机融合。唐代陵墓以山为墓，实现了与自然景观的深度融合。例如，昭陵位于九峻山附近，乾陵则坐落于凉山之上。其布局均以山地地形为轴线，建筑沿地势向外延伸。昭陵的内道蜿蜒曲折，与山势相呼应；乾陵则以山脉为中心，形成对称的空间序列，成为中国陵墓建筑中景观与人文价值和谐共生的典范。

古代欧洲墓葬选址凸显了人类力量对自然的改造，以此强调墓葬的神圣性。阿庇亚大道上的墓地虽然位于交通要道沿线，却根据与城市的距离被划分为不同的等级。这种线性布局是城市秩序的直接延伸，将自然空间转化为社会等级的反映场域，自然成为人工秩序的背景，而非其核心。

建筑构成：地下隐蔽与地上永恒形式的差异

中国古代陵墓建筑群具有二元空间体系，即“主体是地下墓室，次要主体是地上宗教建筑”[176]。秦始皇陵的主体是地下宫殿，其布局仿照西安地上宫殿。地上建筑仅作为附属，且几乎完全损毁。而欧洲古代陵墓则以地上陵墓为中心，力求呈现永恒之美，哈德良陵（圣天使堡）完全与自然融为一体，后世甚至改建为城堡，充分体现了地上建筑的实用性和耐久性。这一特点与中国的地下秘密形成了鲜明的对比：欧洲基督徒认为灵魂

[176] 蒋一谈，秦始皇陵，北京：中央民族大学出版社，2024 年，132 页。

不朽，等待末日审判后肉体复活，而中国的道教徒和佛教徒则认为来世应该与尘世生活隔离，并秘密地保存在地下。

装饰艺术：象征主义和叙事性浅浮雕

中国古代墓葬的装饰具有象征意义，它通过抽象的图案而非具体的叙事来传达宇宙观和伦理规范。尽管汉代墓葬壁画中也出现了升仙的场景[177]，但天堂是通过流云、神兽等象征符号来描绘的，而人物形象则较为扁平，姿态固定，强调的是象征意义的复杂性，而非情节的逻辑顺序。相比之下，欧洲古代墓葬的装饰则以叙事性的浅浮雕为基础，通过具体的场景来展现神话和人间的荣耀。例如，罗马石棺上的“狄俄尼索斯游行”浅浮雕描绘了酒神狄俄尼索斯与信徒们欢庆的场景，人物比例精准，姿态自然，情节逻辑清晰，仿佛将神话故事直接移植到了墓葬建筑之中。这种“具体叙事艺术”与中国的“抽象象征主义”形成对比：前者认为具体图像可以反映灵魂的旅程，而后者认为抽象符号能更好地传达永恒的真理。

空间形象的文化和历史内涵：对个体繁衍和永生的价值取向

中国古代丧葬建筑群的意识形态基础在于维护家族的延续，这反映了父权制的社会结构、儒家伦理以及生死观念。墓葬布局、规章制度和礼仪结构的每一个细节都承载着保存家族文化基因的深远使命。与之形成鲜明对比的是，古代欧洲的陵墓则强调个人的永生和对神圣事物的崇敬。尽管罗马帝国的陵墓有时也兼作家族墓室（例如西庇阿家族[178]的陵墓），但更注重展现个人的荣耀：石棺上的浮雕常常描绘墓主人生前的功绩或神话中的英雄事迹，强调其个人的品德和地位。这种对个人的强调与中国以家庭为中心的做法形成了鲜明的对比：欧洲文化准则的基督教版本所代表的人

[177] “升仙图“是汉代丧葬壁画中常见的题材，反映了当时人们对死后升天的信仰。例如，卜千秋墓中的“升天”壁画和西汉烧沟 61 号墓中的壁画都描绘了神灵的形象，以及云雾缭绕等象征性元素。

[178] 西庇阿家族墓是古罗马著名的家族墓，位于意大利罗马阿庇亚大道附近。墓地基上留有壁画痕迹：第一层描绘了公元前二世纪的士兵，据信展现了西庇阿家族成员在战争中的英勇事迹和凯旋场景。

们追求个人在上帝改造的未来世界中的永生，而道家儒家准则所代表的人们则追求家族血脉在尘世中的延续。

古代中国和古代欧洲的丧葬建筑群之间的差异，本质上反映了东西方文明对永恒问题的不同回应：中国通过繁衍后代和自然循环追求永恒，而欧洲则通过个体的不朽和超越时间的石头的力量来寻求永恒。中国通过与自然的和谐达到神圣，而欧洲则通过改造自然来实现神圣。这些差异体现在砖瓦的质地、轴线和几何的秩序、符号和叙事的表达中，构成了人类对生死问题的丰富理解，而这种理解贯穿了整个文明史。

2.3 宗教主题建筑群：佛教石窟

佛教石窟是一种独特的宗教建筑类型。古代中国盛行三大宗教：佛教、道教，以及后来的伊斯兰教。佛教起源于古印度，于汉代（公元前202 年—公元 220 年）传入中国。佛教教义贴近日常生活，因此深受民众喜爱，并赢得了统治者的支持，尽管其传播并非一帆风顺。最终，外来的佛教与中国本土文化融合形成了具有中国特色的独特佛教文化。佛教建筑也成为中国古代建筑的重要组成部分。

洞穴最初是佛教建筑的一种形式。佛教在其“窄修”时期提倡放弃世俗生活和独处，因此佛教僧侣经常选择偏僻的山区，利用洞穴进行宗教活动。

印度石窟的布局通常以方形大厅为中心，四周环绕着柱廊，三面凿有数个小型方形禅修室，外侧则环绕着柱廊。中国石窟最初仿照印度石窟建造，主要分布在华北的黄河流域。龙门石窟、云冈石窟、莫高窟和麦积山石窟并称为中国四大石窟。龙门石窟是中国主要石窟中数量最多的，被联合国教科文组织誉为中国岩画的巅峰之作。石窟的开凿始于北魏孝文帝时期（386-535 年），唐代（618-907 年）继续进行，清代（1644-1912 年）结束。这些建筑群历经 20 个朝代，历时 1400 多年最终建成，共包含

2345 个洞窟和壁龛，其中包含超过 11 万尊雕像，其中许多雕像都涂有各种颜色。然而，这些色彩大多已随时间褪去。龙门石窟的一个显著特点是，它们主要由贵族阶层建造，并因此留下了独特的印记。例如，著名的石窟群包括奉先寺的卢舍那大佛，由武则天按照自己的形象建造；以及孝文帝为纪念冯太后而开凿的古阳洞[179]。这些石窟中最大的佛像便是前文提到的奉先寺卢舍那大佛（图 63）。佛像总高 17.14 米，其中头部高 4 米。主佛两侧各有一尊弟子像、两尊菩萨像、两尊天王像和两尊金刚像，均为石雕，高度一般在 10 米左右。为了安置这些雕塑群，人们在岩壁上开凿了一个深 41 米、宽 36 米的露天区域。仅这些石窟的开凿就耗时三年零九个月[180]。龙门石窟不仅对中国其他石窟（例如香港天坛）产生了重大影响，也对韩国和日本的宗教建筑产生了深远影响。例如，奈良东大寺和韩国的石窟在风格和技法上都与龙门石窟有相似之处，这表明中国石窟艺术在东亚的传播和影响十分广泛。

云冈石窟（图 64）位于山西省大同市，是佛教艺术和建筑的杰出代表。该石窟群始建于北魏时期（公元 386-534 年），是中国最重要的佛教艺术遗迹之一。其建造历时 60 余年，约从公元 460 年至 524 年。石窟群由 252 座大小不一的洞窟组成，东西绵延超过 1 公里。洞窟依山而建，根据山体自然地形分为东、中、西三个区域。共有 45 座主洞窟和 209 座副洞窟，总面积超过 18000 平方米。洞窟内最高的佛像达 17 米，最小的佛像仅有 2 厘米。云冈石窟和龙门石窟拥有超过 1100 个龛位和 59000 尊大小不一的佛像，是古代雕塑家精湛技艺和奉献精神的见证（图 65）。这些石窟内有数千尊佛像、菩萨像和其他神像，以及描绘佛教寺庙和其他建筑的图案。这些佛像体现了印度和中国艺术传统的独特融合，反映了禅宗作为一种在

[179] 这是龙门石窟中开凿时间最早、长度最长、出土文物最丰富的洞窟，也是北魏皇室成员塑像最集中的洞窟。

[180] 楼庆西，中国传统建筑文化。北京：中国旅游出版社，2021 年，124 页。

传播过程中吸收中国文化特征的教义，从而具有中国化的本质[181]。云冈石窟和龙门石窟于 2000 年被列入联合国教科文组织世界遗产名录。

除了中国之外，印度的石窟是佛教最具代表性的遗址之一，也是南亚次大陆佛教文化的主要遗迹之一。它们主要分布在文迪亚山脉和德干高原地区。石窟的石雕历史可以追溯到公元前 3 世纪中期，到了 7 至 8 世纪，其发展逐渐衰落。在印度众多的佛教石窟中，阿旃陀石窟（图 66）尤为引人注目。根据建筑结构，石窟大致可分为两类：佛殿和僧舍。阿旃陀石窟的雕塑精美绝伦，壁画装饰丰富。例如，在第 19 号佛殿中，中央大殿两侧的柱子上装饰着各种图案、花卉纹样和人物浮雕。大殿中央矗立着佛塔，设有门窗，四周墙壁上则装饰着大小不一的壁龛，龛内供奉着佛像或菩萨像，并饰以繁复的花卉纹样和其他各种装饰元素。这些风格各异的佛像雕塑，见证了笈多王朝时期（公元 4 至 6 世纪）佛教艺术的蓬勃发展[182]。

卡拉石窟也十分引人注目，位于孟买东南方向。主佛殿高 13.7 米，深 37.9 米，宽 13.9 米。佛殿由中央大殿和两侧的侧廊组成，侧廊之间以柱子分隔。中央大殿宽 8 米，是佛殿的主体结构。两侧的柱子高 5.4 米，柱基呈鼓形，柱头呈莲花形。柱子上雕刻着跪拜的大象、骑马奔腾的骏马等雕像，支撑着 8.3 米高的拱顶。佛殿正面为石砌结构，入口处有两根石柱。莲花形柱头上雕刻着四狮合为一体的图案。整个装饰体系融合了佛教符号和当地宗教元素。入口与佛殿之间是一个 18 米高的门厅，门厅三面都装饰着浮雕。浮雕的主要主题是印度民间信仰中的男女神灵，装饰精美绝伦。佛寺内部中心矗立着一座佛塔，象征着佛陀的涅槃[183]。其半球形穹顶

---

[181] 梁思成，中国雕塑史，北京：三联书店出版社，2011 年，58 页。

[182] 梁燕，阿旃陀石窟雕塑的笈多范式及其影响，《湖南大学学报（社会科学版）》。2021 年，110 页。

[183] 丝绸之路（敦煌）国际文化博览会官网。2019 年。 - URL: https://www.gswbj.gov.cn/a/2019/11/18/3655.html?f_link_type=f_linkinlinenote&flow_extra=eyJpbmxpbmVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbiI6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjowLCJkb2NfaWQiOiIOMDlkYmM2Yzc1NGVmNjMxLWYOZjk4OTkxMWI5YTZmM2EifQ%3D%3D (дата обращения: 28.12.2025).

结构被认为是现存佛塔最早的原型之一。这种以中央礼拜空间为核心的建筑形式，标志着印度佛教石窟从早期仿木结构向独特的岩刻风格的过渡。

经过一千多年的发展，印度佛教石窟形成了独特的风格，对周边地区产生了深远的影响。其建筑和雕塑风格随后传播到阿富汗和中国。随着中国佛教石窟的发展，中国石窟大量借鉴并吸收了印度佛教石窟的元素，并逐渐将其融入本土文化，最终形成了具有中国特色的石窟艺术。

从印度的阿旃陀石窟到中国的莫高窟（千佛洞），佛教石窟艺术的传播史也是一部文化变迁史。中国和印度作为佛教石窟艺术的两大发源地，由于文化传统、宗教传播路径和社会背景的差异，其石窟建筑和雕塑呈现出截然不同的艺术特征。从纹饰到建筑形式，从雕塑风格到文化内涵，二者之间的差异不仅体现在艺术表现形式上，也反映了不同地域文明对佛教精神的诠释差异。中印石窟艺术的差异主要体现在以下四个方面。

从背景上看，印度石窟是为僧侣修行而建，强调修行而非崇拜，且远离世俗生活；中国石窟则是为了弘扬佛法而建，强调崇拜而非修行，且靠近居民区，吸引了众多人士参与。从建筑形式上看，印度石窟独立而独立，与自然环境和谐融合，并模仿当地的木结构建筑；中国石窟则呈群落式布局，强调人为秩序，并融合了当地的建筑元素。从雕塑和壁画上看，印度艺术家注重展现佛陀神性的化身，风格或本土化或受希腊艺术影响，内容多为本生故事（佛陀前世的诞生）和佛陀生平事迹；中国艺术家则力求世俗化，佛像适应当地环境，壁画反映世俗生活和地方风貌。就文化内容而言，印度石窟传达了他们自己的涅槃版本，强调涅槃优于世俗；中国石窟融合了儒家和道家思想，形成了佛教、儒家和道家三种宗教综合的特征，将宗教与世俗伦理相结合，注重生活本身，而不是渴望从生活中解脱出来。

2.4 古代皇家宫殿建筑群

中国古代宫殿的建筑群规模庞大，体现了政治权力、礼仪秩序、建筑技艺和文化象征等特征。宫殿不仅是皇权的物质载体，也是中国传统建筑的巅峰之作。

空间建筑学

在布局方面，皇家宫殿建筑群遵循“中轴线对称”的原则。对中轴线的严格控制实现了空间的层级秩序。从皇城到宫城，再到宫殿内部，中轴线如同无形的动脉，连接着所有重要的建筑结构。同时，遵循“前院政务，后院寝宫”的功能分区原则：前院用于处理政务（“朝”，如太和殿、中和殿，空间开阔，象征皇帝至高无上的权威）；后院用于皇帝和皇后寝宫（“寝”，如清清阁、坤宁阁，相对幽静紧凑，体现“国家与家庭一体”的伦理秩序）。祭祖祠设于宫殿左侧，谷地坛设于宫殿右侧，将皇权与父权制和农业文明紧密联系起来，强化了皇权与父权制和农业文明的联系。政府的合法性[184]。

就单个建筑而言，宫殿的显著特征体现在：高高的基座、宽阔的屋顶坡度和深邃的屋檐，这些形态上的差异凸显了等级之分。基座的高度随着建筑等级的提升而增加（例如，故宫的太和殿（图 67）就采用了三层白色大理石基座），屋顶形态的等级顺序为“四坡两斜—两坡两斜—两斜—两平坡”，屋脊上的装饰图案数量也严格递减，从 10 个（太和殿）到 1 个（普通建筑）。所有这些细节共同构成了一种建筑语言，用以形象化地展现等级制度。

在材料选择方面，宫殿以木结构为主，辅以砖石，这不仅满足了结构上的需要，而且由于所用材料的稀有性，也突显了皇权的宏伟。

---

[184] 关于皇家宫殿的建筑形式，相关的文献记载可以追溯到战国时期（公元前 476-221 年）的《周礼考公记》。这部文献规定了古代中国都城的建造规则，而紫禁城的布局和建造在很大程度上遵循了这些原则。

在装饰艺术方面，宫殿融合了象征意义和精湛的技艺。雕塑主题常包含龙、凤、祥云等吉祥形象。龙纹是皇帝的专属纹饰。在太和殿龙纹遍布皇座、柱身和天花板，共计 13844 处[185]。这些纹饰构成了一个视觉体系，体现了“天命所归”的理念。彩色壁画不仅起到装饰作用，还能通过颜色（黄色和红色代表最高尊贵）和图案来区分建筑的等级。此外，它们还能保护木材免受风化侵蚀，实现了实用性与象征意义的完美结合。

北京故宫（1406-1420 年）是中国宫殿建筑的巅峰之作。它占地 72 万平方米，拥有 70 多座宫殿和 9000 多间房间，所有建筑都沿中轴线严格对称。这条中轴线从永定门延伸至钟鼓楼，途经太和殿、中和殿、保和殿、清清阁、交塔殿和坤宁阁等故宫重要建筑。文华殿、武功殿、东六宫、西六宫在两侧对称分布，形成“中心被外围包围”的空间结构[186]（图 68）。

太和殿作为主殿，具有重要的象征意义，这体现在其建筑风格上。它采用四边形屋顶，两层斜檐，两层上层檐。屋脊装饰有十个奇美拉雕像（这是唯一特殊的例子）（图 69）。亭内鎏金的龙座和龙形箱营造出神圣的氛围，象征着“皇帝居于中心”（图 70）。装饰的每一个细节都蕴含着象征意义：亭前的铜鹤铜龟象征长寿，日晷代表着皇权的公正，金河塔则模仿“天河”的意象，将宫殿化作宇宙的缩影。

中国古代宫殿建筑群的价值远不止于其作为居住和商业空间的功能。在这里，建筑被用作一种语言，传递着政治权力、伦理秩序和宇宙观的象征意义，使得布局的每一个元素、每一个组成部分都成为皇权合法性的见证。这一建筑体系不断完善，最终成为中华文明宏伟的物质象征。

---

[185] 据故宫博物院工作人员王俊臣、胡勇进统计，整座太和殿（含殿内、外檐、屋顶构件）各类龙纹、龙雕总计 13844 条；仅太和殿内部龙纹为 4744 条。相关资料来源：中国新万网站[电子资源]。—访问方式：https://www.chinanews.com/cul/2012/03-09/3732190.shtml（访问日期：2025 年 12 月 27 日）。

[186] 故宫博物院网站。[电子资源]。—访问方式：https://www.dpm.org.cn/building/talk/223526.html（访问日期：2025 年 12 月 28 日）。

与此同时，在俄罗斯的皇家宫殿中，拜占庭、西欧和当地文化元素经过漫长的发展融合，形成了独特的建筑体系。从莫斯科克里姆林宫到圣彼得堡冬宫，这些宫殿不仅是帝国权力的象征，也是文化多样性的物质载体。莫斯科克里姆林宫（图 71）位于莫斯科河和涅格林卡河的交汇处，四周环绕着 5 至 19 米高、3.5 至 6.5 米厚的红砖城墙。除库塔菲亚塔外，克里姆林宫的所有塔楼（共 20 座）都建在城墙上（例如斯帕斯卡娅塔和尼科尔斯卡娅塔）。克里姆林宫是莫斯科最古老的部分，也是俄罗斯和苏联最高权力的所在地，是一座堡垒。它代表了教堂、宫殿和防御工事的混合布局，具有军事、宗教和最高权威三重属性。

必须明确指出，此处的俄罗斯并非西方文明（这一点也适用于论文中所有提及俄罗斯的案例）。然而，其艺术，包括克里姆林宫后期的建筑都深受西方影响。事实上，即使在今天，俄罗斯的主要美学范畴，与中国不同，仍然源于欧洲。

紫禁城和莫斯科克里姆林宫作为最具代表性的皇宫建筑群，分别体现了中国文明和俄罗斯文化的精神精髓（需要说明的是，莫斯科克里姆林宫最初于 1156 年作为一座木制堡垒建造，1366/1367 年改建为白石建筑，并在 1482 年至 1495 年间形成如今的样貌，在此期间它一直是沙皇的居所；1712 年，俄罗斯首都迁至圣彼得堡，1721 年引入了皇帝称号）。尽管这两个建筑群都是皇权的象征，但它们在布局、风格、装饰和文化内涵方面却存在显著差异，反映了不同文明对权力、信仰和空间的独特理解。

布局特点：礼仪秩序和堡垒防御功能

紫禁城的布局以中轴线对称和礼仪优先为原则，营造出等级分明的伦理空间。整个建筑群围绕一条南北走向的中轴线而建，这条轴线贯穿太和殿、乾清宫等重要建筑。所有重要建筑都严格对称地分布在中轴线两侧。每个庭院的大小和出入等级对应着不同的礼仪功能：太和殿前宽敞的广场象征着皇帝至高无上的权威，而乾清宫的紧凑则体现了皇室成员的私人生

活。这种庭院的“多层次”布局是礼仪体系的视觉体现——进入更高等级的空间需要严格遵守礼仪程序，这体现了儒家尊老顺从的伦理。

克里姆林宫建筑群位于要塞之内，其核心是三座东正教大教堂：圣母升天大教堂、天使长大教堂和圣母领报大教堂。它们围绕着一个中央庭院紧凑排列，其间点缀着皇家宫殿（如多面宫和克里姆林宫大殿）和行政建筑（如参议院大楼），形成教堂、宫殿和防御工事三者交融的独特布局。这种布局的形成源于俄罗斯历史上遭受的外敌入侵，将宗教崇拜、居住和防御功能融于一体，体现了俄罗斯国家以军事力量和宗教信仰为核心的双重传统。

从技术维度看建筑风格：木结构和石砖结构

故宫的建筑以木结构为主，线条优美流畅，体现了东方含蓄内敛的美学理念。尽管建筑规模宏大（例如太和殿高达 35.05 米），但通过高台基、宽阔的屋顶坡度和深檐的三段式结构，有效减轻了视觉压力，确保了建筑与自然环境的和谐过渡。屋顶形状、开窗数量以及各建筑的装饰细节都严格遵循等级制度，任何个性化、浮夸的表达方式都被禁止，体现了对“中庸之道”的美学追求[187]。

相比之下，克里姆林宫的建筑风格以石砖结构和高耸的穹顶为主，融合了拜占庭和俄罗斯元素。早期的主要建筑（例如圣母升天大教堂）深受拜占庭建筑风格的影响，而 15 世纪以后建造的宫殿（例如多面宫）则融入了当地特色。石砖墙厚实坚固（高达 3 米），墙面装饰着多面切割的石块，这不仅增强了防御功能，也营造出独特的质感。18 世纪以后，虽然引入了西欧巴洛克元素（例如克里姆林宫大宫殿的立面），但传统的厚重石砖结构和洋葱形穹顶依然保留，形成了一种“东正教传统与西欧装饰”相结合的混合风格，展现出鲜明的民族特色。

---

[187] “中庸之道”是中国古代重要的哲学思想，也是儒家思想的核心范畴之一。下文将详细介绍它对中国古代建筑的影响。

装饰艺术形象：隐喻与宗教叙事

紫禁城的装饰通过象征符号传达等级秩序，每一个细节都是对礼仪体系的隐喻诠释。雕刻的主题严格限定于龙、凤、云等吉祥形象。在太和殿中，龙座、金柱、雕花穹顶上共雕刻了 13844 条龙。龙爪的数量和纹饰的排列都经过严格规定，通过重复的象征符号强化了皇权的神圣感。这些装饰元素并非写实，即使是描绘自然景物，也被转化为符号，从而传达其象征意义。

克里姆林宫的装饰以宗教叙事为基础，并融入了东正教的圣像。教堂内部布满了精美的壁画（例如，圣母升天大教堂的《最后的审判》），描绘了圣经故事和圣徒生平，背景为金色。人物形象按照拜占庭的规范绘制，庄严肃穆，与烛光和金色穹顶交相辉映，营造出一种神秘的宗教氛围。宫殿的装饰也与至高权力的象征相关（例如，带有双头鹰的纹章），但宗教符号始终是其主要元素。门窗上的雕刻描绘了福音书中的场景。18 世纪以后，西欧的装饰元素（例如，镀金和浅浮雕）虽然有所增加，但仍然以宗教主题为主，并未像克里姆林宫那样形成一套严格的世俗等级制度。

文化内涵：儒家伦理

首先必须指出，儒家思想并非宗教，而是一种世俗的伦理哲学和社会学说，其中天是至高无上的、非人格化的神圣原则，决定着人们的命运。然而，儒家教义本身主要致力于伦理和公民美德，这些美德的存在确保了家庭和国家的秩序井然。紫禁城的文化内涵根植于儒家礼仪治国的思想，体现了“家国合一”的政治伦理。祈年殿内的仪式严格遵循“礼制”[188]，官员按等级排列在殿内底部，空间距离直接对应着社会等级。即使在休闲场所（如皇家园林），对称的亭台楼阁和规整的道路也限制了自由通行，

[188] “礼制”是古代中国社会发展起来的一系列行为准则和规范，旨在规范人类行为、维护社会秩序和等级关系。它们在中国历史上占据着重要地位并产生了深远的影响。下文将介绍它们在建筑和空间规划中的体现。

处处体现着儒家的自律和礼仪精神。帝国权力的合法性建立在传统礼仪规范的继承之上。

礼仪规则在莫斯科克里姆林宫固然重要，但其文化内涵的核心是东正教信仰，象征着王权由赋予人类自由意志的上帝所赋予。教堂位于建筑群的中心，宗教仪式是皇室生活的核心。克里姆林宫建筑的厚重和防御性既是对外部威胁的回应，也强化了俄罗斯作为上帝选民（“神圣罗斯”）和至圣圣母玛利亚传承之地的民族认同。尽管后来受到西方的影响，克里姆林宫仍然是一个东正教建筑群，其建筑承载着宗教信仰和民族精神。

紫禁城与莫斯科克里姆林宫之间的差异，本质上体现了中国和俄罗斯对权力本质的不同诠释：古军通过礼仪秩序巩固权力，以伦理符号（由非人格化的天界定义）构建等级制度；莫斯科克里姆林宫则将权力源泉追溯至人格化的神，通过神圣叙事强化身份认同。前者是儒家“中庸之道”的空间体现，后者则是东正教神圣性和军事传统的融合。两者均以石头、砖瓦和木材为主要建材，并通过符号和叙事加以表达，共同构成了一幅世界各地皇家宫殿建筑群的多元图景。

在中国乃至世界其他地区，建筑与雕塑的融合过程中，艺术表现形式呈现出显著的多样性。这源于不同文化和历史传统的影响。雕塑与建筑与周围环境的融合，主要取决于建筑的功能用途和周边环境的特征。空间类型（公共或私人）以及建筑用途（教堂、宫殿、陵墓或私人住宅）都会影响艺术方案的选择。建筑的纪念性或文化意义也会影响雕塑融入的建筑与景观整体的形式。理解空间用途所蕴含的意义，是艺术融合的基础。然而，由于中国用于宗教用途的建筑群和宫殿历经数百年不断建造和重建，许多陵墓要么被彻底摧毁，要么尚未被发掘，而且大多数陵墓具有混合（综合）起源（道教-儒家，将世界分为两个领域——现实和必然），因此，将天朝建筑艺术的综合与欧洲那样动荡的历史过渡时期，或平静的演进发展阶段联系起来，似乎极其困难。

2.5 中国古代建筑群中装饰意象（图像符号）的艺术与语义特征

在中国古代，建筑与装饰浮雕的融合达到了很高的水平。中国建筑除了满足结构需求和功能性之外，还展现了丰富多样的装饰浮雕，形成了具有独特特色的传统建筑装饰体系。

在北京故宫，太和殿前矗立着一座三层玉台。这条通道是为皇帝上下殿而设，中央雕刻的九条龙（图 72）象征着国家的繁荣昌盛和日益增长的权力。玉台及整座建筑上的龙纹饰彰显了皇权，营造出庄严雄伟的氛围。

位于山东曲阜的孔庙[189]（始建于公元前 478 年）建于明代，其中大成殿因其规模和设计而闻名遐迩。殿内装饰元素丰富多样，包括龙的形象，体现了该遗址在中国文化和历史上的神圣意义。门厅内十根雕刻着龙纹的石柱，为整座建筑增添了庄严的气息（图 73）。

清代建于安徽省宜县的承志堂[190]（1855-1859 年）（图 74），又称民间故宫，其内部从入口到内室，处处可见精美的石雕、木雕和砖雕。位于中央大殿大门上的两幅木雕，分别是《百子闹元宵》（图 75）和《唐肃宗宴客图》，以人物众多、故事情节引人入胜而著称。所有木雕均以简洁雅致的风格呈现。

晋祠[191]（始建于公元前 11 世纪左右；历经多次修缮扩建）位于山西太原，宋代时期建成，是一座罕见的艺术杰作，其主殿前柱上雕刻有八条龙[192]（图76）。装饰浮雕是古代中国建筑不可或缺的元素，在营造独特和谐的整体中发挥着重要作用，代表着多种艺术形式的独特融合。

在中国古代建筑中，雕塑和雕刻作品中充斥着象征性的动物、植物及其组合形象，这些形象主要用于装饰。例如，北京故宫太和殿前的铜龟

---

[189] 孔庙位于中国曲阜市中心，是为了纪念中国古代著名思想家孔子而建。

[190] 承志堂是清代商人汪定贵的府邸。整座建筑为木结构，内部装饰华丽精美。

[191] 晋祠位于山西省太原市晋源区，最初为纪念西周晋国始祖唐叔虞（晋王）及其母亲邑姜而建，是中国现存最早的皇家祭祀园林。

[192] 黄超英，现代建筑师的雕塑情结，《工程与建设》， 2006(1)， 26 页。

鹤像，在古代中国人心中象征着长寿、稳定与和平。艺术家并没有追求精确写实的描绘，而是根据动物的典型特征，通过夸张的手法和将龟头替换成龙头等手法，赋予它们新的形象。这与强调理性以及对自然真实再现的传统欧洲建筑雕塑理念截然不同[193]。中国人认为人是宇宙不可分割的一部分，因此不允许人凌驾于自然之上，也不允许人想要支配自然。所以，中国建筑雕塑中很少出现将人作为自然客体或着重强调人性特征的作品。牛、马、狮、虎、龟、鹤等动物形象在这些雕塑中最为常见。与此同时，龙凤等神话生物的形象在中国建筑雕刻中具有特殊的意义。它们不仅是人们的吉祥图腾，也与皇权息息相关。龙代表皇帝，凤凰代表皇后。因此，古代的宫殿、寺庙和陵墓都装饰着大量的龙凤图案，例如北京的故宫。

莲花是中国建筑中最具代表性的植物图案，在佛教文化中也经常被运用。莲花花瓣可以构成须弥山——佛陀所坐的宝座。莲花不仅象征着从逆境到纯洁无瑕的转变，更具有非凡的审美价值。它被广泛应用于建筑地基、柱基和室内设计中。

除了龙、凤和莲花之外，中国建筑还经常出现其他动植物的图案，例如松树、竹子和菊花。

狮子，这一丛林之王，并非一直生活在中国。与中亚和西亚的交流发展，才将狮子带到了中国。其中最著名的狮子传入中国的例子之一，记载于《后汉西域传》[194]一书中。公元 87 年，位于遥远西亚（今伊朗境内）的安治国派遣使者觐见刘皇，并带来了一份不同寻常的礼物——狮子。这被认为是狮子首次出现在中国有记载的事件。自此，狮子成为中国文化不可或缺的一部分。它们威武雄壮的形象也成为了吉祥的象征。汉代佛教在中国的传播也促进了狮子的普及[195]。佛教徒将狮子视为神圣的动物，狮子的形象开始出现在众多寺庙和修道院中。其中最著名的以狮子为主题的佛

[193] 娜丽莎，中国与欧洲传统建筑雕塑语言特征比较，《装饰》， 2005 年， 53 页。
[194] 这份地理文献由东汉时期核心史官班固撰写，是中国现存最早专门描述中亚各国生活状况的重要文献。
[195] 马本和，中国古代石狮造型艺术兴盛的动因，《黑龙江民族丛刊》，2009 年，138 页。

教寺庙之一，便是位于山西省的五台山[196]。这座寺庙供奉的是文殊菩萨[197]，他常被描绘成骑着狮子的形象，在佛教中文殊菩萨象征般若智慧的“诸佛之师”。

在中国，狮子一直被视为力量、勇气和守护的象征，备受尊崇。因此，狮子传入中国后不久便成为中国雕塑的主题也就不足为奇了。石狮的艺术形象拥有悠久而丰富的历史，跨越不同的时代和文化，并呈现出多种多样的主题和风格。随着时间的推移，石狮的制作工艺和表现手法也得到了显著的演变，从而形成了丰富多样的风格。这些精美的雕塑不仅是装饰品，更是重要的文物。石狮最常见的安放地点包括佛教寺庙、陵墓和宫殿。它们如同守护神一般，保护寺庙的圣地免受邪恶势力和不怀好意者的侵扰。

五台山，中国佛教四大名山之一，不仅以其秀丽的自然风光和悠久的历史而闻名，更以其独特的佛教石雕艺术而著称。五台山每座寺庙前都矗立着石狮，便是这种艺术的杰出代表，赋予寺庙庄严神圣的气息。五台山 70 座寺庙中，至今仍保存着 200 多尊不同时期、不同风格的石狮。

这些石狮面貌生动传神，既展现出威严神圣的气息，又具有装饰功能，是五台山佛教雕刻艺术的重要组成部分。它们与寺庙建筑群构成和谐的建筑群，为宏伟的宗教建筑增添了庄严之感，丰富了空间，也活跃了周围地区的氛围[198]（图 77）。

在中国山西省，著名的云冈石窟（北魏皇室出资兴建的皇家寺院）拥有众多佛教石像。其中最引人注目的是石狮，它们通常雕刻在弥勒佛像两侧，已成为洞窟装饰不可或缺的一部分。石狮最著名的位置包括早期开凿的昙曜窟（16-20 窟）和 7-13 窟，在这些洞窟中，石狮就位于弥勒佛像旁边。后期开凿的洞窟，例如 21 窟的东壁，也设有石狮，进一步凸显了佛

[196] 五台山位于山西省忻州市，是中国四大佛教名山之一。
[197] 文殊菩萨是中国佛教四大菩萨之一。
[198] 周祝英，五台山石狮雕刻艺术初探，《文物世界》，2018 年，34 页。

像的庄严和重要性[199]。守护云冈石窟的石狮具有许多该宗教场所特有的特征。由于石窟特殊的建筑结构，石狮的体型相对较小。这些石狮的头部轮廓呈方形，嘴巴很大，几乎占据了脸部的一半。从艺术角度来看，这些小型石雕与弥勒佛像形成鲜明的审美对比，突显了佛像的庄严和神圣力量。狮子被安置在石窟入口处，象征着佛教教义的博大精深和包罗万象的智慧。

龙门石窟的狮子是这座独特建筑群不可或缺的一部分，在其艺术外观中扮演着重要的角色。它们位于古阳洞和宾阳洞主佛像下方。龙门石窟拥有数量超过一千尊的狮子雕像，仅古阳洞就有两百多尊。这些狮子形态各异，姿态生动，表情丰富，展现了造物主精湛的技艺。有些狮子成为佛陀的守护神，保护他免受邪灵侵扰；有些则被用作菩萨像的坐骑，陪伴菩萨——这些伟大的修行者努力证得佛果。还有一些狮子被塑造成独立的雕塑，展现出各种各样的表情和姿态。唐代，由于护法王的出现，守护狮的地位逐渐下降，最终消失。护法王是佛法（佛陀教义）新的守护者。然而，在万佛洞入口前仍然保留着两尊高浮雕狮子（图 78）。几个世纪以来，龙门石窟中众多的石狮与洞窟内的佛像和谐地融合在一起，成为龙门石窟艺术不可或缺的一部分。

古代皇陵和名人陵墓中都设有专门安装的石雕，称为陵墓石雕。这些石雕描绘了各种动物，其中最著名的有狮子、老虎、马、牛、羊和象。随着时间的推移，陵墓中动物的种类和排列方式逐渐规范化。汉代名将霍去病墓的石雕堪称中国雕塑艺术的杰作，其中十四尊石雕尤为著名。这些石雕包括立马、跃马、卧虎和卧象等。然而，尽管陵墓中还有其他动物，却没有发现石狮[200]。

通往陵园的林荫大道两侧矗立着石狮雕塑，它们不仅具有装饰功能，更蕴含着强大的象征意义。这些石狮如同守护者和引路人，庇佑着逝者安

[199] 张敏，大同地区石狮子造型艺术初探，《山西大同大学》，2014 年， 33 页。
[200] 尤广熙，陵墓石雕中的石狮形象，《石材》，1999 年，44 页。

息，免受邪灵和妖魔鬼怪的侵扰。石狮的形态特征及其摆放位置反映了墓主人的社会地位，成为传递重要身份信息的非语言手段。东汉时期，石狮体型巨大，气势威严。汉代和南朝时期，石狮的尺寸达到顶峰，占据了陵墓布局中的重要位置。石狮的姿态也强化了其威严，通常以迈步的姿态呈现，给人以向前奔跑的错觉。到了唐代陵墓，石狮的姿态改为坐姿，给人一种其主要功能是守护陵墓、抵御鬼怪侵扰的印象（图 79）。因此，狮子以其庄严崇高的语义，使空间和谐统一。此时，陵墓与石狮之间的空间关系更为稳定。

北京故宫的狮子是世界上最著名的青铜雕塑之一（图 80）。这些雄壮威武、颈系铃铛的青铜狮子被视为皇帝的忠实守护者，守护着宫门，维护着宫廷的安宁。统治者相信，狮子不仅能驱邪避凶，还能带来好运。这些狮子成对出现（一雄一雌），分别位于通往宫殿各建筑的大门两侧。

雄狮爪子朝向绣球花，象征着自信和威严；母狮嬉戏逗弄幼狮，则象征着丰饶和王朝的延续。故宫内共有七处狮子雕塑，包括太和门、乾清门和养心门。此外，故宫内还有一座明代桥梁，名为断虹桥，桥两侧各十根石柱，共二十根。每根石柱上都雕刻着莲花纹，柱顶则矗立着三十四尊形状各异、大小不一的石狮（图 81）。这些造型奇特的石狮的来历至今仍众说纷纭，各种说法层出不穷。其中一种较为流行的说法是，这些雕塑创作于元代，那时人们的审美观念尚未受到传统习俗的严格束缚。这就解释了桥上狮子的各种复杂造型，它们都以其优雅而著称。

下面我们以良户古村为例，探讨石狮在民居建筑中的装饰。

山西省的良户村是中国古代著名的历史文化遗址。村中保存着许多传统民居，以其丰富精美的建筑装饰而著称。在众多装饰村庄的艺术形象中，石狮占据着特殊的地位。它们被安放在贵族府邸中，以其雄伟的体量和逼真的造型而著称，姿态各异：有的蹲伏于地，有的则威风凛凛地立于方形石台之上。而普通百姓家中摆放石狮则象征着家庭的繁荣富贵。良户

村古宅中的石狮大多可追溯至清代[201]（图 82）。与之前的雕刻风格不同，清代石狮的形象少了些威严，线条流畅饱满，姿态优美。石雕作品融入传统民居建筑之中，能够显著提升建筑的审美价值和文化内涵。除了美观和精致之外，它们还可以反映该地区居民所处的历史、宗教或文化现实。

经过近两千年的演变，石狮已成为具有独特语义内涵的中国象征。将石狮雕塑置于各种主题空间环境中，是其艺术形象最显著的体现之一。在中国悠久的历史中，宫殿、寺庙、陵墓、府邸等古代建筑都装饰着石狮。除了美学价值之外，这些守护狮还具有多种重要功能。首先，它们具有象征意义，因为在中国文化中，狮子象征着力量、勇气、守护和至高无上的权威。古代中国石狮的形象反映了当时中国社会结构的特殊性，那时帝王统治着社会等级，民族意识深受神灵崇拜的影响。在中国文化的影响下，形成了独特的石狮描绘传统。

详细分析揭示了这些雕塑的以下象征意义：

1. 佛教圣物。狮子在佛教中被视为圣兽。佛教经典认为狮子象征着“法力”，即佛陀的教义。石窟佛坛上常雕刻一对狮子，其目的是守护佛法，驱邪避凶。在佛教中，狮子也象征着佛陀的勇气和无畏。狮子的形象通常有两种：一种是英勇威严的，作为佛法的守护者；另一种是温顺谦卑的，狮子匍匐在佛陀脚下，聆听经文，守护佛法。狮子在佛教中扮演着如此重要的角色，以至于它被视为圣兽，并被奉为佛陀的化身[202]。随着佛教的传播，狮子的英勇和吉祥的象征意义也融入了中国文化。

2. 吉祥神兽。在古代，当狮子被带到中国时，它们只在皇宫中饲养和受到重视。普通民众对这些动物的外貌知之甚少，仅限于谣言和口头传说。中国文化普遍认为珍稀动物、植物或珍宝象征着繁荣和好运。在各个朝代，这些符号常常以建筑和艺术品中的物体或图案的形式体现。最常见

[201] 叶若琛，传统民居石雕装饰艺术特征分析，《工业建筑》， 2016 年，39 页。
[202] 林移刚，崇狮习俗研究意义，《湘潭大学社会科学学报》，2003 年，18 页。

的吉祥图案是龙、凤和龟。这些动物在中国人民的文化意识中具有很高的地位，被视为兽形神灵，经常出现在宫廷和丧葬艺术中。

在中国，狮子形象出现之前，麒麟、鹿等吉祥动物形象十分常见，并被广泛用作守护墓葬的圣兽。东汉之后，石狮开始作为独立的动物象征物在墓葬中广泛使用，以保护逝者及其家人免受邪灵和厄运的侵扰。

最早的狮子石雕出现在山东省吴氏家族祠堂和四川省雅安市高颐墓前[203]（图 83）。除了守护功能外，狮子还被认为具有其他神秘力量。一些传说称狮子拥有预知灾祸的能力。当洪水或地震等自然灾害发生时，人们相信石狮的眼睛会变红。据此，人们可以及时采取疏散措施。在现代科学语境下，这种说法缺乏科学依据。然而，从人类学的角度来看，这个传说体现了人与动物之间的密切联系。

3. 等级制度的象征。在中国古代，门前的石狮是等级制度的重要组成部分，体现了人们对规则的严格遵守。通常，大门前会摆放两只石狮——左侧为雄狮，右侧为雌狮，这遵循了中国传统的“左男右女”的哲学，源于阴阳的概念[204]。石狮不仅起到守护作用，也兼具装饰功能，象征着主人的尊严和个性。摆放石狮时，还要考虑人们出门的方向。雄狮通常会摆放在出门者的左侧，爪子一般搭在石雕的“绣球”上，这是权威的象征。随后，石狮母狮会移至离开者的右侧，脚边或背上通常驮着一只仰面朝天的幼狮，象征着其后代的繁荣昌盛（图 84）。这逐渐成为一种常见的习俗。值得注意的是，在中国古代，石狮有着严格的等级制度，等级取决于雕刻的鬃毛数量。鬃毛越多，主人的官阶就越高。雕刻的鬃毛在中国是封建等级制度的象征。根据清朝初期颁布的《工部工程条例》[205]，石狮被安置在城门前，最高等级的石狮头顶雕刻有十三根鬃毛。随着官阶的降低，每降

[203] 孙慧佳，中国建筑中的石狮文化，《视觉空间》，2009 年，28 页。

[204] 在中国传统文化中，“阴阳”是贯穿宇宙万物的两大对立面。阳被认为是大的、长的、上的、左的，代表男性原则；阴被认为是小的、短的、下的、右的，代表女性原则。

[205] 这是清朝（1734 年）工部制定的官方建筑标准设计规范。

低一级，鬃毛的数量就减少一根。因此，石狮成为了彰显皇室成员和达官显贵地位的一种手段。然而，随着狮子在乡土建筑中被越来越多地使用，这种限制很快就被解除了，因为这样一来，就越来越难以制定此类限制了。

对狮子形象的分析表明，在中国早期社会，宗教和神话是表达人们世界观和愿望的主要方式。除了狮子之外，龙也是建筑装饰中常见的图案。

龙既是中国人民的图腾，又是皇帝的象征，因此龙的形象在皇家宫殿的建筑装饰中扮演着重要的角色。

在中国文化中，龙不仅是神话生物，更是一种强大的神兽，是古人结合多种动物特征，凭借丰富的想象力创造出来的。它有头有尾，有腿有爪，全身覆盖着鳞片。在中国神话中，龙象征着力量和权力，拥有众多神通。这种神兽可以自由穿梭于天地之间，召唤风雨，甚至飓风和洪水。因此，人们认为龙是某种超自然力量的化身，这种力量既无法理解也无法驾驭。随着时间的推移，龙在中国古代逐渐成为一种图腾象征，因此中国人也被称为“龙的传人”。

龙作为神圣生物的形象广泛出现在各种文物和日常用品上。其中一件文物，即在内蒙古自治区发现的玉龙（图 85），其历史可追溯至约 5000 年前[206]。在陕西汉坡村出土的约 6000 年前的陶器上也发现了龙的形象。随后，龙的形象在战国时期（公元前 475-221 年）的青铜器上变得更加常见。在红山等地也发现了玉龙。这件玉龙被认为是龙的最早原型，但其确切年代在考古学界仍存在争议。战国时期出土的瓦片上也出现了龙的形象，这些瓦片被用于装饰建筑物和构筑物。

龙自公元前 206 年汉高祖刘邦登基以来，便成为帝王的象征。刘邦出身卑微，为了证明自己是龙之子，便自称是龙的儿子。自此，龙成为皇权的象征，出现在皇帝的服饰、器皿和宫殿之中。在古代中国皇帝的居所——紫禁城中，随处可见的龙形装饰便是这一渊源的见证。龙的形象被雕刻

[206] 这是一件新石器时代的玉器和礼器，于 1971 年在内蒙古自治区被发现。

在石栏杆和台阶上，被绘制在建筑的梁柱和天花板上，被雕刻在房屋的门窗上，甚至连小小的门把手上也都有龙的图案。仅在一个大殿中，从外梁到门窗，都绘有或雕刻着龙的图案。殿内矗立着六根金柱，每根柱子上都盘绕着一条龙。大殿的天花板和穹顶也装饰着这些龙的形象。御座及其后的屏风上都雕刻着精美的木龙（图 86）。据估计，宫中共有 12654 条龙，但这个数字可能并不完全准确。

龙作为神灵，是人类的创造，其形态并不局限于自然界的动物形态。这为装饰提供了广阔的空间，可以将龙的形象融入建筑的各个部分和元素中。我们可以看到龙优美的身姿盘绕在柱子上。一条威严的龙可以栖息在天花板中央的小方格中，也可以被描绘成漂浮在方形横梁上。在大殿天花板中央的海藻井中，可以看到一条盘绕的木龙，气势恢宏。双龙则是两条迈步向前、彼此相对、手中握着一颗珍贵珍珠的龙。此外，在一些较小的建筑元素中，龙的形象仅以头部而非完整的龙身出现。例如，屋顶边缘的方形椭圆形装饰，以及基座上的排水孔，也都装饰着龙头的图案。

龙是皇帝的象征，因此朝廷下令除宫殿外，其他建筑不得装饰龙的图案[207]。然而，早在汉朝皇帝刘邦自称是龙之子之前，龙就已是中华民族的图腾象征。因此，在远离都城的地区，龙的形象广受尊崇，舞龙灯、赛龙舟等活动也成为全国各地流行的新年庆祝活动。龙的图案常用于装饰建筑，但主要出现在寺庙、祠堂等主题场所。

在中国文化中，龙象征着皇帝的权力，包括物质权力和精神权力。这九种神话动物象征着皇权，它们的形象经常出现在故宫的装饰中。

紫禁城主殿太和殿前的中央走道上雕刻着九条龙。宁寿殿前的影楼上也绘有九条琉璃龙（图 87）。宫门上共有九排钉子——九排竖钉和九排横钉（图 88）。九这个数字并非偶然。古代中国人认为，天为奇数，代表阳；地为偶数，代表阴。在紫禁城中，皇帝作为宫廷的主人，代表阳，而

[207] 楼庆西，中国传统建筑装饰。北京：中国建筑工业出版社，1999 年，25 页。

皇宫装饰以龙，龙的数量自然应是阳数中最大的。九被认为是最大的阳数，因此被选作宫门装饰的九个门钉（宫门共有 9×9=81 个门钉，这也成为了宫门的象征）。

这些数字在仪式等级体系中蕴含着深刻的意义，但除非被解读，否则其含义并非总是显而易见。它们不像建筑装饰的色彩那样具有直接的装饰效果，也不是像石雕或木雕那样具体的装饰元素。然而，这些数字元素却传递着文化认同和装饰意义。

花卉图案在中国装饰中十分常见，尤其是在建筑领域。其中最受欢迎的图案之一是莲花（图 89），它象征着纯洁和坚韧。莲花生长于淤泥之中，却依然保持纯洁美丽。它根系发达，不易折断，因此也象征着坚韧不拔和顽强不屈。这些特质都体现了古人所崇尚和追求的美德。此外，松树、竹子和梅花等植物也常在寒冷的冬季顽强生长并繁茂盛开，因此也常被用来象征坚韧不拔和顽强毅力。

中国建筑装饰中不仅经常使用动植物的单一形象，还常常将它们多种组合运用，以传达更深刻、更复杂的思想内涵。其中最常见的组合之一是鹿、鹤、松。鹿象征财富和好运，鹤被认为是长寿的鸟类，松树是常绿树木。因此，这种形象在中国艺术中经常出现，象征着“长寿和财富”（图 90）。

牡丹和桃子也是常见的组合，象征着财富和长寿[208]。中国艺术中这种动植物形象的组合与中国传统文化和象形文字的语义密切相关。

第二章 结论

本论文第二章以古代和中世纪中国陵墓、佛教石窟、宫殿和祭祀场所为研究对象，重构了古代和中世纪中国建筑艺术群落中特定的空间意象和艺术综合特征。基于比较和类型学分析，得出以下主要结论：

[208] 在中国传统文化中，桃子象征着长寿、好运和辟邪。《礼记》将桃子列为祭祀神灵的五种水果之一。

1. 中国“传统艺术综合模式”的概念已形成，并作为当代建筑群分析的理论基础和评价体系。与追求几何上对自然的支配的欧洲模式不同，中国传统模式基于“气”、“心”以及“天人合一”的哲学范畴。在该模式下，建筑并非凌驾于环境之上，而是与环境有机融合（适应地形，遵循风水原则）。综合是通过轴线叙事逻辑（神圣性沿轴线的持续展开）以及“阴”与“阳”的平衡来实现的，其中自然与人工、神圣与伦理相互补充。

2. 本文揭示并阐释了数字符号作为独立符号的独特作用，它体现了一种宇宙观。在欧洲传统中，数字通常被用作几何比例的度量，而在中国建筑中，数字则在深层的语义层面构建空间。奇数（阳）和偶数（阴）以及神圣的数字“九”（阳的最高境界，象征着天和皇权）的运用，直接体现在环丘坛的三层结构中，每层台阶数为九；体现在九排门钉中；也体现在紫禁城中央大道上的九条龙中。奇数和偶数划分了前院（国家事务）和后院（私人生活）的空间，体现了天地秩序。在祈年庙中，28 根柱子支撑着三层屋顶，其中四根柱子象征四季，十二根金柱代表十二个月，十二根檐柱代表一天中的十二时辰。这些数字柱子体现了农业和宇宙的范畴，将建筑与天文学和历法联系起来。正如研究指出，这些数字的象征意义超越了其视觉形式，将阴阳五行的宇宙观具象化于建筑形式之中。

3. 装饰性象征综合体的特殊性已得到明确界定，这与欧洲叙事传统有着根本的不同。欧洲浮雕力求写实地再现神话或历史题材，而中国建筑装饰（木雕、石雕和砖雕）则依赖于一套抽象的符号和寓言体系。龙、狮、莲花以及动植物组合（鹿、鹤、松；牡丹、桃）的形象不仅装饰空间，更象征着伦理规范、对福祉的期盼以及皇权的合法性。装饰性浮雕与建筑之间存在着辩证的统一：它从属于建筑，同时又赋予建筑体量额外的意义和叙事。

4. 中国与欧洲（包括俄罗斯）在物质和空间范式上存在根本差异。欧洲传统以石材为主，追求永恒、宏伟和视觉上的主导地位，体现了一种

以神为中心的态度和对个体永生的强调。中国传统主要使用木材、砖石，体现了“生命循环”和不断更新的理念。中国建筑群的空间构建遵循轴线叙事原则，塑造了一种逐渐沉浸于神圣体验的过程，其中伦理等级秩序和与宇宙的和谐凌驾于理性几何秩序之上。

第二章中阐述的传统模式（包括“人与自然”的哲学基础、数字符号学、装饰的象征意义以及轴线空间逻辑）提供了一个必要的历史参照点。第三章将运用这些模式作为理论工具和评价体系，分析这些传统范式在中国当代建筑和艺术组合中如何被转化、调整或挑战。

第三章 当代中国城市建筑-艺术综合体中空间意象的塑造

自 19 世纪末 20 世纪初起，中国与欧洲的文化艺术联系日益密切。曾在欧洲艺术院校学习的中国艺术家回国后，在本土发展出现实主义和现代主义艺术运动，这促成了传统空间意象在新历史语境下的转变。中华人民共和国成立后，苏联艺术流派的影响，特别是纪念性景观和纪念性建筑群的创作传统，一度成为中国艺术发展的主导因素。这些影响促使中国艺术家在新时代背景下重新思考和重构传统空间意象。

与此同时，也不能忽视儒家和道家思想作为中国古代建筑哲学基础，对现代纪念馆和公共建筑群的空间形象、景观方案和造型装饰的形成产生深远影响这一事实。

就此而言，本章将依次解决以下任务。首先，考虑传统哲学原理在现代建筑实践中的延续和改造问题。然后，在具体实例分析的基础上，对中国现代纪念性建筑群——以雕塑为主、综合体（综合）和以建筑为主的三种类型进行了考察，以找出在每种类型中实现空间艺术综合的方法。最后，在分析当前现代城市群艺术形象形成中存在的问题的基础上，提出了克服类型统一和语义表现力丧失的科学建议。由此，从传统的艺术综合模式到中国建筑和艺术实践的现代转变，建立了一条完整的论证路线。

3.1 中国传统哲学对建筑-造型艺术综合的影响

3.1.1. 传统哲学概念在古代中国建筑空间意象和组织原则中的体现

任何建筑形式或建筑体系的发展都发生在特定的历史文化背景下，而这种背景决定了其特征。中国古代和中世纪建筑也不例外。正如前文反复提及的，中国古代建筑的选址和空间布局深受中国传统哲学的影响。事实上，中国古代建筑可以被视为中国哲学思想的物质体现。因此，研究中国古代建筑及其蕴含的美学原则，需要对中国传统哲学的主要范畴进行深

入分析，这种联系使得对哲学概念的研究成为理解和诠释中国古代建筑特征的必要途径。

在中国传统文化中，儒家和道家是两大主要哲学流派，对中国文明的发展，包括建筑领域都产生了深远的影响。除了儒家和道家之外，法家、墨家、阴阳家等其他学派也存在，但它们在中国哲学史上并未占据重要地位。

儒家思想的核心在于其伦理道德原则，包括仁、义、礼、智、信[209]。这些原则是和谐人际关系和社会秩序的基础。儒家强调克制、恪守礼仪和道德规范对于实现内心完善和提升社会整体的重要性。儒家信徒力求通过自我提升和德行修养来接近天国，这就是“向文化进取”的道路。与之相反，道家则倡导人们与自然和谐相处、融为一体，这就是“向自然进取”的道路。道家认为，人们在履行完社会责任和使命后应当回归自然，以寻求真正的内心平衡和自我实现。

儒家五德——仁、忠、礼、智、信构成了礼仪体系的基础，而礼仪体系又决定了中国古代建筑的艺术风格。在两千年的封建社会中，历代统治者都以礼仪体系为治国之本。礼仪被视为界定人际关系等级、区分善恶、确立道德标准的准则。《礼记》[210]阐明，在社会关系中，臣子应服从皇帝，下属应服从上级；在家庭中，子女和孙辈应孝敬父母，妻子应孝敬丈夫。天地、君王、父母、师父，皆应受到社会各界的敬畏、服从和崇拜。因此，这些礼仪规范的基本理念和核心内容，构成了一套完整的等级体系，它不仅规范了伦理观念，也规范了人们的日常生活行为[211]。

“四合院”是古代北京的一种传统民居建筑形式，体现了中国封建社会的父权制结构（图 91）。这种类型的聚落始建于汉代，通常由前后院

---

[209] 仁、义、礼、智、信的道德准则，指的是统治者与其臣民、父子、兄弟、夫妻和朋友之间的关系所遵循的行为准则，是中国封建社会的道德准则。

[210] 《礼记》共包含四十九条，详细阐述了儒家社会政治观念、天道和人际关系观念、自我提升的方法和原则等，充分展现了儒家思想的精髓和价值观。

[211] 楼庆西，中国传统建筑文化。北京：中国旅游出版社，2021 年，30 页。

组成，以围墙隔开。前院是接待客人的场所，后院则是主人居住的地方，客人不得入内。正对大门的房间位于中轴线上，通常由家中的长辈居住；左右两侧对称分布的房间则供晚辈居住。这种布局反映了封建社会的等级制度和性别分工，长辈和晚辈、男性和女性在家庭结构中占据着特定的地位。

基于礼仪体系的建筑等级制度是中国古代建筑独有的现象[212]。这种礼仪体系既是日常生活的行为准则，也体现在建筑中，以规则的形式确保平衡与对称。中轴线贯穿于单个建筑及其建筑群的设计之中，是中国古代建筑对称性的基础（图 92）。

古代文献中也描述了理想的皇城形态。这座城市呈正方形，边长九里。城墙环绕，四面各设三座城门。城内有九条横向街道和九条纵向街道。皇室居于城中心，其次是商业区。祖庙位于城的左侧，祭祀土地和谷物的神龛则位于右侧。

随着中国城市规划的发展，一种理想的礼仪型城市模式逐渐形成，唐、宋、元三代城市规划和建设均遵循这一模式。在这种方正的城市中，由建筑和道路组成的各种广场和城市中心不可避免地呈现出规整的形态。这一原则在古都北京的设计中体现得尤为明显：从天安门广场到神木门的整个建筑群都围绕中轴线排列，呈现出前后左右的对称性（图 93）。这种以中轴线为中心、对称的建筑风格，不仅体现了礼仪的特征，也展现出一种和谐之美[213]。

紫禁城象征着中国古代的皇权，生动地反映了当时封建社会森严的等级制度。紫禁城的主要规划特征是其对称轴线，主要建筑和次要建筑沿轴线排列。宫殿群的方形平面布局清晰地划分了主要建筑和次要建筑。这种空间等级制度反映了皇室的等级制度，旨在维护国家秩序和控制。

---

[212] 项岩松，礼制对中国古建筑的影响，《山西建筑》， 2009(4)， 35 页。
[213] 王振复，儒道释与中国建筑文化。上海：复旦大学出版社，2001 年，63 页。

观察古代西方城市的布局和建筑，人们会发现它们与古希腊聚落有诸多相似之处。建于公元前 5 世纪的雅典卫城，是古希腊雅典神庙的集中地，由一系列宗教建筑组成，坐落在岩石斜坡的缓坡和梯田之上。古希腊社会以奴隶制为主导，经济以手工业和贸易为基础。在这座建筑群的中心，矗立着著名的帕特农神庙，其标志性特征是雪白的大理石柱廊、饰有浮雕的镀金青铜大门以及色彩斑斓的檐壁，共同构成了一幅雄伟壮丽的画卷。

文艺复兴时期，始于 14 世纪，意大利一些著名的古城发展出了大小不一的广场。古罗马的广场和帝国广场内设有参议院和档案馆等公共建筑。威尼斯拥有著名的圣马可广场，广场周围环绕着教堂、市政建筑、总督府和图书馆。这些广场布局不规则，传统上是城市的中心。除了宏伟的建筑外，广场上通常还装饰着塔楼、尖顶、喷泉和雕像，营造出生机勃勃的景观和热闹宜人的氛围[214]。

通过对上述两个城市规划方案的分析，我们可以得出结论：第一个方案呈现的是一个规整的建筑群，营造出一种庄严肃穆的氛围；而第二个方案则呈现出一个灵活多样的建筑群，营造出一种生机勃勃、舒适宜人的环境。这些对比鲜明的例子表明，不同的地区、国家和民族，以及不同的政治经济状况、文化和理念，都必然会对城市和建筑群的风格产生影响。

在儒家思想中，“中庸之道”是一个重要的概念，对中国古代建筑产生了深远的影响。孔子认为，中庸之道要求人们遵循适度原则（至于适度的标准，则另当别论），并根据具体情况做出恰当的决定。中庸之道的精髓在于辩证的思维方式，它指出超越某些限度会导致与预期相反的结果。这解释了为什么中国古代建筑，尤其是在住宅方面，强调居住空间的适度（限制）。受中庸之道的影响，中国古代建筑及其建筑群特别注重对称、平衡与和谐。建筑对中立性和对立面互补性的关注，体现在对人工形式与自然景观、标准化与多样性、理性与感性等各方面的追求，这种追求既体

[214] 楼庆西，中国传统建筑文化。北京：中国旅游出版社，2021 年，33 页。

现在创造性思维中，也体现在设计技法中。这种理念被应用于建筑的空间特征、布局和风格中，体现在对称和平衡上，从而创造出一个舒适的环境，唤起积极的审美感受。

道家思想与儒家思想一样，是中国传统哲学的重要组成部分。其思想对中国古代建筑的发展产生了深远的影响。道家哲学的核心是对自然的崇敬。在《道德经》[215]中，老子主张天地是客体，是自然的总和，而人则是与天地共存的主体[216]。这种被称为“人与自然一体”的世界观，将主体与客体统一为一个不可分割的整体。它对中国古代建筑产生了深远而持久的影响，并成为其发展的基本原则之一。人与自然一体的原则强调人与自然之间的和谐关系以及这种和谐关系的有机本质。在建筑领域，这体现为“人、建筑与自然环境”和谐统一的理念。

中国古代建筑形式多样，丰富多彩：从皇家宫殿、寺庙、祠堂、民居、陵墓到南方园林，无不体现着这一点。尽管功能和类型各异，但它们都体现了人与自然和谐共生的共同理念。

传统中式住宅以“风水”[217]理论为基础，风水强调人与自然之间的和谐关系与互动，并判断空间布局的整体性及其不足之处。如果某个位置不利，可以通过精心设计特定的空间布局和朝向来人为地加以改善，从而弥补周围环境的不足[218]。风水的语言是一套关于人与物、自然环境、住宅建筑的朝向、形状和尺度等方面的基本理论，但其核心在于人、自然与社会之间的相互作用[219]。

---

[215] 老子春秋时期（约公元前 770 年—约公元前 481 年）所著的哲学著作是道家哲学思想的重要来源。《道德经》主要探讨“道”与“德”的概念……

[216] 这些表述应该被理解为为了理解而对欧洲思维中熟悉的范畴进行的一种适应，因为在中国的思维中，客体和主体之间没有严格的划分和对立。

[217] “风水“是道家的一种修炼方法，通过选择有利于生命能量（气）流动的位置来掌控和安排空间，这包括房屋的位置、房屋内的物品，甚至坟墓的位置。

[218] 徐猛，中国古代建筑与古代哲学，《山西建筑》，2009.4，11 页。

[219] 需要指出的是，风水理论至今仍缺乏科学依据。

中国传统园林艺术的建筑设计原则深受道家哲学的影响，颐和园（图 94）便是这一理念的杰出例证。颐和园昆明湖畔景色秀丽，除一座桥梁外，没有任何建筑遮挡视线。由于西侧山峦绵延，其秀丽的景色倒映在湖面上。尽管是人为的巧妙设计，这番景象却浑然天成。此外，颐和园的围墙虽然引人注目，但西岸的柳树却巧妙地将其遮蔽。这模糊了室内外的界限，将山峦、柳树和昆明湖融为一体。整个园林景观自然地融入天地之间。这种充分利用地形地貌、巧妙利用自然景观的原始布局，使颐和园的建筑理念达到了人与自然和谐共生的境界[220]。值得注意的是，鉴于文化在价值上普遍凌驾于“自然”之上，在中国的世界观中，一切文化事物，从这个意义上讲，即人造事物，越接近自然，就越受推崇。这是一个微妙但意义深远的区别。

前文多次提及的“气”的概念，在《庄子·知北游》[221]一文中也有论述。该文强调，人的生命是由气的运行和变化所决定的。这篇由战国时期著名思想家庄周所著的文章，探讨了“道”的概念。潮起潮落是生命运行的基本形式。气的概念对中国古代建筑产生了深远的影响。最初，建筑规划以南北朝向为基础，但后来随着风水的发展，根据风水的原则选择正确的方位和位置变得至关重要。

苏州古典园林便是这一理念的著名例证。在最著名的园林之一——沧浪亭中，一条流水从园门外潺潺而下，经由一条双廊走廊流入园内，走廊中央是一面设有窗户的墙壁（图95）。这一技法在《园冶》[222]中有所描述。《园冶》是中国古代园林学的专著，也是中国第一部园林理论专著。该书作者计成是明末的园林学家，他认为园林设计的首要目标是在微缩景观中复制自然形态和元素，从而创造一个“自然而又人工”的艺术世界。

---

[220] 顾立生，颐和园建筑物的空间布局研究，《林业与生态科学》， 2021 年，98 页。

[221] 庄周，《庄子·知北游》，陈鼓应（注译）。北京：中华书局，2020 年，312 页。

[222] 计成(明代)，《园冶》，陈植（注）。北京：中国建筑工业出版社，2019 年，45 页。

道家思想在以下一系列思想中体现得尤为明显：在仪式化的社会生活过程中，人逐渐提高和发展自己的精神，追求天人之间的和谐，将人造物与自然结合起来，最终达到人与自然的统一状态。

道教的重要组成部分是对仙人的崇拜，这种崇拜或多或少、或直接或间接地体现在中国古代建筑中。道教关于长生不老的观念在几个世纪中不断演变。早期道教教义侧重于肉体的长生不老，认为人们可以通过特定的修行和生活条件来实现；而后期道教则将长生不老的概念精神化，并转化为一种意识状态。无论如何，长生不老都必须通过善行来实现：行善者延年益寿，作恶者则缩短寿命。人们应该与自然及其永恒的韵律和谐共处，追求永恒不朽的事物，远离腐朽之物——生命能量“气”正是在永恒中循环。顺应自然，人们可以像自然一样自我更新，永生不死。古代宫殿建筑是建筑形象、自然景观乃至哲学和宗教的融合。道教宫殿是道教徒祭祀神灵、举行各种仪式以及传播道教教义的场所。大多数道教宫殿都建在山峦或森林中的高地上，以确保周围环境的纯净（图 96）。即使是位于城市的道教寺庙，也力求营造宁静祥和的氛围。这些都体现了道教信徒追求长生不老的愿望。

中国古代建筑以人与自然和谐为基本原则，展现出独特的特色和美学风格。中国古代建筑大师们深敬自然和生态，力求使建筑与周围环境融为一体。

中国古代建筑在精神风格上与欧洲古代建筑截然不同。欧洲古代建筑以厚重的石墙和狭窄的窗户为特征，室内外空间界限分明，给人以人与自然疏离之感，这往往是由于欧洲气候比中国更为严酷所致。而中国古代建筑则追求与自然环境的和谐共生，体现了人与自然和谐统一的哲学理念，将建筑元素与自然景观融为一体，展现了人与自然和谐共存的整体图景。

学术界普遍认为，中国建筑的发展完全受到道家（园林建筑）或儒家（宫殿和民居）的影响，这种观点与历史和美学现实相悖。事实上，中

国建筑，尤其是园林建筑是道家和儒家思想融合的物质体现。在中国古代，儒家和道家并存，相互补充，彼此丰富。当时的普通官员往往同时研习这两种思想，并能从中找到共同点。道家追求回归自然和简朴，力求与自然和自身和谐相处。而儒家则强调遵守社会规范、孝敬父母长辈、忠贞不渝。儒家和道家在对待环境的态度上并无根本差异。两者都倡导爱护自然，尊重自然规律。孔子曾说，仁者乐山，智者乐水。这意味着智者如水般充满活力和灵性，而仁者如山般稳固而慷慨。因此，儒家和道家思想对中国文化的发展，特别是建筑和园林设计，产生了深远的影响。

中国传统哲学作为一种人类自我意识的理论模型，主要着眼于发展一种满足自我提升需求的特定思维方式。这一哲学理论的关键不在于得出具体的结论，而在于营造一种有利于个人发展的精神氛围。这使其与西方主流哲学有着显著的区别。

中国古代建筑的发展受到诸多思想的影响，其中包括儒家关于礼仪、“中庸之道”和等级制度的思想。老子追求人与自然和谐统一的理念以及他对神灵的崇拜也值得一提。这些思想对中国古代建筑产生了深远的影响，包括城市规划、传统民居、寺庙建筑以及长江以南地区的园林。受儒家和道家思想的影响，几个世纪以来，中国古代建筑的创造者不仅注重与自然和谐共生，体现人与自然和谐统一的理念，而且特别强调美学上的对称与平衡。中国古代建筑的一个基本原则是人造物与周围自然环境的共生。其主要目标是实现物质与精神的和谐统一，这最终形成了独特的民族艺术风格——中国古典建筑。作为中国建筑思想发展的灵魂，中国古代哲学的精髓在各个时代都未曾改变。

3.1.2. 中国传统哲学对中国现代建筑艺术群落形成的影响

儒家思想、道家思想、阴阳学说和五行理论构成了中国传统建筑和艺术综合的精神核心，为当代纪念和文化建筑群的设计提供了深刻的方法

论基础。其关键原则并非机械地引用古老的视觉符号，而是提炼出其中的哲学精髓，并通过现代空间设计的语言进行创造性的转化。

儒家“礼”与“中庸”的原则构成了空间平衡有序叙事结构的基础。中轴线和对称构图不再服务于封建等级制度，而是转化为纪念建筑群的仪式性轨迹，一系列阶梯和几何平衡的方形空间营造出庄严肃穆的氛围。中庸原则指导着建筑体量和景观尺度的比例，避免了出现夸张和不协调的形式。同时，儒家的教育功能理念引导着整个建筑群履行教育使命：通过纪念性浮雕、主题雕塑和展览空间，传递着民族历史叙事，确保了环境的文化底蕴。

道家的“天人合一”理念是空间环境中艺术综合的核心方法论原则，指导现代建筑模糊人工与自然之间的界限。山地纪念建筑群，以凹进式布局，有机融入浮雕或灾区，再现经典的“借景”手法和虚实的发挥，将水系和植树融入建筑群中，形成“气”不断循环的环境。风水原理和“气”的概念引导设计师通过视觉走廊和连续的景观带进行创作，避免空间的封闭和压抑，实现人与环境的有机共生。

阴阳五行哲学以及数字象征意义为雕塑和景观设计提供了一种秩序语言。阳数，尤其是神圣的“九”，以及摒弃了皇室等级观念的阴阳对称逻辑，被抽象化并应用于场地设计：九层基座、九组景观、三轴构图——数字秩序象征着文明的延续。立面设计和小型建筑造型中，与五行（金、木、水、火、土）相对应的材料和色彩的适度组合，巧妙地传达了宇宙平衡与和谐的理念。

儒家和道家互补的哲学范式化解了建筑群的功能矛盾。中央纪念区保持了严谨的儒家轴线布局，营造出庄严肃穆的氛围；而周边休闲空间则融合了道家自然园林艺术手法，实现了纪念和教育功能与城市居民日常休闲的和谐共存。同时，“建筑、雕塑和景观统一”的传统原则指导着设计

师克服形式的碎片化，将浮雕、艺术品和自然环境融为一体，创造出完整的空间意象。

传统哲学不仅仅是装饰图案的来源，而是一种整体的空间形式创造方法，能够引领现代建筑和艺术团体走出刻板印象和西化的危机，创造出具有民族特色且同时具有现代功能的空间环境。

3.2 现代建筑、雕塑和装饰浮雕综合的主导艺术因素

在艺术综合理论的语境下，“景观综合”这一范畴并非自然与人为要素的功利性组合，而是对空间进行整体性的艺术和具象组织。在这个组织中，建筑、纪念性与装饰性、纯艺术与装饰艺术以及应用艺术，都作为同等重要的结构构成要素，共同构成一个空间符号系统。正如 V.E. 哈扎诺娃所指出的，真正的综合并非艺术形式的机械组合，而是它们在形成共同的具象主导的过程中，通过相互的造型和语义转化而实现的[223]。从这个角度来看，城市环境的要素——植被、水面倒影、构图轴线、雕塑形式以及纪念性和装饰性设计物都被整合到一个单一的空间符号系统中。这类综合的关键特征在于：首先是结构完整性，其中各个艺术元素服从于单一的造型纲领，形成一个视觉和语义协调的整体；其次是具象和语义的多重性，将审美沉思与社会活动融为一体。第三，规模，可以形成具有城市或区域意义的主导性公共空间；第四，与历史和文化背景的融合，自然基础充满了纪念性的图像、艺术典故和情节主题线，增强了情感认同和审美体验。

这些原则的历史体现是 20 世纪中期苏联的景观建筑群，它们秉承社会主义现实主义精神发展而来。这些大型空间和艺术综合体将正式建筑、纪念性雕塑和装饰设计融为一体，形成一个思想丰富的单一意象。A.G. 拉帕波特强调，苏联时期的城市规划综合体的特点是将艺术手段服从于单一

[223] 哈扎诺娃 V.E.，建筑中艺术综合的问题// 建筑中艺术综合科学论文集。 - 莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，1983。 - 第 5-24 页。

的叙事性总体目标，雕塑、马赛克和浮雕设计成为集体记忆和公民理想的视觉化载体[224]。这类建筑群以其政治象征意义、可达性、宏伟规模和严格的构图纪律而著称。它们有机地融合了自然背景、纪念性和意识形态内涵以及审美感知环境，从而产生了类型多样性：纪念馆、展览馆、森林公园和其他主题空间。总而言之，苏联景观建筑群体现了艺术空间普遍可达性的原则，同时也成为国家认同的视觉化工具，成为那个时代重要的建筑和艺术遗产。

1949 年后的新中国，上述苏联的这种礼仪和纪念空间类型并非机械地照搬，而是通过中国传统美学和空间综合实践的棱镜进行了艺术化的重新诠释。根据 A.V. 伊科尼科夫[225]和 E.I. 基里琴科[226]的观点，中国传统景观形象的形成遵循“景感统一”的原则，建筑框架成为自然元素诗意化和装饰工艺与实用工艺融合的背景。在概念层面，中国建筑师将空间视为国家叙事的载体：天安门广场的重建借鉴了社会主义时期作为国家仪式中心的礼仪广场类型；20 世纪 50 年代，北京和上海的城市公园向公众开放，将传统古典园林的私密性转变为艺术化的公共空间典范。在空间和艺术设计中，轴对称、高耸的纪念碑以及严格的视觉空间韵律（尤其是在纪念建筑群中）与传统的艺术表现形式——碑刻书法、陶瓷和石雕浮雕、传统屋顶轮廓以及园林景观原则有机结合，实现了自然与人造和谐的传统理想。由此，苏联纪念性空间模式的类型学影响被转化为一个多元艺术体系，其中建筑、雕塑以及装饰和应用艺术作为统一的历史文化意象的同等组成部分，确保了借鉴经验与民族审美传统的无缝融合。因此，中国对苏联类型学的借鉴清晰地展现了“景观综合”范畴的运作性：所有艺术手段服从于

---

[224] 拉帕波特 A.G.，艺术与城市发展：空间艺术综合问题。—莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，1983 年。— 215 页。

[225] 伊科尼科夫 A.V.，建筑与景观：综合问题//建筑理论与实践：论文集。—莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，2008 年。— 第 112-135 页。

[226] 基里琴科E.I.，城市的建筑和艺术形象。— 莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，1989 年。— 256 页。

单一的轴线构成，从而保证了结构的完整性；通过意识形态叙事与“景感一体”的传统诗学的融合，实现了具象和语义的多重面向；尺度从实用性和代表性转变为艺术性和象征性；并通过书法、陶瓷和景观雕塑等媒介对纪念性形式进行重构，体现了与历史文化语境的融合。这证实了景观综合并非一种风格手法，而是塑造城市空间历史文化意象的一种方法。

另一方面，自新中国成立以来，建筑群和纪念雕塑已成为承载民族记忆和时代精神的重要载体。这些纪念性作品将建筑的空间叙事与雕塑的具体表现力相结合，展现了从革命叙事到“多面纪念”的演进轨迹。它们不仅延续了中国传统纪念空间的象征意义，也运用了当代艺术的创新语言。与古代中国的空间规划不同，当今中国的城市规划中，大型建筑和雕塑群通常位于市中心，这不仅是因为它们服务于聚落的实际功能，更是为了反映现代社会的价值取向。

关于现代建筑与雕塑之间的关系，已有大量研究。这两种艺术形式都是城市环境不可或缺的组成部分，反映了城市的历史、文化和审美偏好。

在建筑、雕塑和自然元素共存的主题空间中，它们并非被平等对待。通常情况下，雕塑扮演着建筑的从属角色，作为情感的表达或特定意象的体现。然而，当代雕塑日益抽象化，赋予雕塑家更大的自由去寻求与空间的和谐。

如前所述，当今全球建筑领域存在一些重要的符号学趋势，这些趋势在中国也同样适用。这些趋势包括：

- 自然元素的融入已成为生态保护斗争的象征，而其重要性在中国一直都得到了重视；
- 在动态照明、自适应立面和互动元素的安装中使用数字技术，而中国在数字技术方面表现出色；
- 创造包容性空间。如今的建筑力求像文本一样“易读”；建筑不仅要具备功能性，更要承载叙事性，传递价值观，塑造文化认同。鉴于在

中国，如同所有快速现代化的社会一样，解读古代符号形式语义的传统“识字能力”正在衰退甚至消亡，将各种元素和成果融合起来，把传统融入新的全球现实和语言中，变得愈发迫切。

- 精心挑选与特定时代、事件或民族文化遗产相关的材料、色彩和形状。我们也应谨记，现代世界的全球化趋势在追求同质化和标准化的过程中，往往融合甚至否定了民族文化的独特特征。为了寻找统一的形象，人们常常将普世的人类特质误认为是已经“剥离” 了民族、历史和宗教特征的事物。

然而，在建筑中，形式服从于功能，只有在功能需求得到满足之后，才能谈论形式美的法则[227]。与建筑不同，雕塑在审美功能上享有更大的自由，几乎从不以实用为目的。它依靠形式之美来表达自身形象的独特含义。雕塑常常与建筑相辅相成，使其更具表现力。有时，建筑本身就可以被视为一件完整的雕塑艺术品。建筑的造型艺术，尤其是在后现代时期，逐渐演变为雕塑式建筑。这类建筑的形式接近雕塑，它们以充满情感张力的雕塑形式呈现在环境中。在城市空间中，建筑和雕塑成功地融入周围环境，成为城市综合体不可分割的一部分。

建筑的结构很大程度上取决于其内部空间，而其外观的主要功能是组织内部空间。雕塑和建筑具有一些在其发展历程中始终保持不变的基本特征。随着时间的推移，这些艺术形式变得越来越复杂多样，这也是它们发展的一个显著特征。它们成为人类精神的物质化体现，以及人们愿望的自觉体现。

建筑在很大程度上决定了雕塑在建筑群中的位置、理念、尺度和总体构成规则，而雕塑本身也成为建筑群不可分割的一部分，建筑则主要起到背景或空间组织的作用。尽管如此，雕塑仍能够在空间中独立运作，并

[227] 张玉明、张帆，现代建筑艺术表现性与雕塑的关系，《中外建筑》， 2020 年，34 页。

对建筑结构的整体特征产生显著影响。这种将建筑与雕塑相结合的做法目前已广泛应用于城市空间规划。

为了理解本研究中图像的现状，苏联在建筑中综合艺术的经验至关重要，它对新中国的建筑产生了深远的影响。在现代建筑的语境下，艺术综合的理念可以得到充分而深刻的实现，有助于创造和谐的生活环境[228]。

目前，在大型主题空间中可以区分出三种类型的艺术综合体：以雕塑为基础的大型综合体、以雕塑和建筑相结合为基础的大型综合体以及以建筑为基础的大型综合体。

大型雕塑群是一个集纪念性和装饰性艺术于一体的综合体，其中雕塑占据主导地位，是构图的主要元素，在主题组织的空间中创造视觉焦点。

大型雕塑群的特征包括：

- 雕塑是纪念广场或纪念场景的视觉中心；
- 大型主题雕塑通常位于空间的中心轴线上；
- 雕塑体量巨大，远距离可见；
- 雕塑的象征意义有助于以最引人入胜的艺术形式表达纪念作品的主题。

以建筑为基础的纪念性建筑群，是指建筑主导整体构图、建筑元素作为主要视觉元素的纪念性艺术综合体。雕塑和其他形式的纪念性艺术也可以包含在内，但它们通常在营造空间环境方面起辅助作用。

虽然中国拥有所有三种类型的纪念性建筑群，但以建筑为基础的纪念性空间才是主导类型。这类建筑包括中国人民抗日战争纪念馆、井冈山革命博物馆（新馆）、辽沈战役纪念馆、沂蒙革命纪念馆以及南京中山陵等。这些建筑都是以建筑为基础的纪念性空间的杰出范例，旨在纪念重要的历史事件和人物。

[228] 普罗霍罗夫 S.A.，建筑中艺术综合的问题。引文版。

陵墓、纪念博物馆、博物馆保护区

中山陵（1926 年）

中山陵是一座建筑群（由吕彦之等人设计），为纪念中国民主革命的杰出领袖、“国父”孙中山先生而建。陵墓建于中国社会发展动荡时期，坐落于风景秀丽的江苏省南京市中山区，是中西建筑风格和谐融合的典范，以其庄严肃穆的风格而著称（图 97）。陵墓的主要建筑包括：

- 博爱广场：陵墓前的露天广场，用于举行仪式和活动；
- 陵墓入口：从博爱广场通往陵墓的阶梯；
- 陵墓大门：雄伟的大门，标志着陵墓的入口；
- 石阶：从陵墓大门通往亭子的宽阔石阶；
- 亭子：位于石阶顶端的开放式亭子，设有立柱；
- 祭坛：位于亭子中央的石制祭坛；
- 墓室：孙中山先生遗体安葬的墓室。

所有这些建筑都围绕一条中轴线分布，体现了中国传统建筑风格。总而言之，这座陵墓是一座杰出的建筑纪念碑，和谐地融合了中国传统和西方元素。它既是缅怀和纪念中国革命伟大领袖的场所，也是中国最热门的旅游景点之一。

晋冀豫鲁烈士陵园（1946-1950 年）

晋冀豫鲁烈士陵园位于邯郸市（始建于 20 世纪 50 年代至 60 年代）。陵园布局遵循传统建筑美学，北院正门、晋冀豫鲁烈士纪念塔和人民英雄陵园构成南北中轴线。严谨的对称布局既体现了中国传统建筑对秩序的追求，又兼具纪念建筑的庄严肃穆之感。陵园纪念塔高 24 米，圆形基座直径 23 米，呈方锥体造型，融合了中国传统建筑元素和苏联纪念建筑特色。底部的云纹、五角星、火炬和橄榄枝，以及塔顶的红色五角星和金色党徽，这些造型元素蕴含着丰富的内涵，象征着革命烈士的高尚精神和革命的伟大胜利（图 98）。

陵园的雕塑与建筑融为一体。主题群像雕塑“第八军”和“人民民兵”矗立在人民英雄陵前的平台两侧。群像雕塑人物刻画精准，武器和战斗姿态栩栩如生，生动展现了抗日战争时期人民军队的英勇精神。它们与半球形的人民英雄陵在空间上相互呼应，营造出庄严肃穆的氛围。此外，雕塑与建筑的结合，例如左全[229]将军墓前的浮雕肖像和纪念塔，通过突出英雄人物的形象，增强了陵园的纪念意义。

景观布局井然有序。松柏等常绿树木象征着革命烈士的永恒缅怀，精心布置的绿植强化了中轴线的视觉效果。各区域散布的纪念碑、路边的纪念亭等小型景观元素，不仅丰富了空间层次，也从细节上延续了缅怀的主题。总而言之，晋冀豫鲁烈士陵园凭借其建筑、雕塑和景观的融合，已成为一种成功的纪念形式。

南京大屠杀遇难同胞纪念馆（1985 年）

南京大屠杀遇难同胞纪念馆（2005 年扩建，2015 年和 2020 年现代化改造和优化）通过建筑、雕塑、装饰艺术和景观设计的融合，给人留下深刻的印象（图 99），其部分情感叙事手法借鉴了柏林犹太博物馆。建筑形式超越了寻常：例如，残垣断壁、倾斜的入口通道等等。建筑语言营造出一种压抑沉重的氛围，象征着人民遭受的历史创伤。博物馆内部空间设计独特：历史资料展厅采用昏暗的灯光、倾斜的地面、低矮的穹顶和狭窄的通道，使参观者沉浸于战争氛围之中。

雕塑是纪念馆的重要表达媒介。吴显林的复合雕塑作品《古城的灾难》由残破的城墙、军刀碎片、“历史之桥”、遇难者的头颅和双手，以及象征死者遗骸的鹅卵石组成。其中一尊 2.7 米高的青铜头像描绘了人类的苦难与坚韧，而残破的城墙和挣扎求生的双手则象征着一种隐喻和警示。纪念广场上设有一条青铜步道，步道两侧镌刻着南京大屠杀 222 名幸存者

[229]左全，是中国工农红军和第八军的高级指挥官，是一位革命家和军事领袖。

和“历史见证者”的形象，广场上还有《倪翠萍》和《彭玉珍》[230]的青铜雕像，精准地再现了两位老人的面容和伤痕。青铜雕像《紫金花少女》则反映了战乱中孩童对和平的渴望。和平公园中的《和平女神》雕塑底座高 18 米，主体高 12 米，年轻的母亲抱着孩子，将鸽子举向天空，象征着对和平的呼唤。

遗址内保存下来的原有建筑遗址，倒塌的墙体、断梁断柱等与周围的绿化形成鲜明对比。生机勃勃的绿色植物和死气沉沉的废墟共存，作为生命和历史记忆的象征。纪念馆通过建筑与其他造型艺术、景观的深度融合，创造了多层次的历史叙事空间，成为人们缅怀人民悲剧、呼唤和平的精神平台。

中国人民抗日战争纪念馆（1987 年）

该博物馆位于北京市丰台区路沟桥万平城内路 101 号，这里是全国抗日战争的爆发地。它是目前唯一一座以此为主题的大型纪念馆。馆前是占地 8600 平方米的军事广场。广场中央矗立着雕塑《卢沟醒狮》（图 100）象征着中华民族的觉醒。广场中轴线两侧的七片草坪分别代表着七七事件的开端以及中国长达 14 年的抗日战争。

纪念馆的舞台前部矗立着一座长 18 米、高 5 米的巨型青铜雕塑（图 101）。雕塑顶部设有 15 个方形藻井，井中悬挂着 14 口方形古钟，象征着 14 年的抗战岁月，也反映了中国人民长久以来的忧虑。抗战纪念馆是一座融合了鲜明民族特色和现代风格的建筑群。整体空间布局和灰泥装饰以简洁质朴为特色，色彩运用则以深沉庄重为特点，有效地突出了建筑的独特风格。展厅内部采用柔和的单色调和协调的比例进行装饰，既突出了展品的主题内容，又保证了展品布置的灵活性。“透明画馆”结合了透明画、模型和历史文物，真实地再现了卢沟桥抗战的历史场景。模型和历史展品置于半透明画作前，营造出图像与实物融为一体的视觉效果。设计师们巧

[230] 倪翠萍和彭玉珍是南京大屠杀的幸存者。

妙地运用声学和灯光效果使这个展厅独具特色。博物馆的辅助平台上安放着一座锻造的独立自由勋章铜像。这座永久纪念碑旨在缅怀为争取中华民族独立自由而英勇牺牲的烈士。展览旨在展现中国人民的尚武精神，以及他们在追求和平与正义、捍卫国家主权过程中所展现的牺牲精神和勇气。

井冈山革命博物馆（新博物馆，2005－2007 年）

位于井冈山的新博物馆是该地区最著名的地标之一（图 102）。它建于原博物馆旧址之上，由同济大学建筑设计研究院的总建筑师兼项目总监任立志设计。主楼为四层框架结构。该项目的一大特色是其建筑设计，它根植于甘安传统建筑风格，与周围自然景观融为一体，和谐共生。建筑体现了“井冈山精神”，象征着无畏的精神和勇攀高峰的决心，同时又融合了现代建筑风格。

位于井冈山山顶的革命新博物馆，其最引人注目的雕塑是《胜利的开始》（图 103）。雕塑中心是毛泽东和朱德的圆雕像，两侧翼描绘了革命军队凯旋的场景。雕塑的尺寸与其历史背景直接相关：其长度为 19.27 米，象征着中国共产党在井冈山建立革命基地的年份（1927 年）；雕塑高度为 8 米，象征着中国革命爆发 80 周年。正是在这里，中国共产党点燃了工农武装起义的火焰，开启了“以农村包围城市，以武装夺取政权”的革命道路。这一战略成为中国革命的转折点，并最终取得了胜利。

博物馆建筑的设计与革命象征紧密相连。主立面仿照井冈山五峰，凸显了革命博物馆的重要意义。博物馆中央的红色道路象征着井冈山上的斗争，这场斗争为中国革命的胜利奠定了基础。大门的形象则象征着革命的起点。

这座建筑的设计融合了许多与其历史背景相关的独特象征符号[231]。其中，巨大的红色花岗岩台阶象征着中国的革命之路，这条路始于井冈山这

[231] 建筑时报社，开启农村包围城市的革命之路—井冈山革命博物馆新馆建设纪实。建筑时报（第一版），2021.5。

一被誉为“革命摇篮”的地方。大门的形象则呼应了革命的开端。“革命之路”是这座建筑的主轴线，连接着建筑的上下两层。参观者从街道进入仪式广场，街道在空间上延伸为“革命之路”，最终穿过“革命门”到达博物馆入口。“革命之路”继续向上延伸至山顶的大阶梯，在那里，人们可以饱览群山环绕、蓝天白云的壮丽景色。

这一系列空间布局有序而自然，营造出与革命纪念地相得益彰的氛围。场地自然特征（山丘、水域）的巧妙融合，使博物馆从远处呈现出和谐的景象。建筑与周围景观完美融合，“革命之路”两侧的池塘象征着革命的进程。这样的布局赋予博物馆庄严肃穆之感，也映衬出伊库伊湖的秀丽风光。

其室内设计以“红色古典主义，当代表现”为理念，营造出一种氛围，唤起一种庄重感，同时又不失简洁明快之感。博物馆融合了现代质感材料和地域性装饰元素，强调其功能性和美学价值。展览空间与建筑风格及周边环境完美融合。现代化的展览工具和丰富的表现形式、贯穿整个展览的大型舞台、造型艺术与声光效果的结合以及多媒体艺术，共同打造出独一无二、令人难忘的参观体验。

汶川地震纪念馆（2010－2013）

汶川特大地震纪念馆[232]（包括映秀地震震中和倒塌的漩口中学遗址）是中国首个以灾难为主题的纪念建筑群。其建筑设计（混凝土和钢板）和雕塑遵循最小干预原则，将废墟与专门建造的纪念建筑融为一体。

漩口中学的校园是重要的纪念区域，超过 1000 名师生在此遇难。地震中受损的原始建筑，如教学楼、运动场、旗杆等，都被保留了下来。这些损毁的建筑本身也成为了令人震撼的纪念雕塑。教学楼东侧坍塌的墙体、倾斜的楼梯、断裂的梁柱都被完整地保留了下来，仅用钢结构进行了加固。

[232] 汶川特大地震纪念馆不是一座单独的建筑，而是一系列与汶川地震相关的遗址和纪念馆，包括映秀震中遗址、漩口中学等。

裸露的钢筋、破碎的砖块和石块，如同“天然雕塑”，诉说着灾难的惨烈。“时钟雕塑”（一面坍塌的混凝土墙，其表面仍清晰可见时钟指针，指示着地震发生的时间——下午 2 点 28 分）位于纪念区广场，已成为整个区域的精神地标。这座雕塑与周围的建筑完美融合，凝固的时间与满目疮痍的空间交织在一起，营造出一种强烈的悲怆感。

新建的纪念馆（图 104）采用“下沉式建筑”设计，其主体结构隐匿于山体之中，仅部分屋顶和玻璃幕墙突出于外，与周围的自然景观和谐融合。馆内的雕塑主要围绕生命及其守护这一主题展开。其中包括一组青铜群像，描绘了一位母亲用身体护住孩子，雕塑表面特意保留了粗糙的铸造痕迹；一件互动雕塑——一枚可供参观者触摸的遇难者青铜手印；以及一件金属雕塑——由地震中断裂的扭曲钢筋向上伸展的树木。

这里的雕塑并不追求宏伟壮丽，而是着重描绘个体生活的细节，通过微观与宏观的叙事层面，与保护区建筑所展现的灾难规模形成对比。这处建筑群最令人动容之处在于自然与艺术的对话——在一棵地震中幸存下来的老核桃树上，纸鹤悬挂其枝，象征着“永恒与短暂”。在这里，建筑和雕塑不再是主角，而是承载记忆的“容器”，让参观者得以体验生命的脆弱与韧性。

总的来说，现代世界中的单个建筑结构以及建筑与其他艺术形式的综合体都具有多功能性、多层次性和空间相互渗透的特点。

艺术综合体不同于雕塑和单一建筑作品，它体现了空间之间的联系，包括树木、山脉、水体和主题广场，这些空间将自然环境融为一体，创造出一个融合现实与想象的构图空间。当代建筑的形象已不再遵循传统的对称、平衡和比例原则，而是更加强调建筑本身的韵律，并将其与象征性的艺术形象（主要以雕塑为代表）联系起来。这使得艺术与环境之间更加和谐统一，从而创造了一种新型的综合建筑与雕塑组合。

从展现革命史诗的中国人民抗日战争纪念馆，到南京大屠杀遇难同胞纪念馆，再到汶川地震纪念馆，新中国成立以来，纪念建筑群的设计者们不断探索和实现建筑与雕塑之间的共生关系。这些纪念碑或以雕塑强化建筑主题（晋冀豫鲁烈士纪念塔），或通过建筑拓展雕塑空间（南京大屠杀遇难同胞纪念馆），或将公园本身转化为记忆的载体（汶川特大地震纪念馆），它们共同构成了当代中国纪念美学的多面体系，承载着民族的苦难与荣耀，传递着人民对和平、生命和尊严的永恒渴望。

现代建筑与装饰浮雕的综合

对现代装饰浮雕特征的分析揭示了以下五个特点。

首先，装饰浮雕的特点是题材广泛。其主题涵盖生活的方方面面：从政治和宗教到寓言和神话，从文化和历史到动植物世界。如此广阔的主题领域为雕塑家提供了丰富的创作空间。

其次，现代装饰浮雕的特点在于其艺术媒介运用较为自由。它没有严格的规则或规范，使艺术家能够自由地尝试各种形式和内容，创作抽象作品、写实作品，或运用多种风格和技法。

第三，装饰浮雕是一种独特的语言，堪与其他语言形式相媲美，因为它能够营造氛围，传达人们对生活、社会和历史的态度。它们帮助人们表达思想和愿望[233]。这一点，再加上装饰浮雕题材的广泛性，使得人们能够运用多种多样的表达手段。

第四，浮雕作为一种审美感知对象，具有重要的文化和历史价值。它承载着文化意义，反映了其所处时代的历史文化背景。

[233] 赵磊，现代装饰浮雕艺术的应用研究，《吉林广播电视大学学报》，2016(8)，126页。

第五，现代装饰浮雕的标志是对材料的精准选择和高度精湛的技艺。材料是浮雕艺术的表现媒介，因为不同的材料可以传达不同的情感，从而影响最终的艺术效果。

在现代建筑中，装饰浮雕被广泛用作艺术元素。过去，它们主要作为提升审美体验的装饰手段，这在一定程度上限制了它们的功能性。然而，如今它们的作用已大大扩展。装饰浮雕与现代建筑的综合，将雕塑家和建筑师聚集在一起，为建筑领域和装饰浮雕行业创造了更广阔的平台。装饰浮雕的应用范围涵盖城市规划、建筑外立面设计以及室内装饰。根据其位置，我们可以将浮雕分为四种形式：立面装饰浮雕、建筑构件装饰浮雕、景观装饰浮雕和室内装饰浮雕。这四种形式的浮雕与建筑相综合，形成了四种截然不同的艺术综合体。

1. 现代建筑与立面设计中的装饰性主题浮雕的综合。

主题立面上的装饰浮雕是建筑中常见的元素。它是一种凸起的雕塑作品，置于建筑立面上，起到装饰作用。装饰浮雕的主题多种多样，但最常见的是历史、神话或宗教中的宏伟场景，反映了建筑及其所在地的文化和历史内涵。建筑中使用装饰浮雕有多种用途。首先，它使建筑外观更具表现力，更令人难忘。其次，它使建筑师和设计师能够传达有关建筑或其所有者的特定信息。第三，装饰浮雕可以作为立面设计的点睛之笔或视觉焦点。主题立面上的艺术浮雕通常用于反映建筑、城市空间等的文化主题。装饰浮雕主要用于具有特定功能的建筑（例如纪念馆、纪念碑、博物馆、展览馆），可以反映建筑的功能特性、文化背景和主题内涵。因此，此类墙面的艺术浮雕主题需契合这些情境，从而拓展其表现力。同时，装饰性浮雕使建筑外观在形式上更加丰富，轮廓更加优美。纯粹的主题性装饰浮雕则根据建筑结构本身的需要应用于建筑中，从而充分发挥浮雕的装饰功能和精神价值。

在古代，大型浮雕和主题浮雕常用于寺庙、宫殿、陵墓、纪念碑、纪念柱和其他纪念性建筑的墙壁上。它们用于纪念重大事件，颂扬神祇和英雄，并展现贵族的权力和财富。20 世纪，在现代潮流的影响下，传统的大型浮雕和主题浮雕得到了显著的丰富和发展。

人民英雄纪念碑（建于 1949 年至 1958 年，梁思成等人设计）矗立于北京天安门广场中心，是中华人民共和国成立后过渡时期建造的宏伟纪念碑。它体现了中国人民的历史和精神（图 105）。除了雄伟的主体结构外，其最显著的特征是富有表现力的装饰浮雕，这些浮雕赋予了纪念碑独特的个性和特殊的艺术价值。纪念碑上的大型浮雕不仅具有纪念意义，也具有审美功能。

人民英雄纪念碑本身就是历史和文化的象征，是民族精神的体现。它与天安门广场及周边建筑融为一体。北邻天安门广场，西接人民大会堂，东临中国革命博物馆和中国历史博物馆，南靠毛主席纪念馆，共同构成了中国最大的政治活动公共空间。

人民英雄纪念碑占地 3000 余平方米，高 37.94 米，四周环绕着两层宽敞的台阶和雪花石膏栏杆。纪念碑正面最显眼的位置镌刻着毛泽东主席的名言：“人民英雄永垂不朽”。纪念碑另一侧是周恩来总理签署的毛泽东三段式鎏金铭文。纪念碑基座分为上下两层，下层基座饰有一条镶嵌八幅精美白玉浮雕和两幅装饰浮雕的带状装饰。这八幅浮雕描绘了中国人民从鸦片战争到反帝反封建解放战争的革命历史。浮雕的排列顺序如下：

1.《虎门销烟》（图 106）。

2.《金田起义》（图 107）。

3.《武昌起义》（图 108）。

4.《五四运动》（图 109）。

5.《五卅运动》（图 110）。

6.《南昌起义》（图 111）。

7.《抗日游击战》（图 112）。

8.《胜利渡长江》（图 113）。

另需注意两幅装饰浮雕：

1.《支援前线》。

2.《欢迎解放军》。

纪念碑上部饰以“云”纹，下部饰以“重披”纹。方尖碑通体覆盖着饰有国家象征图案的纹饰。研究员殷双喜指出，这座纪念碑雄伟庄严，其装饰细节和纹饰在内容和形式上都与建筑紧密相连[234]。它旨在纪念在革命斗争中牺牲的英雄，这些英雄事迹体现在浮雕人物和装饰纹样中。在形式上，纪念碑既要保持传统风格，又要传达新时代的气息。浮雕创作团队成员丘陵先生在他的文章中描述了创作过程。在创作过程中，他们尝试了各种细节、尺寸、材料、图案和图像。研究了物体尺寸和变化对其装饰特性的影响，并分析了古代建筑的图案，从而能够根据传统图案的韵律和旋律，创造出中国风格的新装饰。北侧以牡丹为主，象征财富和力量，两侧各插有三面旗帜。南侧以莲花为主，代表纯洁和生命力。东西两侧装饰着菊花，象征坚韧不拔。除了花卉，每侧还饰以彩带。较宽的南北两侧各用三条彩带，较窄的东西两侧则只用一条。除了主花之外，其余部分都点缀着百合花，以缅怀和纪念人民英雄。纪念碑东西两侧的上部装饰着“光明永存”的主题图案，由五角星、松柏树和胜利旗帜组成，象征着烈士永不磨灭的革命精神。这样的设计旨在连接南北两侧，避免单调乏味。大小基座上下表面的卷曲图案丰富了纪念碑的装饰，创造了一个新的装饰层次，使方尖碑看起来像是一个稳定而平衡的结构。

[234] 殷双喜，永恒的象征：人民英雄纪念碑研究。石家庄：河北美术出版社，2006，103 页。

从一开始，纪念碑的设计就存在两种截然不同的理念：一种强调传统，另一种强调现代。经过讨论，团队最终决定放弃教条式的模仿，力求创造一种既具有中国特色又深受人民喜爱的当代设计[235]。

人民英雄纪念碑的浮雕是一座独特的建筑艺术综合体，纪念着中国人民英勇的斗争历程。这些浮雕运用写实的形象、隐喻和叙事手法，人物形象丰富多样，展现了中国革命时期的精神风貌，充分体现了主题浮雕的叙事功能。这座纪念碑是中国浮雕艺术的巅峰之作，也是中国建筑浮雕艺术的代表作。

2. 建筑构件与装饰浮雕的综合体。

建筑构件上的装饰性浮雕通常是通过在建筑物的组成部分或区域（例如门框、窗台、梁柱、墙壁、转角、栏杆或其他建筑特征）的表面进行雕刻而形成的。例如，中国古代建筑的檐口、门、窗和影墙上都装饰有浮雕，随处可见。建筑构件上的装饰性浮雕与其他类型的主要区别在于其主题和体量。建筑构件上的装饰性浮雕具有美学功能，能够美化建筑表面，赋予其精致感。它们通常以重复的图案或纹样为特色，而没有复杂的情节或叙事。浮雕装饰的重点在于纯粹的形式美，包括装饰元素之间的相互作用、它们的支撑和固定，以及空间形式在美学意义背景下的整体适应功能。设计师还会运用对称、平衡、重复和其他美学和装饰艺术原则来创造和谐的视觉效果。

近年来，建筑领域对运用装饰元素提升建筑美感的兴趣日益浓厚。随着时间的推移，这些元素的风格也从具象繁复演变为简约抽象，如今已广泛应用于城市建筑空间，不仅美化了建筑本身，也美化了周边环境。例如，中国新近兴起的徽派建筑[236]（图114）以古代建筑为蓝本，其特点是窗

[235] 邱陵，人民英雄纪念碑的建筑装饰浮雕，《装饰》， 1997(6)，41－44 页。

[236] 这种风格起源于古代徽州。它综合运用石雕、木雕和砖雕等多种建筑雕塑技法，是中国江南建筑的典型代表。

楣上的石雕和屋瓦上的纹样，营造出古典氛围。徽派建筑在安徽、江西、浙江等省份尤为盛行。

3. 景观浮雕。

在城市环境中，公园、文化场所和其他开放空间在组织休闲、娱乐等方面发挥着至关重要的作用。随着城市化进程的加快，改善城市开放空间景观的需求日益增长。各国政府尤其重视外部景观的管理和改造，尤其是在休闲公园和绿地等各种城市环境中，景观设计越来越受到重视，并经过精心规划。一般来说，城市空间的景观设计涵盖植被、水景、建筑结构以及相关的雕塑元素。

雕塑兼具装饰性和实用性。浮雕和雕塑在景观设计中的作用各不相同：雕塑既可作为独立元素，也可作为构图的一部分；而浮雕艺术则应与特定的建筑特征或墙面相联系。大多数独立浮雕墙面景观都采用叙事主题，例如历史和神话故事，或著名人物的传记，并且通常结合地域传统，以易于当地居民接受的形式创作。当代建筑与装饰性浮雕的结合，在城市空间中扮演着重要的角色。

位于中国临沂的世纪广场是当地的一座文化公园，人们可以在这里放松身心，欣赏美景。广场两侧的大型浮雕以“古圣先哲”“青史华章”“沂蒙颂歌”“蒙山沂水”为主题（图 115）。这些浮雕取材于古代名家轶事、经典军事故事以及当地居民耳熟能详的形象。它们不仅美化了广场，也成为当地居民身份认同的重要来源。

4. 现代建筑室内和装饰浮雕相结合的综合体。

建筑室内装饰浮雕用于美化墙壁、天花板乃至地板的表面。它们常见于博物馆、美术馆、会议室和住宅等主题空间。浮雕艺术有助于协调室内空间，调整空间比例，营造独特的氛围。浮雕与空间互动，突出造型、轮廓、结构和纹理，与空间的整体设计融为一体。在建筑室内使用装饰浮雕时，应考虑建筑的整体设计风格、浮雕的尺寸、位置、与其他装饰元素

的关系，以及作品的材料、技法和主题等因素。浮雕作品通常以特定主题、寓言场景、吉祥符号等为特色，从而展现出主题的多样性。最常用的雕刻材料是木材和砖。例如，中国国家博物馆（1958-1959 年建成，2003 年翻新，2007 年扩建）的装饰浮雕就是一个很好的例子。中国国家博物馆内部陈列着大型浮雕：《愚公移山》[237]（图116），以及在《复兴之路》展厅内陈列着配套主题雕塑《古代文明》《今日辉煌》。这些艺术作品是为纪念中华人民共和国成立60周年而特别创作的。它们以独特的艺术语言与空间进行全面互动，直接影响着展厅的氛围。这些浮雕融入了建筑的展厅设计，因此发挥着特定的功能作用。另一方面，它们作为传递文化符号的媒介，在塑造和维系观众的民族文化认同方面发挥着重要作用。

在空间环境中，浮雕的目的是提升环境的美感并进行装饰设计。为了达到这一目的，浮雕必须兼具装饰艺术和建筑艺术的特征，这对于浮雕与主题空间环境的和谐融合至关重要。

建筑外立面在浮雕设计上拥有更大的发挥空间。在这里，可以创造出独特的形状和图案，吸引路人驻足，营造独特的氛围。然而，室内空间受到特定主题和功能的限制，因此浮雕必须与空间的主题相契合。此外，浮雕还应塑造周围环境的氛围，并带来视觉上的美感。

浮雕在空间规划过程中扮演着重要角色。一方面，它是一种艺术作品，能够赋予空间独特的个性和表现力；另一方面，浮雕也是空间环境不可分割的一部分，影响着人们对空间的感知和使用。尽管浮雕具有诸多优势，但也存在一定的局限性。其中之一便是对浮雕艺术的正面感知。为了克服这一局限，艺术家们运用各种技法，综合考虑造型、结构、质感、色彩、氛围等因素，从而更好地将浮雕融入空间，创造出和谐统一的整体作品。

[237] 该浮雕以徐悲鸿的画作《愚公移山》为原型，长 36 米，高 12 米，是中国最大的室内浮雕。

3.3 中国当代城市空间中艺术综合体规划与建设的问题与对策

城市纪念空间中的当代建筑和雕塑艺术综合体在保存历史记忆和促进民族团结方面发挥着至关重要的作用。尽管涌现出许多优秀的成功案例，但在规划和建设过程中，一些问题也逐渐显现。这些问题既涉及项目的艺术层面，也涉及其空间功能的合理性，并且与纪念主题的当代诠释密切相关。

单调乏味与象征主义：对纪念主题的肤浅表达。一些纪念场所的建筑和雕塑陷入了“模板陷阱”，难以创造出独具特色的作品。某些城市的革命主题建筑和雕塑纪念群，无论在建筑形式还是雕塑手法上都极其相似——建筑往往采用相同的对称柱廊和尖顶方尖碑，而雕塑作品则重复着“红旗+英雄”的组合，人物形象千篇一律。这不仅无法对当地历史事件进行个性化解读，忽略了地域特色和不同革命历史事件的时代印记，也阻碍了观者的情感共鸣。符号的过度使用进一步削弱了纪念的冲击力，因为它稀释了符号的内涵，剥夺了符号原有的深度和丰富性，使其沦为如同交通标志般的符号。诸如红色五角星、锤子镰刀和和平鸽等象征元素被过度使用，并脱离了其特定的历史语境。在许多城市的纪念广场雕塑群中，随处可见形状相同的和平鸽——它们缺乏空间韵律，脱离了意义的层级，沦为空洞的装饰。这种趋同倾向的根源在于对纪念活动本质的肤浅理解，忽视了不同历史事件的独特性和复杂性，最终导致纪念空间精神性和沉浸感的丧失。

空间的单调性和功能有限/混合。一些纪念场所的功能规划过于单调：只强调纪念场所的庄严肃穆，而忽略了与城市生活的融合。一些英雄墓园和纪念广场缺乏休闲、教育、社交等辅助设施，导致在非纪念日期间，这些空间长期空置，脱离了城市的公共生活。许多英雄纪念公园被高墙环绕，仅在万灵节开放，其余时间则如同城市中的“孤岛”。这不仅浪费空间资源，也削弱了纪念主题的日常存在感。这种功能狭隘化的根源在于，人们

将纪念场所视为凝固的历史展品，而非鲜活的记忆载体，后者应该不断发展并融入日常生活。既要保留纪念的基本意义，又要赋予纪念建筑群适应现代城市生活需求的复杂功能，这二者之间难以兼顾。

相比之下，一些纪念场所的规划过分强调其旅游价值和舒适度，功能过于多元化，导致商业化，反而削弱了整体的庄严肃穆之感。为了吸引游客，商业和娱乐功能被不加节制地引入，与空间最初的设想氛围格格不入。在一些纪念博物馆中，展区毗邻儿童游乐场和热门自拍点，纪念雕塑遮挡了闪烁的商业霓虹灯，历史人物雕像前的区域被改造成舞池。这种空间的混杂极大地削弱了纪念主题的庄严肃穆。场所的商业化与纪念功能的失衡，本质上是对纪念场所功能理解的偏差——游客数量被等同于教育效益，却忽略了纪念场所应当提供沉浸于主题、反思和静思冥想的条件。

公众参与设计方案评估不足，互动性不强。大多数纪念场所的规划和建设由少数专家和官员决定，普通民众只能被动接受既定决策。公众难以参与设计过程，也缺乏传递民众历史记忆的渠道，导致纪念场所与民众之间缺乏情感联系[238]。互动设计流于表面也限制了纪念场所的有效性。一些纪念场所虽然融入了互动设备，但仅限于简单的技术操作，例如在触摸屏上展示历史资料、播放录音、二维码收听导览等，未能建立起民众与历史之间真正的情感对话。

相比之下，南京大屠杀遇难同胞纪念碑的鹅卵石广场（象征着无名死者）则通过人们行走其上的实际体验而产生共鸣，这种基于感官的互动效果远胜于高科技影像。缺乏互动性使得纪念空间难以适应现代人，尤其是年轻人的认知，导致历史记忆的传承出现脱节。

脱离地域文化和模仿。纪念空间与地域文化的分离也是其单调的重要原因。一些纪念建筑盲目模仿其他地区的成功范例，甚至借鉴国外纪念

[238] 徐欢欢，城市更新中文化记忆与社区活力共生关系探讨，《未来城市设计与运营》，2024 年，49 页。

空间形式的元素，脱离了当地的建筑传统和民俗文化。纪念建筑多采用大理石、不锈钢等通用材料，当地青砖、竹、木、石等传统建筑材料的使用不够充分；雕塑创作未能将创新与当地的雕刻技艺和民间符号结合起来，导致缺乏地方色彩，从而难以形成独特的视觉记忆元素。

缺乏修缮和维护，以及功能陈旧：纪念场所未能充分适应现代社会。一些早期建造的纪念建筑群由于维护资金不足和技术设备过时，正逐渐丧失其纪念功能。一些英雄陵园的雕塑因风化和腐蚀而出现裂缝和褪色，却长期未进行专业修复；一些纪念馆的展览方式仍停留在传统的“图文”层面，无法满足数字时代信息传播的需求，从而阻碍了对年轻参观者的吸引力。建筑和雕塑的陈旧问题尚可解决，但过时的理念更值得关注，一些纪念场所的叙事仍囿于几十年前的框架，未能从当代视角对复杂的历史事件进行新的解读，导致纪念内容与现代社会的价值规范脱节。

当代中国城市建筑和雕塑艺术综合体在纪念空间中的规划和建设，本质上是对“如何与历史对话”这一问题的回答。上述问题的根源在于，人们对纪念的理解仍然停留在形式层面，未能平衡纪念与现代性、令人不安的严肃性与当代消费者所追求的舒适性、普遍性与独特性之间的关系。当一个主题失去其独特的诠释时，艺术便脱离了时代，空间与生活渐行渐远，纪念馆也难以履行其连接过去与现在、凝聚民族的使命。

当代中国城市纪念空间艺术综合体规划设计面临的挑战及其解决方案。为解决中国城市纪念空间建筑和雕塑艺术综合体中存在的主题单调和空间失衡等问题，有必要从三个层面：更新理念、创新方法和完善机制着手构建一个兼具精神深度和当代活力的纪念空间体系。

克服主题单调：发掘独特的历史细节。揭示地域历史的独特性是克服单调的关键。系统研究地域文化，识别地方现实的历史价值，是规划和建设的基础。在初步规划阶段，应组织历史学家、当地长者和目击者参与田野调查，系统地收集与所选主题相关的当地文献、口述回忆和民间传说

等资料。这些资料应转化为空间语言，使主题表达扎根于特定的地域历史语境之中。

对符号进行创造性的改造有助于避免空洞感，而这应从严格的筛选、创新的表达以及与主题的紧密联系开始。可以建立一套追溯符号起源的机制，以识别符号与纪念主题之间的历史文化联系，同时避免使用在此语境下毫无意义的通用符号。例如，以“红色”为主题的纪念空间应着重展现当地革命事件的独特符号，而非过度堆砌五芒星等常见元素。与此同时，应探索创新的符号表达方式，将传统符号与当代艺术形式和呈现技巧相结合。例如，将区域革命符号转化为抽象雕塑，赋予其新的视觉语言的表现力。此外，符号应通过空间叙事逻辑进行整合，使其服务于主题的渐进发展，每个符号都成为纪念故事的有机组成部分，从而增强空间的情感冲击力和独特性。

平衡空间功能：纪念核心区与城市生活特色的共生。应构建“核心保护区+灵活活动区”的功能分区模式。在核心保护区（例如，纪念碑或英雄墓地附近），严格维护庄严肃穆的氛围，禁止商业活动，并采用规整的铺装和对称的景观设计来强化庄严肃穆感。在灵活活动区（例如，纪念馆周围的广场和附属展厅），可以融合休闲和教育功能，并可创建露天剧场、主题书店、青少年研究中心等设施。商业元素的引入应遵循“适度干预”的原则。纪念空间附近的商业设施应与纪念馆的主题风格相符，并保持适度和雅致。

加强公众参与：从被动感知到积极共创。应建立参与式规划机制。在项目初期，建议成立一个由科学家、设计师和公众成员（特别是目击者及其后代）组成的咨询委员会，并通过听证会、研讨会和其他形式的合作收集意见。互动设计应着重加深情感联系，而非拘泥于形式。例如，可以设立“记忆站”，鼓励参观者记录与纪念馆主题相关的家庭故事。这些录

音将成为空间的“无形展品”，使公众从旁观者转变为参与者，并通过情感共鸣增强教育效果。

重塑区域文化认同：文化核心的空间转型。将区域文化融入纪念建筑群不应是肤浅的移植。将本土文化元素转化为纪念主题的具象符号，能够赋予空间鲜活的区域认同感。建筑形式应汲取本土传统建筑的“基因碎片”，而非生硬地复制外来符号。应优先选用本土建筑材料，使建筑与区域环境有机融合。必须避免盲目模仿造成的文化断裂。借鉴国内外成功案例时，应根据本土建筑特点进行调整，确保外来理念与区域传统和谐共存。应建立“区域文化评估体系”[239]，在规划阶段引入民族志学者，评估项目是否准确传达了本土文化特征。

建立历史与现代之间的对话，以促进对文化价值的当代诠释。为了使纪念主题得以持续发展，揭示其独特的文化价值内涵，不仅需要回归过去，更需要探寻过去与现在之间的联系。这首先需要识别历史事件或人物传记的精神核心和形式象征，然后将其转化为现代受众能够理解并产生共鸣的语言。构建动态的互动机制，使我们能够超越文化价值的被动展示，转而促进其积极的吸收。有必要在历史与现在之间架起一座桥梁，使现代人能够与过去产生共鸣，理解其诠释，并结合自身经验，对文化内容进行个性化的解读，从而促进意义建构的双向过程（从哲学角度而言，即通过物化与去物化）。这种对话并非简单地复制历史，而是在尊重过去的前提下，赋予历史新的表达维度和实际场景，使文化价值观从静态的模式中涌现出来，成为一个鲜活的实体，融入现代生活，回应现实需求，确保传统与现代的共存与共同繁荣。

总体而言，纪念空间建设问题的解决之道本质上在于重构“历史—空间—人”的联系：空间必须成为叙事者，而非符号堆砌之地；必须成为

[239] 王建国、刘静，历史文化资源评估的总体思路与案例借鉴，《城市规划学刊》，2024(3)，56 页。

激发公众情感与体验的契机，而非片面的教育工具；必须成为承载地域文化的鲜活载体，而非外来模式的复制品。唯有通过本土文化叙事、均衡的空间功能以及公众参与的协同作用，纪念空间才能真正实现“铭记过去，启迪未来”的愿景。

中国建筑艺术群落的未来发展趋势：传承与创新。中国古代和中世纪的建筑艺术综合体以雕塑、造型艺术和景观的深度融合为特征。它们的历史价值与艺术、文化和技术紧密相连，而其中蕴含的建筑理念和哲学思想，对于现代建筑群落的创作实践而言，具有普遍意义，是重要的灵感来源。

从艺术史的角度来看，古代建筑与艺术的整体性在很大程度上推动了中国造型艺术的发展演变。这些整体性体现了造型艺术从早期注重写实主义到逐渐融入写意艺术的演进轨迹。不同时期的艺术作品展现了各自时代的审美观，从雄伟壮丽的整体形象到精致内敛的细节，从强调神圣庄严到展现生机勃勃的氛围，反映了古代中国人审美趣味的发展与转变，并构建了造型艺术从实用功能向表达复杂概念发展演变的体系。

在文化和历史层面，这些建筑群是中国传统哲学思想的物质载体。“天人合一”的理念贯穿于选址、空间规划和形式设计的整个过程。通过建筑与自然景观的有机融合，实现了人与自然和谐共处的愿望。同时，这些建筑群也蕴含着与宗教信仰和伦理观念相关的深刻文化内涵。通过建筑、雕塑和景观的有效结合，文化理念被转化为具体的空间整体，成为传承文化遗产的重要途径。

从技术史的角度来看，这一古代建筑艺术群落体现了工程技术与艺术表达的高度融合。这证明了当时人们对材料特性的深刻理解和灵活运用，以及结构逻辑与视觉美感之间的完美平衡。在建造过程中，技术手段始终满足着艺术表达的需求。通过精确的尺度控制、巧妙的空间布局和对形式的精心处理，最终实现了功能实用性与艺术美感的完美结合。

因此，可以得出结论，在中国传统社会中，将各种艺术形式融合于建筑和艺术整体之中，不仅用于纪念目的，也用于其他目的，是一个持续存在的特征。这一传统在现代社会中得以延续。

蕴含于这一古代建筑群中的艺术综合理念，为当代建筑设计提供了重要的契机。建筑、雕塑和景观并非孤立的元素，而是构成一个统一的整体，并由一个中心主题连接起来。这一理念对于当代中国建筑和艺术群落的规划与设计至关重要，它为超越形式主义、实现文化与功能深度融合的创新开辟了道路。

首先，根据艺术一般理论，现代建筑与艺术整体应当营造统一的整体外观。在古代建筑与艺术整体中，从空间规划到细节设计，从雕塑形式到景观营造，所有元素都围绕主题相互呼应，共同服务于意义的表达或功能需求。这表明，我们当代的建筑设计必须克服碎片化的局限，强调各种艺术形式与建筑结构之间的内在联系，将建筑结构、雕塑、装饰艺术和自然景观融为一体，形成不可分割的整体。如此，才能实现功能与形式、技术与艺术的统一。

其次，根据一般艺术理论，叙事为当代设计带来感官体验和文化内涵。传统的建筑和艺术组合通过一系列元素与符号相融合，创造出触手可及的精神语境，并将抽象概念转化为具体的空间形式。同样的要求也适用于现代建筑群，它们必须拥有能够唤起情感的空间形式：通过雕塑般的意象、装饰艺术主题的逐步深化以及自然景观的改造，使观者产生情感共鸣。这种叙事方法并非简单的符号堆砌，而是通过形式、光影和材料等艺术语言的协同作用，创造出丰富的表现力，使建筑和艺术组合不仅是物质对象，更是传递价值的精神中心。

第三，当今的方法强调研究本土文化，而非简单地复制传统符号。古代建筑和艺术群落始终承载着独特的文化氛围，其艺术形式与地域文化和居民生活方式紧密相连。当代设计也应避免简单地复制传统元素，而应

深入挖掘地域文化的精神内核，同时运用现代材料和技术。在全球化带来的标准化背景下，这一点尤为重要。

第四，当代设计必须实现技术与艺术的协同作用。古代工匠大师从未将技术与艺术对立起来，而是通过对材料特性和艺术家技艺的理解，将技术作为艺术表达的基础。这一理念对当今设计至关重要：现代建筑技术的发展为艺术表达提供了更广阔的机遇，从参数化设计创造的复杂形态到数字技术实现的互动体验，不一而足。技术手段应当服务于传达艺术理念，提升空间品质。同时，艺术形式也必须符合技术逻辑，避免为追求视觉效果而违背结构合理性和生态原则，在技术能力与艺术表达之间寻求平衡，实现感性与理性的统一。

这种启发当代建筑群设计理念的方法，是对建筑本质的回归——建筑是人与环境、文化与生活之间的桥梁。它提醒当代设计师，建筑和艺术群的价值不在于孤立的艺术形式或刻意炫耀的技术能力，而在于各种元素的有机融合，从而创造出一个连贯的空间，这个空间不仅能够满足实用功能，还能传递文化、记忆和情感。

3.4 中国文化中艺术综合延续性的哲学和意识形态基础

此前已有研究表明，在欧洲文化中，艺术的综合是一种“闪烁”现象，其中建筑和雕塑群落尤为普遍：1）在以神话（传统）意识为主导的传统社会时期——由于实际过程本身的界限模糊不清，这些时期的具体时间仅具参考意义，但对欧洲而言，这大致相当于资产阶级出现之前的时期；2）在后传统社会时期——即意识形态范式彻底瓦解、反抗理性主义主导地位并形成神话重构时期或阶段的时期（文艺复兴、巴洛克、浪漫主义等）。——就中国传统时期的文化而言，可以说，建筑和艺术群落中的艺术综合具有独立的起源，并且是一种持续存在的现象。

论建筑和空间环境中图像的发展前景。欧洲建筑中艺术融合的“闪烁”

特质在考察传统欧洲社会的艺术史时尤为明显，在传统社会中，这种融合现象屡见不鲜；而在现代艺术史中，人们对它的关注则较为零星。我们认为，现代艺术史中这种现象的运作主要与文化中理性主义日益占据主导地位背景下的重新神话化有关。

“理性主义”和“理性”这两个概念都源自同一个拉丁词根：ratio，意为“理性”。这两个概念通常被广泛使用，因此在语义上较为接近。然而，在狭义上，它们却有所不同。在哲学中，理性主义指的是那些认为理性是理解世界的主要或唯一手段的学说。它或明或暗地假定世界的存在遵循一定的规律，因此，正确的思维规律，尤其是逻辑，以及数学和其他精确科学，都能够帮助我们理解世界。非理性主义则指那些承认直觉、情感、神秘实践等也是认知手段的学说。理性本身就是一个多义词，其含义取决于语境，可以指合理性、意义性、符合思维规则，或者以最小的努力获得最大的成功。对于建筑综合而言，理性是其设计功能中思维的建筑基础。

值得注意的是，马克斯·韦伯区分了目标导向的理性与价值导向的理性。让我们来探究这位德国社会学家的意思，这需要引用大量的原文。正如 H.-P.穆勒在其著作《理性、理性化、理性主义》中写道：“韦伯所说的‘目标’是指‘成功的观念，它成为行动的理由’……‘目标导向型个体的行为以目标、手段和行动的副作用为导向，理性地考虑手段与目标、目标与副作用之间的关系，以及各种可能目标之间的关系’……‘价值是义务的观念，它成为行动的理由’……因此，从目标理性行动的角度来看，‘价值理性’显得不那么理性，甚至有些‘非理性’，因为它对行动后果的考虑程度越低，就越无条件地强调这些行动本身的内在价值（思想的纯洁性、美、绝对的善、绝对地履行义务）”……“成功导向与内在价值导

向：这就是韦伯在行动层面构建的选择[240]。”

长期以来，欧洲汉学家认为，与欧洲理性意识不同，中国意识本质上是具象的，从而否定了中国文化的理性及其理性主义。这种错误与欧洲中心主义的方法论密切相关，该理论认为理性主义只能以单一形式存在——亚里士多德式的，它包含逻辑、三段论、对话以及本质真理观。而古代中国思想本质上是独白式的，因此被认为不存在逻辑、连贯性等。然而，在俄罗斯和西方汉学发展的现阶段，尽管这一问题仍存在争议，但人们普遍认为，即使在同一文化内部，也存在多种理性主义和理性主义的版本，更不用说不同的版本了。俄罗斯汉学家 S. Yu. 雷科夫[241]的文章标题也体现了这一点。作者在这篇文章中得出以下结论：“1）中国思想本质上是多元的；2）中国思想是好辩的、辩论性的；3）古典汉语书面语言中蕴含着多种理性形式的潜力[242]。”

我们不能就此问题展开更详细的讨论，而是更倾向于进一步参考专家的权威意见，特别是与我们主题相关的方面。

古典中国哲学中的理性主义主题是著名苏俄汉学家 V.S. 斯皮林[243]的研究课题。儒家思想本身被定义为一种理性主义性质的哲学和宗教教义，一种理性主义形式。然而，需要注意的是，直到 20 世纪，中国并不存在欧洲所谓的“哲学”概念；这里的专家更倾向于使用“智慧”一词。儒家宗教信仰也体现了对神圣原则——“天”的特殊信仰，但基于天及其与地的根本联系，孔子将主要关注点放在礼仪上，以此作为治理人民的手段。神

---

[240] 穆勒 H.P.，理性、理性化、理性主义。[电子资源]。— 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/ratsionalnost-ratsionalizatsiya-ratsionalizm-ot-vebera-k-burdie（访问日期：2025 年 11 月 21 日）。

[241] 雷科夫 S. Yu.，《中国理性的面孔》[电子资源]。— 可访问：https://cyberleninka.ru/article/n/liki-kitayskoy-ratsionalnosti（2025 年 11 月 21 日访问）。

[242] 同上。

[243] 斯皮林 V.S.，古典中国哲学中的理性主义 [电子资源]。— 访问方式：https://www.synologia.ru/a/（访问日期：2025 年 11 月 21 日）。

话仍然是儒家思想的核心，它以绝对理性的方式构建社会秩序，而这里的理性主义是多层次的：它是一种实用主义的教义，构建了复杂的社会等级制度，但同时，用韦伯的术语来说，价值取向往往占据主导地位，而非实用性。或者更确切地说，实用性的解读方式有所不同，并非按照现代欧洲的标准。例如，南宋于1132年建立了一支常备海军，但它的主要目的并非像近代早期欧洲舰队那样进行地理探索和贸易，而是为了彰显皇帝的荣耀。

据著名俄罗斯汉学家 A.A.克鲁申斯基所述，“中国古代思想的显著特征在于其根植于汉字原始的形象性[244]”。中国人的思维方式“并非基于对某个独立‘事物’（或相应地，一类同质‘事物’）的直觉，而是基于由一个独立的象形文字/表意文字所代表的整体形象[245]”。与此同时，生活在务实文化（从这个意义上说是理性）中的中国人，一切都服从于政治制度，普遍远比特殊重要，他们对真理问题并非漠不关心，但他们所追求的并非像欧洲传统那样抽象永恒的真理，而是另一种真理：“真理的概念源于‘道’的概念（即特定存在的真实存在方式，揭示该存在的‘真理’），它具有独特的程序性，甚至是策略性特征。这种真理在时间中显现；换言之，它是在历史中显现的。因此，古典欧洲关于永恒真理、独立于人的本质主义，与将真理理解为遵循特定‘道’的结果的程序性理解截然相反[246]。”至于逻辑：“……如果逻辑的定义是理性的精髓，那么古代中国的逻辑就是中国生存和统治策略的一种概念性提炼，一种在竞争激烈的现代世界中非常需要的基于策略的思维方式[247]。”

由此可见，中国古代建筑中对艺术综合的持续需求，源于传统社会、

---

[244] 安娜·乌特金娜，“理性不必完全是亚里士多德式的：汉学家安德烈·克鲁欣斯基论中国思想的力量”[电子资源]。— 可访问：https://nonfiction.ru/stream/raczionalnost-ne-obyazana-byit-isklyuchitelno-aristotelevskoj-sinolog-andrej-krushinskij-o-sile-kitajskoj-myisli（访问日期：2025年11月24日）。

[245] 同上。

[246] 同上。

[247] 同上。

具有鲜明中国特色的封建制度及其神话般的大众心态的长期主导地位，这与近代以前西欧文化的情况类似。尽管中国存在多种理性主义，但它们彼此相互制衡。考虑到道教和佛教的影响以及儒家世界观的神话基础，我们可以清楚地看到，理性主义在中国从未占据主导地位，中国从未经历过欧洲式的理性主义，也从未像近代西方那样，在艺术领域引发对理性主义的反叛。这似乎正是中国建筑中艺术综合性能够延续数千年的原因。

第三章 结论

论文第三章重构了当代中国城市建筑与艺术综合体的演变及其具体特征。基于对哲学基础、纪念空间类型以及当前城市规划实践问题的分析，得出以下主要结论：

1. 本文揭示了传统哲学范式和苏联遗产向当代空间综合语言的转变。研究表明，儒家轴对称、道家“天人合一”原则以及阴阳数字象征（去除其封建等级内涵后）已成为当代建筑群的方法论基础。苏联纪念碑和景观建筑群的影响并非机械复制，而是被创造性地重新诠释：严谨的意识形态纪念碑性与中国传统诗学中“景意合一”的理念、书法和山水雕塑有机融合，形成了一个多元的民族历史文化意象体系。

2. 本文对主导中国城市环境的三种当代纪念性建筑群进行了分类和特征分析：

雕塑主导型（以纪念性雕塑艺术为基础的纪念性建筑群），其空间的视觉和语义中心是造型性。

综合型（建筑与雕塑相结合，兼具纪念性和装饰性功能的建筑群），其中两种艺术形式相互呼应。

建筑主导型（以建筑功能为主导的大型建筑群），建筑本身定义了空间组织，而雕塑和景观则扮演着辅助但重要的角色。已有研究表明，建筑

主导型（如南京大屠杀纪念馆、井冈革命博物馆和汶川纪念公园）是当代中国纪念建筑的主流。

3.本文揭示了当代建筑群中综合本质的演变及其在设计方法中的体现。研究表明，20 世纪中期的建筑群中，综合主要用于呈现集体国家叙事（苏联模式），而当代建筑群则将其转变为一种人文主义的情感叙事工具，聚焦于个体记忆和情感沉浸（汶川博物馆暨自然保护区便是例证，该遗址通过保存完好的遗址和互动式手模，在宏观的悲剧层面和微观的个人体验层面之间建立起对话）。当代设计方法中的综合体现在：造型艺术和景观并非事后由建筑“装饰”，而是在概念阶段就融入到功能分区、结构逻辑和技术方案之中。建筑、雕塑和环境被设计成一个统一的空间符号系统，其中技术手段（参数化设计、数字技术、互动媒

4.本文论证了中西艺术综合本质的根本差异。研究表明，在欧洲文化中，艺术综合是一种“闪烁”现象，它往往在重新神话化的时期出现，以此作为对理性主义主导地位的一种反动（例如文艺复兴、巴洛克、浪漫主义和新艺术运动）。而在中国文化中，艺术综合则展现出数千年来持续发展的特征，这源于：传统社会长期占据主导地位，并拥有神话般的大众思维；理性主义存在多种形式（不仅包括亚里士多德逻辑，还包括策略思维和象形文字的象征性理性）；以及儒家、道家和佛教的互补平衡，理性主义从未占据主导地位。正因如此，中国无需“反抗理性主义”，艺术综合得以持续发展，并有机地融入建筑和艺术传统之中。

5.本文诊断了当代城市建筑群艺术形象形成过程中存在的关键问题。这些问题包括：主题刻板化和流于表面的象征化（语义表达力的丧失）；功能失衡（庄严的纪念活动与商业化之间的冲突）；与地域文化认同的脱节；以及缺乏情感层面的互动形式。这些问题表明，人们对纪念的理解正面临危机，而这种理解正被外部引用所取代。

6.已制定了克服已发现问题的科学建议。克服类型学上的统一需要放弃普遍的符号，转而对当地历史进行深入研究，并对区域文化密码进行创造性转变。通过“分区”模式消除功能失衡：严格的纪念馆主导区与灵活的休闲区相结合。恢复“历史-空间-人”的联系是通过激活公众参与（从被动感知到共同创造记忆）以及在历史叙事与时代价值观之间建立真正的对话来实现的。

7. 已确定中国建筑与艺术整体未来发展的四大趋势：

第一：从碎片化转向围绕单一语义主导元素将所有雕塑和自然元素整体整合。

第二：强化空间叙事，建筑和雕塑形式的顺序展开创造连续的情感和语义体验。

第三：通过现代材料和形式深入挖掘文化核心和地域特征，而非对传统符号进行肤浅的复制和风格化。

第四：科技与艺术的协同发展，数字技术、新材料和参数化设计本身并非目的，而是传达艺术理念和创造沉浸式环境的工具。

因此，适应了现代性挑战的中国传统艺术融合模式，并非过时的遗迹，而是强有力的理论基础。它使当代中国艺术团体能够克服西化和刻板印象的危机，创造出具有民族特色、人文导向且美学连贯的空间环境。

结论

本论文致力于系统研究中国建筑-艺术综合体中空间意象和艺术综合的模式，研究对象涵盖从古代至现代。研究目标已达成：跨文化视角下，揭示了中国建筑-艺术综合体中空间意象的特征和传统艺术综合模式的发展机制，并探讨了在当代艺术实践中对这一模式进行改造的途径。

为了实现这一目标，我们解决了一系列问题，并由此获得了以下主要科学成果：

1. 第一章阐明了本研究的概念框架：严格区分了“融合主义”（传统社会中一种未分化的艺术形式）和“艺术综合”（艺术形式分化后形成的自觉的、有机的统一体）这两个范畴。基于对瓦格纳“总体艺术作品”（Gesamtkunstwerk）概念以及俄罗斯和欧洲学者（如加布里切夫斯基、伊科尼科夫、卡根、哈扎诺娃和拉帕波特）著作的分析，本章构建了中国传统艺术综合模式的概念。研究指出，与西方模式中艺术综合的间歇性和“闪烁性”（例如文艺复兴后建筑师和雕塑家的严格分离）不同，中国模式展现出一种连续性，这种连续性源于关于世界图景的哲学观念的稳定性。

2.第二章利用来自皇家陵墓、佛教石窟、宫殿和祭祀场所的材料，重构了中国传统综合模式的具体细节。比较分析揭示了中国和欧洲范式之间的根本差异：

在陵墓建筑群中（例如唐代乾陵，其轴线式布局和飞马雕像，以及霍去病将军陵），建筑、巨型雕塑和景观的融合服从于“天人合一”的理念。尤其是在霍去病陵墓中，雕塑（“卧马”、“卧虎”）并非精细雕琢，而是与巨石的自然形态有机融合，这与欧洲强调个体永生和几何秩序（例如罗马阿庇亚大道上的墓地）有着根本性的差异。

在宗教建筑群（北京天坛、太原金池寺）中，建筑与自然景观的有机融合以及轴线叙事逻辑创造了一种“逐渐增强的神圣感”，而欧洲神庙（雅典卫城）则基于神中心主义和视觉支配。

佛教石窟（龙门、云冈）展现了对印度原型（阿旃陀、卡尔利）的创造性改造：中国工匠将巨大的佛像与传统的建筑形式（木制檐口）相结合，创造了雕塑与石窟建筑的独特融合。

在皇家宫殿（北京故宫）中，建筑综合体通过沿中心轴线的对称、三层白色石基、丹碧石的九龙浮雕以及屋脊上的神兽形象来表达等级分明的世界秩序理念，这与莫斯科克里姆林宫的混合布局有所不同。

数字符号作为独立符号的独特作用已被揭示：神圣的数字“九”体现在圜丘坛的三层（每层九级台阶）、九排门钉以及紫禁城中央大道上的九条龙；祈年庙的 28 根柱子象征着四季、十二个月和一天十二个小时，体现了阴阳五行的宇宙观。

3.第三章分析了当代中国建筑群中传统模式的转变。本章指出，儒家的轴对称、道家的“天人合一”原则以及去除封建等级内涵的数字象征，已成为现代建筑群的方法论基础。苏联纪念碑和景观建筑群的影响被创造性地重新诠释：严格的意识形态纪念性与“景感统一”的传统诗学相结合。

现代纪念性建筑群可分为三种类型：

雕塑主导型（例如北京天安门广场的人民英雄纪念碑，这座 37.94 米高的纪念碑式建筑，其基座上八尊中国白玉叙事浮雕依次展现了中国的革命历史，是该空间的视觉和语义中心）。

综合型（例如晋冀豫鲁烈士陵园，它融合了建筑、雕塑群和景观）。

建筑主导型（例如南京大屠杀遇难同胞纪念馆、井冈山革命博物馆、汶川地震遇难者纪念公园）是现代纪念性建筑的主流。

综合体的演变过程由此展开：从集体国家叙事的视觉化呈现，转向以个人记忆为中心的人文情感叙事。例如，井冈山革命博物馆的建筑轮廓源于南方山区传统民居的原型；汶川博物馆和自然保护区则运用了“隐于山水之中”（内凹式布局）的原则，通过保存完好的遗址和互动式手模，在宏观的悲剧层面和微观的个人体验层面之间建立起对话。

本文论证了中西艺术综合本质的根本差异。研究表明，在欧洲文化中，艺术综合是一种“闪烁”现象，它往往在重新神话化的时期出现，以此作为对理性主义主导地位的一种反动（例如文艺复兴、巴洛克、浪漫主义和新艺术运动）。而在中国文化中，艺术综合则展现出数千年的持续性，这得益于传统社会及其神话式的大众思维的长期主导地位、多种理性形式的并存（不仅包括亚里士多德的逻辑，还包括策略思维和象形文字的象征性理性），以及儒家、道家和佛教的互补平衡。在这些思想体系中，理性主义从未占据主导地位。正因如此，中国无需“反抗理性主义”，艺术综合得以持续发展并有机地融入到建筑和艺术传统之中。

当代建筑群的主要问题已被识别：主题刻板化和流于表面的象征意义、功能失衡、与地域文化认同脱节以及互动形式化。建议包括：摒弃普适符号，转而创造性地改造地域文化符号（例如，使用当地石材和传统雕刻技法）；发展功能分区模式；以及加强公众参与。

已经确定了未来发展的四个趋势：向围绕单一语义主导元素的整体整合过渡；加强空间叙事；通过现代材料深入提取文化核心；以及技术与艺术的协同作用。

该研究的科学创新之处在于：

- 首次在俄罗斯艺术史领域系统地运用艺术综合理论重新审视中国建筑史；
- 论证了中国语境下“艺术融合”与“艺术综合”阶段的概念区别；
- 对中国和西欧的建筑群进行了比较分析；
- 指出了综合本质的根本差异：西方的综合是一种“闪烁”现象（作为对理性主义的反动），而中国的综合则是一种持续的现象（源于理性的多样性和传统社会的稳定性）；
- 提出了克服当代建筑群身份认同危机的建议。

这项研究的理论意义在于，它通过纳入中国素材并发展出一套中国建筑艺术史分析方法，丰富了全球艺术综合理论。其实践意义在于，研究成果可应用于艺术史和建筑史的教学，并为构建中国当代建筑群的艺术形象提供科学依据。

进一步研究的前景与深入研究中国各地区艺术综合的区域特征，以及分析全球化对现代城市化背景下传统模式转型的影响有关。

参考文献列表

俄语文献

1.阿夫达良 E.G.，《艺术综合中的构成技巧：未来建筑》//《科学与教育的可持续发展》，2023 年第 1 期（总第 76 期），第 102-107 页。

2. 阿韦尔基耶夫 V.A.，《中国当代建筑》//《俄罗斯建筑与建设》，2023 年第 4 期（总第 248 期）， 第 100-105 页。

3. 阿夫杰耶娃 V.V.，《二十世纪外国艺术：建筑：大学教材》， 莫斯科：尤赖特出版社，2025 年，105 页。

4. 阿齐兹扬 I.A.，《白银时代艺术的对话》，莫斯科: 进步-传统 出版社, 2001 年，398 页。

5.登比奇 N.D.,E.A.法沃尔斯卡娅， A.A.法特库利纳等，现代城市建筑和结构设计中建筑发展的最新趋势//建筑经济学，2024 年，第 9 期，第 291－293 页。

6. 利吉耶夫 D. 编辑，舍甫琴科 M.Yu. 翻译，道教建筑 ，莫斯科：“珊斯”国际出版社，2023 年，351 页。

7. 阿芬斯卡娅 Z.N.，雕塑作为莫斯科国立罗蒙诺索夫大学建筑群的一部分// 法语国家组织，外语学习：自然、文化、社会：论文集，莫斯科：科学出版社，2024 年，第 14-24 页。

8. 巴尔苏科娃 N.I.，“文化遗产”概念下的城市环境设计// 技术美学、设计与材料艺术加工技术领域的科学与教育：第十六届俄罗斯高校国际科学实践会议论文集，圣彼得堡，2024 年 4 月 15-20 日，圣彼得堡：圣彼得堡国立工业技术大学和设计，2024 年，第 522－529 页。

9. 巴尔苏科娃 N.I. ，城市改造背景下的历史古迹保护问题// 艺术与设计：历史与实践：第九届全俄科学实践会议论文集，艺术科学学院，圣彼得堡：圣彼得堡国立艺术与设计学院（以 A.L. 斯蒂格利茨命名），2024 年，第 14－21 页。

10. 巴 W.，当代中国建筑的创新// 文化与文明，2024 年，第 14 卷，第 4－1 期，第 82－92 页。
11. 别列斯托夫斯卡娅 D.S.，艺术文化中的艺术综合，辛菲罗波尔： 艾瑞尔印刷厂，2010 年，230 页。
12. 布勃诺韦涅 O.D.，科沙耶夫 V.B.，《乌戈尔艺术中图像的通用和艺术因素的特殊性中的装饰与形式》//《装饰艺术与主体空间环境》，俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报，2023 年，第 3-2 期，第 81-99 页。
13. 别洛娃 M.V.，《城市环境中的创新体量空间结构》// 《科学·文化·艺术：理论与实践的当前问题：全俄（国际参与）科学实践会议论文集》，共 4 卷，别尔哥罗德，2025 年 2 月 6 日，别尔哥罗德：别尔哥罗德国立艺术文化学院，2025 年，第 152-156 页。
14.伯科维奇 L.G.，《城市建筑与空间环境和美术的综合》// 《纪念性艺术的实际问题：国际实践会议论文集》，圣彼得堡：圣彼得堡国立工业与应用艺术大学，2023 年，第 414-420 页。
15.毕春，《山东汉代石刻浮雕：背景、主题、风格、构图：专业 17.00.04——“美术与装饰应用艺术和建筑”：艺术史副博士论文》，俄罗斯赫尔岑国立师范大学，圣彼得堡，2020 年，378 页。
16. 比克 O.V.等，《纪念性和装饰性的作用》建筑中的雕塑// 格鲁吉亚国立大学学报，2023 年，第 2 期，第 1-10 页。
17.瓦格纳 R.,巴尔索娃 I.A.和奥舍罗娃 S.A.编辑并评注，洛谢夫 A.F.作序，译自德文《瓦格纳作品选集》，莫斯科：艺术出版社，1978 年，695 页。
18. 王志伟，包豪斯原则对中国先锋派的影响：20 世纪艺术中的原则、接受与转变 // 文化与文明， 2024 年，第 14 卷，第 9A 期，第 487-493 页。[电子资源]。— 访问方式： http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2024-9/b19-wang-zhiwei.pdf（访问日期：2025 年 10 月 14 日）。

19. 瓦西里耶夫 L.《中国的宗教、习俗与传统》，莫斯科：罗蒙诺索夫出版社，2023 年，440 页。
20. 王克,雷巴尔科 N.N.译,《中国古代塔楼与宝塔史》，莫斯科：珊斯出版社，2021 年，200 页。
21. 王思远，M.V. 沃罗诺娃,《徽州地区建筑雕刻中狮子形象的象征意义》,《欧亚艺术》，2025 年，第 1 期（总第 36 期），第 30-45 页。
22. 王芳,《中国长沙橘子洲景观形象分析：艺术综合》,《艺术与教育》，2026 年，第 7 期，第 262-275 页。
23. 王芳,《中国传统哲学思想对古代中国建筑的影响》,《哲学与文化》，2023 年，第 2 期，第 37-48 页。
24. 王芳，追求幸福意识的物化：古代中国建筑中装饰雕塑的形象及其文化意义// 社会与人文知识，2025 年，第 6 期，第 371-377 页。
25. 王芳，古代中国主体空间环境中石狮的形象及其象征意义 // 哲学与文化，2023 年，第 4 期，第 113-130 页。
26. 王芳，中国现代城市主题空间中艺术综合体的具象特征与审美趋势 // 建筑经济学，2024 年，第 10 期，第 371-374 页。
27. 王芳，中国当代纪念空间浅浮雕的设计原则：以人民英雄纪念碑为例 // 建筑经济学，2025 年，第 5 期，第 568-571 页。
28. 王芳，欧洲建筑中的艺术综合：现象表现模式// 社会与人文知识，2025 年，第 12 期，第 335-339 页。
29. 王芳，中国纪念性雕塑发展阶段及特征// 人与文化，2023 年，第 1 期，第 59-66 页。
30. 王亚，数字艺术与建筑融合问题// 时空中的建筑，2022：国际科学与实践会议论文集，明斯克，2022 年 4 月 28 日，明斯克：白俄罗斯国立技术大学，2022 年，第 11-13 页。
31.万宇，博多特科 E.B.译自中文，莫斯科：珊斯出版社，2023 年，126 页。

32. 万通 C.、马尔蒂诺夫 V.V. 颐和园及公园建筑群——中国园林景观中的杰作// 社会文化空间创新：第十四届国际科学实践会议论文集，布拉戈维申斯克，2021 年 4 月 22 日，第一卷，布拉戈维申斯克：阿穆尔国立大学出版社，2021 年，第 105-113 页。
33. 瓦罗瓦 E.I.,齐甘新 R.M.，20 世纪中国传统建筑研究史：唐代宗教建筑的特点// 阿尔泰国立大学学报，2023 年，第 5 期（133），第 42-47 页。
34. 瓦罗瓦 E.I.，中国宗教建筑中人与自然统一的概念（以东北寺庙建筑为例）：专著，阿尔泰国立大学，巴尔瑙尔：阿尔泰国立大学，2024 年，电子光盘（CD-ROM）。
35. 维特鲁威 F.A.，彼得罗夫斯基译,建筑十书，莫斯科：尤莱特出版社，2025 年，318 页。
36.沃罗诺维奇 E.V.，20 世纪 30 年代“社会主义艺术综合”游戏与莫斯科地铁// A.A.迪内卡 库尔斯克国立美术馆网站[电子资源]。 — 访问方式：https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/konferentsii/sotsialisticheskiy-sintez-iskusstv/?ysclid=lmg44bfp8v967949629（访问日期：2025 年 7 月 5 日）。
37. 魏晓，明代双林寺（平遥市）雕塑，1368－1644：专业 17.00.04——“美术与装饰应用艺术及建筑”：艺术史副博士；莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术大学，莫斯科，2018 年，199 页。
38. 加布里切夫斯基 A.A.，艺术形态学，莫斯科：阿格拉夫出版社，2002 年，864 页。
39.加吉克里莫娃 A.Yu.,帕拉马佐娃 A.Sh.，现代城市建筑中艺术的综合与互动// 科学与创造力：青年的贡献：全俄青年学生、研究生和青年科学家科学实践会议论文集，马哈奇卡拉，2021 年 10 月 27-28 日，马哈奇卡拉：FORMAT 印刷厂，2021 年，320 页。
40.加尼佐达 D.Sh.,海托娃 S.R.，塔吉克斯坦建筑中艺术综合的互动//理

工学院学报，工程研究系列，2018 年，第 4 期（总第 44 期），第 175-180 页。
41.盖代 E.A.,卡兰达舍娃 M.K.，基于包豪斯建筑原则的舒适城市环境的创建// 青年与科学：高中生、本科生和研究生国际科学实践会议论文集，下塔吉尔，2022 年 5 月 27 日，共 2 卷，下塔吉尔：俄罗斯首任总统叶利钦命名的乌拉尔联邦大学下塔吉尔技术学院，2022 年，第 191-193 页。
42.格拉申科 S.M.,穆萨特 R.P.，建筑与雕塑统一中的城市整体//宜居城市：第六届国际科学实践会议论文集，克拉斯诺亚尔斯克，2023 年 11 月 14-16 日，克拉斯诺亚尔斯克：西伯利亚联邦大学，2024 年，第 457-461 页。
43. 黑格尔 G.V.F，《美学讲演录》，共两卷，第一卷，圣彼得堡：科学出版社，1990 年，第 621 页，[1]插图。
44.吉尔迪娜 T.A.，波多利斯卡娅 K.S.，《20 世纪下半叶至 21 世纪初雕塑与建筑的形态边界》// 《建筑学：大学新闻》， 2021 年，第 4 期（总第 76 期）[电子资源]。访问方式：https://archvuz.ru/2021_4/26/（访问日期：2025 年 5 月 7 日）。
45. 吉尔迪娜 T.A.，波多利斯卡娅 K.S.，《20 世纪后三分之一至 21 世纪初雕塑与建筑的综合：艺术交流方式的类型学》// 《建筑学：大学新闻》- 2025 年，第 2 期（总第 90 期）[电子资源]。 — 访问方式：https://archvuz.ru/2025_2/23/（访问日期：2025 年 7 月 5 日）。
46. 德尼克·B·P，《中国建筑》，莫斯科：尤莱特出版社，2025 年，第 122 页。— 文本：电子版 // 尤莱特教育平台 [网站] [电子资源]。— 访问方式：https://urait.ru/bcode/568301（访问日期：2025 年 7 月 25 日）。
47. 德梅涅夫·D·N.,《建筑作为艺术综合的基础：从互补性概念的棱镜分析互动》//《哲学思想》，2025 年，第 2 期，第 59-81 页。
48. 德梅涅夫 D.N.， 从艺术的融合到综合// 现代科学、技术和教育的实际问题：第 83 届国际科学技术会议报告摘要，马格尼托哥尔斯克，2025

年 4 月 21 日至 25 日，马格尼托哥尔斯克：以 G.I. 诺索夫命名的马格尼托哥尔斯克国立技术大学，2025 年，292 页。
49.德梅涅夫 D.N.，米夫塔霍夫 A.O.，《作为哲学理解对象的艺术综合》// 现代科学、技术和教育的实际问题：第 82 届国际科学技术会议论文摘要集，马格尼托哥尔斯克，2024 年 4 月 22-26 日，马格尼托哥尔斯克：G.I. 诺索夫马格尼托哥尔斯克国立技术大学，2024 年，371 页。
50. 哆 A.T.，《19 世纪下半叶至 20 世纪上半叶越南雕塑艺术：东西方文化传统的融合》// 装饰艺术与物体空间环境，俄罗斯斯特罗加诺夫国立工艺美术大学学报，2020 年， 第 1-1 期，第 365-374 页。
51. 多夫加列娃 T.Yu.， 纪念伟大卫国战争的纪念建筑群的创建特点及其文化意义——以马马耶夫岗（伏尔加格勒）“斯大林格勒战役英雄”纪念建筑群为例// 国家文化遗产研究所学报，2025 年，第 2（6）期，第 113-139 页。
52. 多罗尼娜 L.N.， 全苏农业展览会（VDNKh）的纪念性和装饰性雕塑// 装饰艺术与主题空间环境，莫斯科国立斯特罗加诺夫艺术学院学报，2012 年，第 2-2 期，第 208-216 页。
53. 多罗尼娜 L.N.，斯大林的摩天大楼（论雕塑与建筑的融合问题）// 装饰艺术与主体空间环境，莫斯科国立艺术与工业学院学报，2014 年，第 2 期，第 155-165 页。
54. 多罗尼娜 L.N.，加夫里尔·扎马拉耶夫的纪念性和装饰性建筑作品（从巴洛克到古典主义）// 布尔加诺夫之家：文化空间，2016 年，第 1 期，第 81-87 页。
55.多罗费耶夫 E.P.，建筑作为创造舒适城市环境的手段//创新与投资，2023 年，第 7 期，第 324-325 页。
56.杜丽 L.，布德克耶夫 S.M.，中国建筑与西方建筑艺术的比较分析// 艺术与教育，2025 年，第 2 期（154），第 161-168 页。

57. 杜采夫，《当代建筑中的艺术融合概念：建筑学博士学位论文摘要：专业 05.23.20 – 建筑理论与历史、历史建筑遗产的修复与重建》，下诺夫哥罗德，2014 年，53 页。
58.埃绍洛夫，《论中国当代建筑的若干趋势》//建筑与现代信息技术，2023 年，第 4 期（总第 65 期），第 23-36 页。
59.扎瓦里欣 S.P.，《二十世纪上半叶建筑：大学教材》，第 2 版，修订增补，莫斯科：尤赖特出版社，2025 年，223 页。
60.扎瓦里欣 S.P.，《建筑：构成与形式：大学教材》，莫斯科：尤赖特出版社，2025 年，186 页。
61.兹多尔 N.S.，《工业建筑改造背景下公共建筑室内建筑、设计对象与纪念性和装饰性艺术的“共生”概念》，《顿河工程先驱报》，2025 年，第 2 期（总第 122 期），第 423-446 页。
62. 任念辰，中国古代和中世纪建筑装饰：演变与艺术特征：专业 5.10.3——“艺术类型（美术、装饰应用艺术和建筑）”：艺术史副博士论文，莫斯科：俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学，2022 年，290 页：插图。
63.佐格洛 E.K.、洛巴诺夫 E.Yu.、沙马诺娃 S.A.，奥斯卡·尼迈耶的纪念性艺术与建筑// 纪念性艺术的现实问题：科学论文集，圣彼得堡，2024 年 3 月 15-16 日，圣彼得堡：圣彼得堡国立工业技术与设计大学，2024 年，第 171-176 页。
64.朱克诺娃，《哈萨克斯坦民间艺术中的整体与艺术形象体系：专业 17.00.04——“美术、装饰应用艺术与建筑”：艺术史副博士论文》，莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术大学，2011 年，172 页。
65. 伊科尼科夫，《建筑整体》，莫斯科：知识出版社，1979 年，48 页。
66.伊科尼科夫，《建筑与城市规划中的空间与形式》，莫斯科：科姆克尼加出版社，2006 年，352 页。

67.伊科尼科夫，《建筑的艺术语言》，莫斯科：艺术出版社，1985 年，175 页。
68. 伊科尼科夫 A.V.， 建筑与景观：综合问题// 建筑理论与实践：论文集，莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，2008 年，第 112-135 页。
69. 伊琳娜·T.V.，《艺术史导论：大学教材》，第二版，重印，莫斯科：尤莱特出版社，2025 年，201 页。
70.卡根，《艺术形态学：大学教材》，莫斯科：尤莱特出版社，2025 年，388 页。尤莱特教育平台[网站][电子资源]。— 访问方式：https://urait.ru/bcode/564146（访问日期：2025 年 7 月 25 日）。
71.卡夫塔拉泽·S.Yu.，《建筑解剖学：逻辑、形式与意义七卷》，莫斯科：高等经济学院，2023 年，472 页。
72.卡普斯 O.S.，捷列霍娃 E.S.、马库尼纳 Yu.V.，《作为塑造城市环境手段的纪念性和装饰性造型艺术》//《格鲁吉亚国立大学学报》，2023 年，第 2 期，第 46-54 页。
73. 卡普斯 O.S.、捷列霍娃 E.S.，《建筑中纪念性和装饰性造型艺术的感知方法》//《工程系统—2023：国际会议论文集，莫斯科，2023 年 4 月 5-7 日》，俄罗斯人民友谊大学，莫斯科：俄罗斯人民友谊大学，2023 年，第 500-505 页。
74. 基里琴科 E.I.，城市的建筑和艺术形象，莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，1989 年，256 页。
75.科科琳娜 E.G.，十九世纪末二十世纪初文化中的艺术综合// 维尔纳茨基塔夫里切斯基国立大学科学笔记，“哲学·文化研究·政治学·社会学”系列，2012 年，第 24 卷（总第 63 期），第 1-2 期，第 164-169 页。
76.科罗博娃 E.S.， 从苏联现代主义至今的建筑与纪念性装饰艺术的综合：以陶里亚蒂为例// 学生科学共同体，跨学科研究：基于第三十三届学生国际科学实践会议资料的电子论文集，第 22 卷（总第 33 期），第一部分：

“西伯利亚学术书籍”研究者协会，新西伯利亚，2017年，第46－54页。
77. 科斯蒂娜 O.V.，《莫斯科地铁建筑：1935－1980 年代》，莫斯科：BuksMArt 出版社，2019年，208页。
78.科托夫 A.，《苏联的纪念性艺术》，莫斯科：AST 出版社，2023 年，208页。
79.科沙耶夫 V.B.，《整体作为具象系统与艺术的完整性//装饰艺术与主体空间环境》，莫斯科国立艺术与工业大学学报，2015年，第4期，第15-22页。
80.科沙耶夫 V.B.，《装饰与应用艺术：概念。发展阶段：装饰与应用艺术专业高校教材》，莫斯科：人道主义出版中心VLADOS出版社，2014年，272页。
81.科沙耶夫 V.B.，图像屋与传统民居的艺术历史内涵（西乌拉尔地区）// 艺术理论与历史，2021年，第1/2期，第99-126页。
82.科沙耶夫 V.B.，公元1-2千年早期基督教世界艺术本体论，第2版，莫斯科：斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学，2023年，630页。
83.科沙耶夫 V.B.，《艺术态度的体验：民间艺术本体论》，俄罗斯联邦教育与科学部，莫斯科国立斯特罗加诺夫艺术与工业学院，2014 年，180页。
84.科沙耶夫 V.B.，《作为跨学科研究对象和艺术批评体系的艺术客体世界（第一部分）》//《装饰艺术与客体空间环境》，俄罗斯斯特罗加诺夫国立艺术与文化大学学报，2025 年，第 4 期，第一部分，第10-36页。
85. 科沙耶夫V.B.、米索诺娃L.I.，艺术人类学：理论问题//人类学公报，2024 年，第 4 期，第 217-235 页。
86. 科沙耶夫·V.B.，《建筑、设计、装饰与应用艺术的艺术-形象与空间-环境互动理论问题》，莫斯科：斯特罗加诺夫莫斯科国立艺术与工业学院，2014年。

87.科诺瓦洛娃 N.A.，《语境建筑：中国建筑中创新与传统方法的协同作用》，《建筑与现代信息技术》，2025 年，第 2 期（总第 71 期），第 74-85 页。
88. 科诺瓦洛娃 N.A.，《21 世纪城市新视觉性的形成：亚洲国家的建筑策略》，《城市社会学》，2025 年，第 1 期，第 19-33 页。
89. 科诺瓦洛娃 N.A.，《中国现代建筑传统的更新：王澍的作品》//《俄罗斯建筑与建设科学学院 2020 年关于俄罗斯联邦建筑、城市规划和建筑业发展科学支持的探索性、基础性和应用性研究：俄罗斯建筑与建设科学学院科学论文集：共 2 卷》，俄罗斯建筑与建设科学学院，第 1 卷，莫斯科：ASV 出版社，2021 年，440 页。
90.科沙耶夫 V.B.，《作为跨学科研究对象和艺术批评体系的艺术客体世界（第一部分）》//《装饰艺术与客体空间环境》，俄罗斯斯特罗加诺夫国立艺术与文化大学学报，2025 年，第 4 期，第 10-36 页。
91. 克拉萨维娜·伊·谢尔盖耶维奇，《高尔基 1960 年代至 1980 年代建筑艺术的综合》// 《学院建筑与建造》，2024 年，第 3 期，第 46-52 页。
92.克拉夫佐娃·米·叶夫根尼耶维奇，《中国文化史：学习指南》，第 5 版，重印，圣彼得堡：音乐星球出版社，2025 年，第 416 页。— 文本：电子版 // Lan：电子图书馆系统 [电子资源]。— 访问方式：https://e.lanbook.com/book/462080（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
93.克罗托娃·德·弗拉基米尔，19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯文学中的艺术综合，莫斯科：Direct-Media 出版社，2022 年，160 页。
94.克里格 N.V.,福米娜 N.V.，景观园艺艺术：学习指南，克拉斯诺亚尔斯克：克拉斯诺亚尔斯克国立农业大学，2021 年，376 页。
95.库列诺克 V.V.，建筑与设计：以艺术综合为基础构建整体结构化环境，历史与现代趋势// 波洛茨克国立大学学报，F 系列：建筑。应用科学，2011 年，第 16 期，第 2 - 10 页。

96. 库列涅诺克 V.V.， 艺术的综合——构建整体结构环境的基础：历史与现状// 艺术与文化，2011 年，第 3(3)期，第 52－64 页。
97. 库拉索夫 S.V. ，A.N. 拉夫连季耶夫，艺术的综合、艺术形象与主体空间环境的主题潜力//第 32 届国际教育研讨班“东正教与民族文化：过去的得失，未来的图景”：基于国际科学会议资料的集体专著，莫斯科：俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学，2024 年，第 14-23 页。
98. 库尔涅娃 P.V.，《中国和日本纪念碑中对南京大屠杀的记忆》// 《第二次世界大战与东方：集体专著》，莫斯科：俄罗斯科学院东方学研究所，2024 年，第 171-202 页。
99. 库利科夫 A.M.，《苏州的婚姻花园》//《东方学：历史与方法论》，2022 年，第 1 期，第 132-142 页。
100. 利萨科夫斯基 I.，《艺术文化：术语、概念、含义。词典与参考》，莫斯科：俄罗斯科学院东方学研究所，2002 年，240 页。
101. 利特维诺娃E.V.等，《现代建筑的创新方法：城市面貌的变迁》// 农业综合体的科学支撑：基于第 79 届学生科研实践会议论文集（2023 年），共两部分，克拉斯诺达尔，2024 年 4 月 25 日，克拉斯诺达尔：库班国立农业大学（以 I.T. 特鲁比利恩命名），2024 年，第 214-216 页。
102.林强，“徽州特色建筑风格中的三座独特古建筑”：一种特殊的建筑风格// 跨文化互动背景下的艺术与艺术教育：第十一届国际科研实践会议论文集，喀山，2022 年 10 月 21 日，喀山：喀山（伏尔加河地区）联邦大学，2023 年，第 479-485 页。
103.史立庄、吴为山，《南京大屠杀遇难者纪念馆：日本侵华战争时期民族与西方传统的交融》//乌拉尔、西伯利亚和远东美术，2024 年，第 1 期（总第 18 期），第 134-141 页。
104.林宇，21 世纪中俄城市发展活动的比较//建筑与现代信息技术，2025 年，第 2 期（总第 71 期），第 204-231 页。

105.李天生，《故宫建筑的民族特色分析》//建筑：高校新闻，2022 年，第 2 期（总第 78 期）[电子资源]。— 可访问：https://archvuz.ru/2022_2/14/（访问日期：2025 年 7 月 28 日）。
106. 刘宇，《俄罗斯和中国纪念性雕塑的发展》，《社会：哲学、历史、文化》，2022 年，第 3 期（总第 95 期），第 202-206 页。
107.刘宇，《中国纪念性艺术中的军事爱国主义和历史主题》，《E-Scio》，2022 年，第 5 期（总第 68 期），第 238-248 页。
108.刘强，中国园林和公园综合艺术研究的方法论基础// 现代世界的音乐与艺术教育：传统与创新：第七届国际科学实践会议论文集，塔甘罗格，顿河畔罗斯托夫：俄罗斯国立经济大学出版社，2024 年，722 页。
109.梁思成著，伊·尤·舍甫琴科译，中国建筑史，莫斯科：珊斯出版社，2022 年，591 页。
110.利亚申科 I.V.，现代纪念建筑群的建筑解决方案特点//工业土木工程和农业综合体中柔性制造系统发展的现代前景：2023 年 5 月 26 日库尔斯克全俄青年科学家、研究生、硕士和学士科学技术会议论文集 ，伊万诺夫库尔斯克国立农业大学，第 1 卷，库尔斯克：大学出版社，2023 年，第 262-265 页。
111.马梅多娃 L.A.K.， 建筑中美术综合的问题// 第三个千年的科学成就：第十三届国际科学会议论文集，纽约，2021 年 3 月 25 日，第二部分，纽约：LJournal 出版社，2021 年，第 107-109 页。
112.马尔哈诺娃，唐代长安佛教寺庙布局：618－907 年，档案保管员先驱，2024 年，第 3 号，第 651－668 页。
113. 米索诺瓦 L.I.，科沙耶夫 V.B.，艺术人类学（主题简介）//艺术画廊， 2024 年，第 1(23) 号，第 110-118 页。
114. 马克西缅科 A.E.，公园雕塑作为克里米亚建筑和景观组合中的构图重点//19 世纪末 21 世纪初克里米亚建筑：第一届全俄科学实践会议论文

集，阿卢什塔-辛菲罗波尔，2022 年 3 月 3-4 日，西多罗娃 V.V.，雅科文科 N.E.编，辛菲罗波尔：克里米亚联邦大学（以 V.I. 维尔纳茨基命名），2022 年，第 109-112 页。

115.莫罗佐娃 N.A.，艺术公园：21 世纪景观建筑中艺术与自然的融合// 景观建筑与舒适城市环境的形成：第十八届全俄科学实践会议论文集，下诺夫哥罗德，2022 年 3 月 16 日，拉夫罗娃 O.P.主编，下诺夫哥罗德：下诺夫哥罗德国立建筑工程大学，2022 年，第 144-150 页。

116. 莫托里娜 I.E.，艺术的融合作为艺术文化发展的原则// 历史、哲学、政治、法律科学、文化研究和艺术批评，理论与实践问题，2012 年，第 2 期（总第 16 期），第 144-150 页。

117.米佳金 S.D.，城市发展：方法论基础与工具，莫斯科：兰出版社，2021 年，100 页。

118.米哈洛夫斯基 I.B.， 古代建筑形式，莫斯科：尤赖特出版社，2025 年，263 页。

119.穆里娜 E.B.，《空间艺术综合问题：理论论文集》，莫斯科：艺术出版社，1982 年，192 页。

120.尼基福罗娃 A.S.，《19 至 20 世纪欧洲文化中的艺术综合理念》，莫斯科：展望出版社，2025 年，112 页。

121.尼基福罗娃 A.S.，19 至 20 世纪欧洲文化中艺术综合理念的发展// 哲学与文化，2021 年，第 9 期，第 1-19 页。

122. 倪诗，索罗金娜，俄罗斯和中国的动物雕塑：雕塑语言可能性的新视角 // 艺术与教育， 2024 年，第 4 期（总第 150 期），第 47-54 页。

123. 奥夫钦尼科娃 N.P.， 建筑与雕塑：属性、联系与关系//《21 世纪佐德奇公报》，2022 年，第 4 期（总第 85 期），第 42-49 页。

124. 奥尔洛夫 I.I.，阿尔法基赫 I.Zh.，莫斯科城市空间中本土纪念性雕塑问题的简史// 作为现代艺术教育内容组成部分的区域文化：第三届全俄

国际科学实践会议论文集，利佩茨克，2018 年 10 月 12 日，第 3 期，利佩茨克：利佩茨克国立谢苗诺夫-季扬-尚斯基师范大学，2018 年，第 147-152 页。
125.帕洛塔 V.I.，记忆场所作为建筑师和雕塑家作品中的综合设计对象//自由民主价值观，2021 年，第 1 卷，第 2 期，第 92-102 页。
126. 彼得连科 S.D.，苏联建筑中纪念性艺术的综合研究（1932-1955 年）// 文化研究、艺术批评与语言学：现代观点与科学研究：第一届国际科学实践会议论文集，第 1 卷第 1 期， 莫斯科：因特瑙卡有限责任公司，2017 年，第 13-17 页。
127.佩特罗娃 A.V.等，《当代艺术与建筑互动背景下艺术综合理念的实现》，《建筑与建筑环境：历史与现代发展问题：国际科学实践会议论文集》，共两卷，2021 年 4 月 23-24 日，赫拉姆佐夫 A.B.主编，第二卷，秋明：秋明工业大学，2021 年，第 405-410 页。
128.佩特罗娃 O.V.，《19 世纪末 20 世纪初的宫殿广场建筑群：新特征、修复与重建项目》，《新艺术研究：艺术史、艺术理论与艺术哲学》，2022 年，第 4 期，第 76-89 页。
129.彼得罗相 A.A.，勒·柯布西耶 20 世纪 50-60 年代建筑项目中建筑与纪念性艺术的融合探索//纪念性艺术的实际问题：科学论文集，圣彼得堡，2024 年 3 月 15-16 日，圣彼得堡：圣彼得堡国立工业技术与设计大学，2024 年，322 页。
130. 皮戈佐娃 O.I.，建筑结构和建筑物立面上的浮雕作为其功能的反映// 设计教育——21 世纪：全俄国际科学实践会议论文集，别尔哥罗德，2023 年 10 月 20 日，别尔哥罗德：别尔哥罗德国立艺术文化学院，2024 年，第 176-179 页。
131.波多尔斯卡娅·K.S.等，20 世纪末至 21 世纪初雕塑与建筑互动研究中的术语问题//建筑学：大学新闻，2024 年，第 3 期（总第 87 期）[电子

资源]。— 访问方式：https://archvuz.ru/2024_3/20/（访问日期：2025 年 7 月 25 日）。
132. 波伊迪娜 T.V.，论建筑整体概念形成的起源// 装饰艺术与主体空间环境，俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报，2025 年，第 1-1 期，第 71-82 页。
133.波诺马连科 N.V. ，E.A. 拉普希娜，苏联时期艺术与建筑综合的特点（以符拉迪沃斯托克少先队和小学生宫为例）// 建筑与现代信息技术，2018 年，第 2（43）期，第 252-265 页。
134. 波索希娜 A.M.，V.V. 谢苗诺娃，圣彼得堡城市环境中的纪念性艺术作品//建筑师：大学新闻，2023 年，第 4 期（总第 84 期）[电子资源]。-访问方式：https://www.elibrary.ru/item.asp?id=59905864（访问日期：2025 年 12 月 25 日）。
135. 普拉托诺夫 S.A.，雕塑在花园和公园群落以及建筑和景观集群创建中的作用// 文化与文明， 2024 年，第 14 卷，第 12-1 期，第 62-73 页。
136. 波古金 Yu.A.， 建筑形式的综合：从意义到概念，莫斯科：LitRes 出版社，2023 年，186 页。
137.普罗霍罗夫 S.A.，《建筑中艺术的综合问题》，《科学、文化、教育世界》，2012 年，第 5 期（总第 36 期），第 224-227 页。
138.普蒂奇尼科娃 G.A.等，《现代城市建筑空间中的艺术》，《城市社会学》，2017 年，第 2 期，第 62-74 页。
139.拉古日娜 O.I.，《现代雕塑公园的建筑规划与构成特征》，《托木斯克国立建筑与土木工程大学学报》，2017 年，第 2 期（总第 61 期），第 50-63 页。
140.罗日尼科夫 A.A.，雕塑作为莫斯科地区城市现代文化景观的一部分// 莫斯科国立大学学报，2022 年，第 6 期，第 39-51 页。

141.拉帕波特 A.G.，艺术与城市发展：空间艺术综合问题，莫斯科：Stroyizdat 出版社,1983 年，215 页。
142. 鲁布佐娃 M.Yu.， 俄罗斯帝国风格建筑中的雕塑形象// 大都市科学， 2021 年，第 5（31）期 [电子资源]。 - 访问方式：https://web.archive.org/web/20220519151600/https://mgpu-media.ru/issues/issue-31/historical-science/sculptural-images.html（访问日期：2025 年 12 月 25 日）。
143. 鲁缅采娃 E.N.，19 世纪末 20 世纪初圣彼得堡建筑的装饰与艺术装饰，论艺术与建筑的融合问题：专业 17.00.04——“美术与装饰应用艺术及建筑”：艺术批评副博士论文，圣彼得堡，2012 年，239 页。
144.叶莲娜·阿·鲁萨诺娃等，“环境肖像”失落身份的重建的建筑与景观方法//建筑与现代信息技术，2025 年，第 1 期（总第 70 期），第 303-319 页。
145. 叶莲娜·奥·萨维列娃等，现代建筑设计中的浮雕艺术装饰//《点亮你的星：献给俄罗斯科学日的青年科学家科学论文集》，普奇科 V.V.编辑，第三部分，莫斯科：佩罗出版社，2021 年，第 14-17 页。
146.萨姆索诺娃 E.M.，论古代和中世纪印度建筑与雕塑的融合//《新世纪新思想：太平洋国立大学联邦农业大学国际科学会议论文集》，2018 年，第 1 卷，第 492 页。
147.塞尔比娜 M.V.， 通过艺术融合将历史遗产融入现代建筑// 《西伯利亚文化遗产》，2025 年，第 1 期（总第 45 期），第 74 - 89 页。
148.塞多瓦 L.I.等，《建筑整体理论：54.05.01 —“纪念性与装饰艺术”专业学生教材》，乌拉尔国立建筑艺术大学（以 N.S. Alferov 命名），叶卡捷琳堡：乌拉尔国立建筑艺术大学，2022 年，120 页。
149.西德林 Z.A.，《青铜纪念性与城市雕塑的焊接》，《机械工程技术》，2020 年，第 5 期，第 24-27 页。

150.西拉齐耶夫 N.R.，《论建筑与纪念性雕塑的艺术综合现象》，《创新科学》，2023 年，第 9-2 期，第 82-88 页。
151. 亚洲国家艺术的综合：[论文集]，俄罗斯科学院，俄罗斯联邦文化部俄罗斯艺术研究所，编委会：穆里安 I.F.（主编）等，莫斯科：科学出版社“东方文学”，1993 年，222 页[2]。
152.环境设计中的艺术综合，第三届全俄科学实践会议论文集，科兹洛娃 L.N.主编，鄂木斯克：鄂木斯克国立技术大学，2021 年，130 页。
153. 斯科布利茨卡娅·尤·A.，现代建筑问题：教科书，顿河畔罗斯托夫：南方联邦大学，2021 年，128 页。
154.叶夫斯特拉托娃·塔·阿、库列耶娃·列夫·米、库普里亚诺夫·弗·尼、马拉霍夫·谢·阿、米哈伊洛夫·谢·米哈伊洛夫，《城市建筑与设计中艺术综合的现代趋势》，《基辅国立建筑与工程学院学报》，2023 年，第 2 期（总第 64 期），第 101-112 页。
155. 索洛季洛夫·米·弗.、 科罗博娃·叶·谢·米哈伊洛夫，《苏联现代主义建筑中建筑与纪念性装饰艺术的综合：以陶里亚蒂为例》，《城市规划与建筑》，2017 年，第 7 卷，第 3 期，第 117-123 页。
156. 索洛维耶娃 A.V.、卡普斯 O.S.、捷列霍娃 E.S.，建筑与雕塑的综合问题// GSU 公报，2023 年，第 3 号，第 143-150 页。
157. 索洛涅茨 G.O.，后建构主义时期苏联建筑中纪念性艺术综合的特点// 梅斯马赫尔读本，2023 年 3 月 21-22 日圣彼得堡国际科学实践会议研究生和本科生分会论文集，圣彼得堡：联邦国家预算高等教育机构“圣彼得堡国立艺术与设计学院（以 A.L. 施蒂格利茨命名）”，2023 年，432 页。
158. 斯捷潘诺夫 G.P.，《艺术综合的构成问题》，列宁格勒：俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国艺术出版社，1984 年，319 页。
159. 斯捷潘诺夫 G.P.，《艺术的互动》，列宁格勒：俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国艺术出版社，1973 年，181 页。

160.斯特罗加诺娃 L.A.，《城市历史街区主体空间环境的组织》，《以青年科学家为中心、以人为本的设计：面向学生、研究生和青年科学家的国际科学实践会议论文集》，格尼切斯克，2024 年 5 月 29-31 日，圣彼得堡：科技密集型技术出版社，2025 年，第 97-101 页。
161.宋聪，“艺术综合”概念对中国地铁站艺术设计的影响// 俄罗斯-中国：造型艺术对话：2022 年 3 月 25 日国际科学会议论文集，莫斯科：斯特罗加诺夫莫斯科国立艺术与工业大学，2022 年，第 175-187 页。
162.孙宇等，苏州博物馆的建筑理念：地域传统与创新的融合// 装饰艺术与物空间环境，俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报，2023 年，第 4-1 期，第 136-148 页。
163.徐鹏，古代建筑艺术对现代建筑的影响（以中国为例）// 创新与投资，2022 年，第 12 期，第 169-171 页。
164.徐珊，哲学思潮对中国建筑的影响// 语境与反思：世界与人哲学，2023 年，第 12 卷，第 12-1 期，第 210-221 页。
165. 向武，中国汉代（公元前 202 年-公元 220 年）至唐代（公元 618 年-公元 907 年）纪念建筑群的纪念性雕塑与装饰性雕塑：专业：5.10.3 - 艺术类型（美术、装饰应用艺术和建筑）：博士论文，莫斯科：俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学（联邦国家预算高等教育机构），2022 年，304 页。
166.特姆尼科娃 E.A.，雕塑作为塑造城市环境的元素//建筑与建筑学的传统与创新，建筑与城市发展：第 78 届全俄科学技术大会论文集，2021 年 4 月 19-23 日，萨马拉：萨马拉国立技术大学，2021 年，第 867-874 页。
167. 图蒂吉娜 V.S.等，雕塑在纪念公园中的作用//国际人文与自然科学杂志，2025 年，第 5-1 期（104），第 39-44 页。

168.乌瓦罗夫·V·D.等，中国建筑环境与公共空间艺术设计中存在的问题及其解决方法//装饰艺术与主体空间环境，《俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报》，2024 年，第 3-2 期，第 53-62 页。
169.吴斌、张明、张海，现代中国城市纪念性雕塑的技术转型// 纪念性艺术的现实问题：2024 年 3 月 15-16 日圣彼得堡国际科学实践会议论文集，圣彼得堡：圣彼得堡国立工业技术与设计大学，2024 年，第 409-415 页。
170.乌斯秋戈娃·叶·尼古拉，《美学中艺术综合问题的演变》，《科伊农》，2021 年，第 2 卷第 3 期，第 30-43 页。
171. 范立，《中国公共艺术（雕塑、马赛克、壁画、挂毯）发展的历史阶段》，《斯拉夫文化公报》，2025 年，第 75 期，第 216-236 页。
172.范志宇，《20 至 21 世纪中国雕塑发展的主要趋势：国际艺术经验与民族传统》，艺术史副博士论文，莫斯科，2024 年，390 页。
173. 现代城市主体空间环境的形成：会议论文集，马格尼托哥尔斯克，2024 年 11 月 5-7 日，马格尼托哥尔斯克：以 G.I.诺索夫命名的马格尼托哥尔斯克国立技术大学，2025 年，129 页。
174. 哈扎诺娃·V·E，建筑艺术综合问题//建筑艺术综合：科学论文集，莫斯科：斯特罗伊兹达特出版社，1983 年，第 5-24 页。
175.赫沃尼克 I.E.，《雕塑与建筑》//艺术综合问题：第一届建筑师、雕塑家和画家创作会议资料，莫斯科：OGIZ-IZOGIZ 出版社，1936 年，第 48-61 页。
176.宇宙的艺术模型：世界文化史中艺术的互动。两卷本合集专著，托尔斯泰 V.P.主编，莫斯科：艺术与建筑科学研究所，1997-1999 年，第一卷：世界文化史中艺术的互动，莫斯科：俄罗斯艺术科学院研究所，1997 年，400 页。
177.宇宙的艺术模型：世界文化史中艺术的互动。两卷本合集专著，托尔斯泰 V.P.主编，莫斯科：艺术与建筑科学研究所，1997-1999 年，第二卷：

20 世纪：艺术互动在寻求世界新形象中的体现，莫斯科：俄罗斯艺术科学院研究所，1999 年，366 页。
178.惠慧，帕尼纳 N.L.，《现代中国社会文化空间中的徽州祠堂：问题与展望》，《创造力与现代性》，2023 年，第 2 期（总第 20 期），第 71-77 页。
179.筑罗娃 A.R.，《雕塑在塑造城市环境中的作用》，《区域文化建筑学：第四届全俄国际科学实践会议论文集》，2021 年 10 月 28 日，库尔斯克：西南国立大学，2021 年，第 136-139 页。
180. 聪 L. 徽州三座独特的古代建筑：一种特殊的建筑风格//跨文化互动背景下的艺术与艺术教育：第十一届国际科学实践会议论文集（喀山，2022 年 10 月 21 日），喀山（伏尔加河地区）联邦大学，2023 年，第 479-485 页。
181.柴科 M.P.，白俄罗斯的纪念性雕塑与建筑环境：当前阶段综合的特殊性//艺术与文化，2014 年，第 1 期（总第 13 期），第 23-28 页。
182.切尔尼绍娃 E.P.、 L. Tsun.，徽州建筑：徽州“三座雕刻” 的形成特征 // 社会. 环境. 发展，2022 年，第 3(64) 期，第 95 - 99 页。
183.切尔尼绍娃 E.P.，作为物质空间环境的建筑//社会·环境·发展，2023 年，第 1(66)期，第 133-138 页。
184.切尔尼绍娃 E.P.等，省会城镇的建筑与景观环境//俄罗斯建筑与建造，2024 年，第 4(252)期，第 49-53 页。
185.奇马耶夫 A.Kh.等，艺术综合在建筑与建造中的作用//科学年鉴，2019 年，第 2 - 2(52) 期，第 181 - 184 页。
186.沙拉波夫 I.A.、玛丽亚·涅克拉索娃，《世界观——“整体的艺术”》// 俄罗斯建筑、建筑和规划研究院乌拉尔分院学术公报，2024 年，第 3(62)期，第 91-96 页。
187. 舍甫琴科 M.Yu.，《中国建筑与城市规划史》，莫斯科：建筑-S 出版

社，2019 年，480 页。
188. 舍甫琴科 M.Yu.，中国规范建筑（6 世纪至 20 世纪初）：起源、原则、演变：专业 2.1.11 – 建筑理论与历史、历史建筑遗产的修复与重建（建筑学分支）：博士论文……建筑学博士，莫斯科建筑学院（国立学院）”，莫斯科，2022 年，453 页。
189.舒子 O.，建筑通史：从史前到文艺复兴，莫斯科：AST 出版社，2022 年，1136 页。
190.洛巴诺夫 E.Yu.，徽派中国传统建筑，圣彼得堡国立技术与设计大学青年科学家学报，2024 年，第 4 期，第 454-460 页。
191.袁松，北京抗日战争纪念馆艺术形式与思想内容的转变// 文化与艺术，2024 年 ，第 6 期，第 188-199 页。
192.玉林等，中国石狮的艺术特征与意义分析//国际人文与自然科学杂志，2024 年，第 4-4(91)期，第 91-94 页。
193.雅科夫列娃 K.S.，雕塑与设计在现代城市情境建模中的融合，功能性雕塑// 系统技术，2022 年，第 1 期（总第 42 期），第 263-269 页。
194.亚楠 Sh.，兵马俑在中国雕塑发展史中的作用// 青年眼中的民族文化：第四十八届本科生、硕士生、博士生毕业论文集，明斯克，2023 年 3 月 16 日，明斯克：白俄罗斯国立文化艺术大学，2024 年，第 291-295 页。
195.扬辛 V.，建筑与数字艺术：艺术综合的趋势与策略：艺术史副博士论文摘要，专业 17.00.04——美术与装饰艺术及建筑，明斯克，2025 年，22 页。

中文文献

196.（美）H·H·阿纳森 原著，邹德侬，巴竹师 等翻译，《西方现代艺术史. 绘画· 雕塑· 建筑》，天津人民美术出版社，2003 年，753 页。

197. 汪丽君，舒平.转变的先兆——对未来建筑形态的类型学思考，新建筑，2001 年，39－42 页。

198.王建国，刘静，历史文化资源评估的总体思路与案例借鉴，城市规划学刊，2024(3)，56 页。

199.王治君，纪念性艺术综合体，北京：中国建筑工业出版社，2009 年，122 页。

200.王振复，儒道释与中国建筑文化，上海：复旦大学出版社，2001 年，230 页。

201.王驰， 建筑装饰雕塑的功能与文化，青春岁月，2014 年，29－30。

202.王受之，世界平面设计史（第二版），北京：中国青年出版社，2018 年，415 页。

203.王受之，世界现代设计史，北京：中国青年出版社 2002 年，349 页。

204.顾立生，颐和园建筑物的空间布局研究，林业与生态科学，2021 年，95 －99。

205.殷双喜，永恒的象征：人民英雄纪念碑研究，石家庄：河北美术出版社， 2006 年，281 页。

206.叶若琛，传统民居石雕装饰艺术特征分析，工业建筑，2016 年，37－40。

207.（德）恩斯特·卡西尔著，李琛（译），《人论：人类文化哲学导引》，北京：金城出版社，2020 年，246 页。

208.中央美术学院美术史系中国美术教研室编著，中国美术简史，北京：高等教育出版社，1990 年，430 页。

209.黎德锐，形象的模糊性与艺术美，河池师专学报,1989 年(4)，1－5。

210.李玉兰，苏联现代雕塑，天津：人民美术出版社，1987 年，138 页。
211.林移刚，崇狮习俗研究意义，湘潭大学社会科学学报，2003 年，18－19。
212.林彩君，装饰雕塑在环境艺术中的现代意义，山东理工大学学报（社会科学版，2004.05(3)，87－88。
213.梁燕，阿旃陀石窟雕塑的笈多范式及其影响，湖南大学学报（社会科学版），2021 年，110 页。
214.建筑时报社，开启农村包围城市的革命之路——井冈山革命博物馆新馆建设纪实，建筑时报，第一版，2021 年。
215.晨朋，苏联现代雕塑，天津：天津人民美术出版社，1987 年，9－17 页。
216.楼庆西，中国传统建筑装饰，北京：中国建筑工业出版社，1999 年，300 页。
217.楼庆西，中国古建筑二十讲，北京：三联出版社，2001 年，342 页。
218.楼庆西，中国古代建筑装饰五书—— 装饰之道，北京：清华大学出版社， 2011 年，251 页。
219.楼庆西，中国传统建筑文化，北京：中国旅游出版社，2021 年，332 页。
220.刘敦桢，中国古代建筑史（第二版），北京：中国建筑工业出版社，2005 年，423 页。
221.刘晋晋，图像与符号，长沙：湖南美术出版社，2021 年，444 页。
222.梁思成，中国雕塑史，北京：三联书店出版社，2011 年，160 页。
223.马本和，中国古代石狮造型艺术兴盛的动因，黑龙江民族丛刊，2009 年，137－139。
224.娜丽莎，中国与欧洲传统建筑雕塑语言特征比较，装饰，2005 年，53－54。

225.奚静之，俄罗斯美术史，沈阳：辽宁美术出版社，1999 年，194 页。
226.孙慧佳，中国建筑中的石狮文化，视觉空间，2009 年，28－31。
227.徐猛，中国古代建筑与古代哲学，山西建筑，2009 年（4），10－11。
228.徐欢欢，城市更新中文化记忆与社区活力共生关系探讨，未来城市设计与运营，2024 年，49 页。
229.徐慧敏，建筑与雕塑在造型上的融合趋势，现代园林，2009 年，62－63。
230.项金国，雕塑 ✚建筑 共创和谐空间，城乡建设，2004 年，16－17。
231.项岩松，礼制对中国古建筑的影响，山西建筑， 2009(4)，35－36。
232.肖平西，建筑中的装饰艺术研究，重庆大学学报(社会科学版)，2005(4)，17－21。
233.傅熹年，中国古代礼制建筑，美术大观，2015 年(6)，96－99。
234.黄超英，现代建筑师的雕塑情结，工程与建设，2006(1)，26－28。
235.计成（明代），园冶， 陈植（注），北京：中国建筑工业出版社，2019 年，45 页。
236.曾莉，城市纪念性空间的情境塑造，艺术生活(福州大学,厦门工艺美术学院学报)，2014 年，20－22。
237.蒋进军，认同与重构—— 莫斯科俯首山胜利纪念碑综合体，北京：中国建筑工业出版社，2019 年，276 页。
238.蒋一谈，秦始皇陵，北京：中央民族大学出版社，2024 年， 132 页。
239.邱陵，人民英雄纪念碑的建筑装饰浮雕，装饰，1997 年(6)，41－44。
240.张安华，浅谈欧洲中世纪艺术衰落的原因，大众文艺(理论)，2009 年，117－119。
241.张弦，空间与记忆——中国纪念性雕塑的公共功能及文化内涵，美术观察，2021 年（6），71－72。

242.张敏，大同地区石狮子造型艺术初探，山西大同大学学报，2014 年，33－36。
243.张四维，城市纪念性空间的功能整合与空间套叠，现代城市研究，2008 年，71－75。
244.张晓瑞、蔺宝钢，雕塑与建筑的共生，雕塑，2018 年，70－71。
245.张慧坤、王燕萍，中外名建筑赏析，杭州：浙江工商大学出版社，2020（04）230 页。
246.张坚，意识形态、文化和公共纪念性雕塑—— 当代中国公共纪念性雕塑的回顾与前瞻，美术研究，2000 年(3)，22－25。
247.张玉明、张帆，现代建筑艺术表现性与雕塑的关系，中外建筑，2020 年，34－35。
248.赵磊，现代装饰浮雕艺术的应用研究，吉林广播电视大学学报，2016 年(8)，126－128。
249.赵海翔，人造的路标—— 纪念性空间研究，北京：中国建材工业出版社， 2011 年（12），193 页。
250.周祝英，五台山石狮雕刻艺术初探，文物世界，2018 年，29－34。
251.庄周，庄子·知北游，陈鼓应（注译），北京：中华书局，2020 年，312 页。
252.陈绳正、冼宁，雕塑与建筑，北京：三联书店， 2015 年，501 页。
253.晨朋，苏联现代雕塑，天津：天津人民美术出版社，1987 年，138 页。
254.陈辉，环境雕塑，北京：清华大学出版社，2013 年，101 页。
255.沈涛，论装饰的功能，美术观察，2009 年，113 页。
256.尤广熙，陵墓石雕中的石狮形象，石材，1999 年，44－45。
257.杨文会，城市雕塑与建筑艺术的互动和互补，雕塑，2003 年(6)，6－7。

英语文献

258.阿马洛维奇 P.，艺术的融合及其对现代剧院建筑的影响//建筑、可持续城市规划和基础设施中的人为因素进展：2021 年建筑、可持续城市规划和基础设施人为因素虚拟会议论文集，美国，2021 年 7 月 25-29 日，编辑：J. 查里托诺维奇、A. 马切伊科、C.S. 法尔考，瑞士沙姆：施普林格出版社，2021 年。— 网址：https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-80710-8_1（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。

259.坎彭斯 A.， 粗犷混凝土：安德烈·布洛克与建筑-雕塑之争//建筑史研究与调查，2021 年，第 10 期，80-95 页。— 网址：https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1203578/707886/Studi%20e%20ricerche%20n.%2010_compressed.pdf#page=82 （访问日期：2025 年 9 月 9 日)。

260.柴 X.、扎德维米尤克 L.V.，中国明清宫廷建筑——以北京故宫博物院为例// 新世纪新理念：普罗旺斯国立大学建筑学院国际科学会议论文集，2017 年第 1 卷，396-401 页。— URL：https://elibrary.ru/item.asp?id=28994242（访问日期：2025 年 7 月 28 日）。

261.长志 W.，中国建筑艺术综合形式：阵列// 城市经济，2021 年 10 月，第 4 卷，第 164 期，第 58-64 页。— URL：https://www.researchgate.net/publication/355516416_FORMS_OF_SYNTHESIS_OF_ARTS_OF_CHINESE_ARCHITECTURE（访问日期：2025 年 7 月 28 日）。

262.陈思、沈志强，《中国建筑保护运动：国家建设的途径》//《历史环境：政策与实践》，2022 年 3 月，第 13 卷，第 4 期，第 1-13 页。—网址：https://www.researchgate.net/publication/359470211_The_Architectural_Conservation_Movement_in_China_Approaches_to_Nation-

building（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
263.卡特琳娜·德斯波特、瓦斯卡·桑德娃，《运用雕塑：艺术与公园的共同联系原则》//国际跨学科会议：后共产主义国家的景观转型（SVK 38/13/F5），2013 年。— 网址：https://eprints.ugd.edu.mk/7879/（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
264. 莎拉·弗朗西丝·迪亚斯. 建筑、绘画和雕塑艺术之间的合作与联系：新的艺术领域与共同意义 // Convergências 出版社，2017 年，第 1-11 页。
265. 莎拉·弗朗西丝·迪亚斯，建筑、绘画和雕塑中意义的核心价值与原则：博士论文，里斯本大学（葡萄牙），2017 年。—网址：https://www.academia.edu/44213973/_PhD_Thesis_Core_Values_and_Principles_Generators_of_Significance_in_Architecture_Painting_and_Sculpture（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
266.多阿·埃尔赛义德，杰出雕塑中表现力流畅性与构图灵活性之间的综合与组合 // 国际设计期刊， 2024 年，第 5 期 ，第 14 卷 ，第 299-308 页。— URL：https://www.faa-design.com/files/14/59/299-308-Doaa-abs.pdf（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
267.尼古拉斯·德罗索斯，《具有人性面孔的现代主义：1954-1958 年东欧艺术与建筑的融合》：纽约市立大学博士论文，2016 年。— 网址：https://monoskop.org/images/d/db/Drosos_Nikolaos_Modernism_with_a_Human_Face_Synthesis_of_Art_and_Architecture_in_Eastern_Europe_1954-1958_2016.pdf（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
268. 埃尔纳瓦蒂 E.、玛格纳 Sri 和 马里安托 M. D.，《通过混合美学概念对当代工艺艺术中的传统主题进行再诠释》//《国际当代科学研究与评论杂志》7.04，2024 年，第 2090-2103 页。
269. 方志宇，当代中国雕塑概览//科学分析期刊《布尔加诺夫之家：文化空间》，2023 年，49－59 页。— 网址：http://burganova-text.com/wp-

content/uploads/2023/11/2023_3_%D0%A7%D0%B6%D0%B8%D1%8E%D0%B9.pdf（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
270. 弗莱雷-利斯塔・大卫・M.，遗产石材研究的先驱：历史综合与演变//《遗产》4.3.，2021，1228－1268 页。
271.克里斯托夫・格拉夫，庭院与亭台：雕塑在现代建筑中的地位。 — URL: https://www.researchgate.net/publication/248996435_Patio_and_Pavilion_-_The_Place_of_Sculpture_in_Modern_Architecture (访问日期：2025 年 7 月 26 日)。
272.格林哈尔 P.， 改变世界：布莱恩・克拉克的建筑艺术//建筑设计，2023 年，Vol. 93，No. 5，14 - 21 页。— URL: https://www.researchgate.net/publication/373524991_Transforming_the_World_The_Architectural_Art_of_Brian_Clarke （访问日期：2025 年 9 月 12 日)。
273.哈里穆尔蒂 R.普斯皮托， 包豪斯在建筑中的意识形态、概念和方法。— URL: https://www.researchgate.net/publication/209523509_Bauhaus_Ideology_Concept_and_Method_on_Architecture （访问日期：2025 年 10 月 14 日)。
274.哈特姆・陶菲克・艾哈迈德，雕塑与建筑雕塑设计之间的相互关联特质。— URL：https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1766728997&tld=ru&lang=en&name=The-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf&text=https%3A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-

between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf&url=https%3A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf&lr=213&mime=pdf&l10n=ru&sign=6d0810bceae28ac0a9396e706bbcfde0&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1766728997%26tld%3Dru%26lang%3Den%26name%3DThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf%26text%3Dhttps%253A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf%26url%3Dhttps%253A%2F%2Faaciaegypt.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F05%2FThe-interrelated-Qualities-between-Sculpture-and-Archisculpture-Design.pdf%26lr%3D213%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3D6d0810bceae28ac0a9396e706bbcfde0%26keyno%3D0%26nosw%3D1 （访问日期：2025年12月9日）。

275.霍普斯托克 L.， 花园作为空间艺术：20世纪早期建筑院校在景观建筑教育现代化中的作用//景观设计，2022 年特刊。— 网址：https://journals.openedition.org/paysage/27504（访问日期：2025年9月10日）。

276.詹姆斯·德米勒，《地下墓穴的殉道者：古罗马的故事》，2008年。— 网址：https://www.gutenberg.org/cache/epub/24680/pg24680-images.html（访问日期：2025年12月27日）。

277.张军、皮塔克·诺旺康、梅塔·西里苏克、柯义涵、崔荣华，《中国山水叙事：普陀山艺术与文化的关系》//《国际批判文化研究期刊》，

2023 年，第 21 卷，第 2 期，第 25-42 页。— 网址：https://www.researchgate.net/publication/370094368_Chinese_Landscape_Narrative_The_Relationship_between_Art_and_Culture_on_Mount_Putuo_China（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。
278.安东尼·卡拉什尼科夫，《留给后世的纪念碑：自我纪念与斯大林主义的时间文化》，康奈尔大学出版社，2023 年。
279.卡拉什尼科夫·安东尼，《斯大林主义的纪念性艺术与建筑及其“记忆的永生”》博士论文，牛津大学，2019 年。
280.康雪琴，《传统文化元素与现代建筑艺术设计的融合与创新研究》//《人文艺术研究与评述》，2024 年。
281.库里亚佐夫·乌·特，《建筑与雕塑在现代城市环境形成中的综合作用》//《理论与应用科学》， 2019年，第79卷，第11期，第538-540页。
282.库里亚佐夫 U.T.， 建筑与雕塑在构建现代城市环境中的融合// ISJ 理论与应用科学，2019 年，第 11(79)期，第 538–540 页。
283.莱格林 K.，合作式现代主义总体艺术的徒劳：古德曼式的解释//SITA – 建筑史与理论研究，2020 年，第 8 期，第 95–112 页。— 网址：https://sita-uauim-ro.s3.eu-west-2.amazonaws.com/06_Laegring.pdf（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。
284.李刚、拉泰·P.， 当代设计原则与中国古代建筑工艺的结合//设计研究与智能工程，阿姆斯特丹：IOS 出版社，2024 年，第 831-840 页。— 网址：https://ebooks.iospress.nl/doi/10.3233/FAIA231498（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。
285.廖勇、岑哲、张建，中国现代建筑遗产资源：空间分布及影响因素视角 // ISPRS 国际地理信息杂志，2023 年，第 12 卷，第 9 期，第 358-381 页。– URL：https://www.mdpi.com/2220-9964/12/9/358（访问时间：2025 年 7 月 26 日）。

286.卢修斯·克里斯托弗拉·拉特纳萨里、桑托萨伊玛目、马托库苏莫·维贾亚、努格拉哈·阿迪，总体艺术，东南亚研究框架内的印度尼西亚社会政治设计对象研究，2024 年，第 13 卷，第 2 期，第 287-310 页。— URL：https://www.jstage.jst.go.jp/article/seas/13/2/13_287/_article/-char/ja/（访问：09/10/2025）。

287.卢恩戈·古铁雷斯 P.，十八世纪北京的全球建筑：构建清朝启蒙，利物浦：利物浦大学出版社，2022 年，277 页。

288.林奇·帕特里克，《实用诗学：节奏空间性与场地、建筑和雕塑之间的交流运动》：博士论文，伦敦都市大学，2015 年。

289.马利尼娜·T.G.，《现代建筑及其他艺术形式中艺术的融合过程及其研究方法》//《文本》，2015 年，第 4 卷，第 73－100 页。

290.梅·哈桑·埃尔赛义德、纳尼斯·埃尔赛义德和拉米斯·埃尔·吉扎维，《当代建筑中遗产形成词汇的灵活性效应》。— URL：https://www.researchgate.net/publication/362049319_The_Flexibility_Effect_of_Using_Heritage_Formation_Vocabulary_in_Contemporary_Architecture（访问日期：2025 年 12 月 26 日）。

291.马扎兰 P.、莫拉夫科娃·K.，美术作为建筑的组成部分：20 世纪这一综合体的政治和社会形成// 斯洛伐克国立技术大学建筑与设计学院建筑论文集，2023 年，第 28 卷，第 4 期，第 24-28 页。— URL: https://www.researchgate.net/publication/376401371_Fine_art_as_an_integral_part_of_architecture_Political_and_social_aspects_of_the_formation_of_this_synthesis_in_the_20th_century （访问日期：2025 年 9 月 9 日)。

292.莫莱·普亚、梅尔达德·贾瓦赫里安 和 玛丽亚姆·阿夫扎利普尔，“设计过程中的灵活性原则及其在设计中的创造性应用”//《阿布扎比理

工大学建筑学院学报》18.3. ，2021 年，第 625–635 页。
293.莫里蒂斯 K.，“构成景观：分析作为设计形式的景观建筑”//《土地》，2024 年，第 13 卷，第 6 期，第 827–851 页。— URL：https://www.mdpi.com/2073-445X/13/6/827（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
294.蒙克 A.V.，“日常生活的整体设计：总体艺术的历史理想与困境”//《设计》，2024 年，第 8 卷，第 1 期。— URL：https://portal.findresearcher.sdu.dk/en/publications/the-total-design-of-everyday-life-historical-ideals-and-dilemmas-（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。
295.努鲁拉耶娃·M.、阿卜杜萨马托娃 L.，借助现代景观建筑塑造城市环境//国际高等教育会议，2025 年， 第 1 卷，第 2 期，第 36–41 页。— URL：https://newconference.ru/index.php/Ireland/article/view/72（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。
296.奥马霍尼·迈克，考古幻想：在莫斯科地铁上建构历史//《现代语言评论》98.1，2003 年，第 138-150 页。
297.朱建飞、陈伟、李华编，《中国建筑手册：建筑与空间的社会生产史》，伦敦：劳特利奇出版社，2023 年，778 页。
298.帕帕佩特罗斯·斯皮罗斯，《重溯扩展领域：艺术与建筑的邂逅》，麻省理工学院出版社，2014 年，288 页。
299.皮德利斯纳 O.、西蒙诺娃 A.、伊万诺娃 N.、邦达连科 V.、Yesipov A. 通过视觉艺术、照明设计和建筑来协调城市环境//地方科学学报，2023 年，卷 22，第 1 期，第 59-72 页。— URL：https://www.researchgate.net/publication/369803869_Harmonising_of_the_urban_environment_by_means_of_visual_art_lighting_design_a

nd_architecture（访问：09/10/2025）。
300.波卢博克·安德里、皮利普丘克·奥克萨娜，城市空间中大型装饰雕塑的朝向//拉脱维亚农业大学学报：景观建筑与艺术，2023 年 23 月 23 日。— 网址：https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2023.23.07（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。
301.蒲晓义，《一位年轻中国建筑师眼中的中国建筑》，北京：外文出版社，2019 年，486 页：彩色插图，肖像插图。
302.拉德万·迪娜、拉德万·穆罕默德·拉德万，当代知识分子以雕塑视角处理建筑形式的趋势//设计科学与应用艺术杂志，2023 年，第 162 – 170 页。
303.鲁克曼-波查·伊尔泽和克拉斯廷斯·贾尼斯，建筑形式潮流背景下的当代城市空间//建筑与城市规划，2011 年，第 58 – 65 页。
304.瑞迪吉尔·莫妮卡，“人类建筑”，20 世纪艺术中雕塑与建筑关系的研究//方式-历史记录，2003 年，第 77 – 114 页。
305.陈淑杰、沈振江，中国建筑保护运动：国家建设的途径//《历史环境：政策与实践》，2022 年 ，第 13 卷，第 3 期，第 381-393 页。— 网址：https://www.researchgate.net/publication/359470211_The_Architectural_Conservation_Movement_in_China_Approaches_to_Nation-building（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
306.斯坦哈特，《中国建筑史》，普林斯顿：牛津大学出版社，2019 年，388 页：插图，彩色插图。
307.斯坦哈特，《中国现代建筑：180 年》，加利福尼亚州：ORO 出版社，2024 年，470 页。
308.斯坦哈特 N.S.，《中国建筑的边界》，剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社，2022 年，448 页。
309.斯特克洛娃·伊琳娜 A.和拉古日娜·奥列西亚 I.， 《景观与纪念性

装饰艺术综合发展中的雕塑公园起源》。— 网址：http://hdl.handle.net/11701/16826（访问日期：2025 年 9 月 10 日）。
310.苏丹诺娃·迪尔肖达，《乌兹别克斯坦建筑中的艺术和谐》//《美国社会科学与教育创新杂志》，2021 年，第 87-94 页。
311. 托伦特 H.，《论现代建筑与艺术综合：困境、方法与变迁》//《国际现代建筑文献汇编》，2010 年 7 月，第 42 期，第 6-13 页。 — URL：https://www.researchgate.net/publication/350619013_On_Modern_Architecture_and_Synthesis_of_the_Arts_Dilemmas_Approaches_Vicissitudes（访问：09/03/2021）。
312.沃多皮韦茨·阿莱斯和斯尼达尔西奇·洛克，建筑、雕塑和绘画// 埃德瓦尔德·拉夫尼卡尔：建筑师和教师，维也纳，2010 年（ 14），295 - 309 页。
313.万 Q.、布拉斯 S.M.，建筑作为一种装置：从文学到建筑的疏离理论// 建筑研究前沿，2022 年，第 11 卷，第 1 期，第 1-12 页。 — URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S209526352100073X (访问日期：2025 年 7 月 29 日)。
314.克里斯汀·沃什科，萦绕的氛围：彼得·卒姆托的《总体艺术》中建筑、工艺、音乐、景观和电影之间的合作：提交给研究生院以部分满足建筑学博士学位要求的论文；卡尔顿大学，安大略省，渥太华，2025，300 页。 — URL：https://carleton.scholaris.ca/bitstreams/db1c9d99-32cd-4716-8221-e659c4adc7fc/download（访问日期：2025 年 9 月 10 日）。
315.吴长志，中国建筑艺术的综合形式//城市经济，2021 年，第 4 期，第 58-64 页。— URL：https://www.researchgate.net/publication/355516416_FORMS_OF_SYNTHESIS_OF_ARTS_OF_CHINESE_ARCHITECTURE（访问日期：2025 年 9 月 10 日）。
316.杨国庆、马库斯·哈特斯坦，中国古城墙：重现的遗产，萨伦斯坦：

本特利出版社，2024 年，304 页：插图，彩色插图。
317.叶杰、郭强、杨安，城市景观建筑中景观雕塑的情感设计研究//ITM 网络会议，EDP 科学，2025 年，第 77 卷，第 01039 期。- URL：https://www.itmconferences.org/articles/itmconf/pdf/2025/08/itmconf_emit2025_01039.pdf（访问日期：2025 年 7 月 26 日）。
318.叶克尔奇克·谢尔盖，象征性可塑性与纪念环境：后苏联时代基辅苏联纪念碑的余生// 加拿大斯拉夫论文集 ，2021 年，207–228 页。
319.尤瑟夫·菲比 M.， 复合动作在壁画空间处理中的作用//遗产与设计杂志，2024 年。— Doi: 10.21608/jsos.2024.293507.1526 243
320.扎特里奇 M.，艺术与区域的融合：尤拉伊·奈德哈特 20 世纪 60 年代的雕塑建筑与区域旅游规划 // Docomomo，2024 年 12 月，第 72 期，第 90 - 95 页 。 — URL ：https://www.researchgate.net/publication/386547406_Synthesis_of_the_Arts_with_the_Region_Juraj_Neidhardt's_Sculptural_Architecture_of_the_1960s_within_Regional_Planning_of_Tourism（访问日期：2025 年 10 月 9 日）。
321.彭昌、张新木等，中国传统景观建筑对欧洲小型建筑形象的影响// 景观建筑与艺术，2021 年，第 18 卷，第 18 期，第 59-68 页。 — URL：https://llufb.llu.lv/Raksti/Landscape_Architecture_Art/2021/LLU_Landscape_Architect_Art_Vol_18_2021-59-68.pdf（访问日期：2025 年 7 月 24 日）。

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова» (РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Ван Фан

ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АНСАМБЛЯХ КИТАЯ: ОТ ТРАДИЦИОННЫХ МОДЕЛЕЙ К СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ ПРАКТИКЕ

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
специальность: 5.10.3 — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Том II

Приложение. Альбом иллюстраций

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,
профессор В.Б. Кошаев

Москва — 2026

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算

高等教育机构

俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学

(俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学)

关于手稿的权利

王芳

艺术综合视角下中国建筑-艺术综合体的空间意象：从传统模式到当代城市实践

博士学位论文

艺术史博士候选人

专业 5.10.3 — 艺术类型（美术和装饰和应用艺术及建筑）

第二卷

插图集

科学导师：

艺术史博士，教授

V.B. 科沙耶夫

莫斯科 — 2026

ПРИЛОЖЕНИЕ 附录

Список иллюстраций

Илл. 1. План Трех главных залов (Тайхэдянь, Чжунхэдянь, Баохэдянь) Запретного города периода династии Цин. Обмерный чертеж команды Лян Сычэна (1934–1937 гг.), демонстрирующий осевую симметрию и ритуальную структуру внешнего двора 《三殿两庑》. Источник: Архив Университета Цинхуа; Лян Сычэн. «История китайской архитектуры». Пекин: Издательство «Санлянь», 2023.

Илл. 2. Поперечный разрез Зала Высшей Гармонии (Тайхэдянь) в Запретном городе. Полный архитектурный разрез (чертеж Чжан Бочжуна, 1941 г.), демонстрирующий трехъярусное основание, систему доугун и седловидный профиль кровли. Источник: «Атлас обмерных чертежей исторических зданий на центральной оси Пекина». Пекин: Музей Гугун, 2017.

Илл. 3. Детальный разрез карнизной части Зала Высшей Гармонии с системой доугун. Увеличенный разрез, демонстрирующий многослойную структуру соединения деревянных элементов и их высотные отметки. Источник: «Отчет о реставрационных работах Зала Высшей Гармонии». Пекин: Издательство Гугун.

Илл. 4. Генеральный план Храма Неба （天坛）периода династии Цин. Полный план, представляющий двойную систему алтарных стен, Круглый Алтарь （圜丘）и Зал молитвы за богатый урожай（祈年殿）. Источник: «Хроники парка Храма Неба». Пекин: Пекинское издательство, 2006.

Илл. 5. Современный стандартизированный генеральный план комплекса Храма Неба. Точное обозначение границ Круглого Алтаря, Императорского Небесного Свода（皇穹宇）и Моста Даньби. Источник: Издательство китайской архитектуры, 2021.

Илл. 6. План трехъярусного каменного алтаря Хуаньцю（圜丘）. Трехъярусный концентрический каменный алтарь с девятью ступенями, отражающий «янское» число в ритуальной системе. Источник: «Атлас обмерных чертежей Храма Неба», раздел «Хуаньцю». Тяньцзиньский университет, 2017.

Илл. 7. План комплекса Императорского Небесного Свода（皇穹宇）. Полный план двора с круглой стеной «Эхо»（回音壁）, главным залом и воротами из глазурованной плитки. Источник: «Большая серия обмерных чертежей древнекитайской архитектуры: Храм Неба». Результаты обмеров команды Ван Цихэна.

Илл. 8. Генеральный план расположения гробницы Хо Цюбина. Археологический обмерный план императорского некрополя династии Хань и зоны сопутствующих захоронений. Источник: «Отчет о разведочном обследовании императорских усыпальниц Западной Хань». Пекин: Издательство «Вэньу», 2010.

Илл. 9. План гробницы Хо Цюбина с обозначением распределения каменных скульптур. Демонстрирует интеграцию монументальной пластики с естественным рельефом насыпи в форме горы Цилинь. Источник: «Журнал Музея Гугун», 2022, № 12.

Илл. 10. Аксиометрический план однодворного сыхэюаня（四合院）. Базовая форма пекинского жилого дома, ориентированного по оси север-юг, с соблюдением фэншуй-принципа《坎宅巽门》. Источник: «Элементы архитектуры пекинского сыхэюаня». Пекин: Издательство китайской архитектуры, 2008.

Илл. 11. Аксиометрический план трехдворного сыхэюаня (схема пространственной визуализации). Трехмерная перспектива, демонстрирующая перепады высот и иерархию зданий внешнего, среднего и заднего дворов.

Источник: «08BJ14-4 Элементы архитектуры пекинского сыхэюаня», стр. 17. Пекин: Издательство китайской архитектуры, 2008.

Илл. 12. Генеральный план трехдворного сыхэюаня (официальный стандартный чертеж). Последовательность пространств: внешний двор, средний двор (основное жилище) и задний двор.
Источник: «08BJ14-4 Элементы архитектуры пекинского сыхэюаня», стр. 29. Пекин: Издательство китайской архитектуры, 2008.

Илл. 13. Продольный разрез по центральной оси (через все три двора). Показывает вертикальные отношения и иерархию кирпично-деревянной конструкции северного жилого дома.
Источник: «08BJ14-4 Элементы архитектуры пекинского сыхэюаня», стр. 30. Пекин: Издательство китайской архитектуры, 2008.

Илл. 14. Поперечный разрез главного дома сыхэюаня. Демонстрирует деревянную балочную конструкцию цинского стиля, систему колонн и кровельное покрытие.
Источник: «08BJ14-4 Элементы архитектуры пекинского сыхэюаня», стр. 31. Пекин: Издательство китайской архитектуры, 2008.

Илл. 15. Мавзолей Сунь Ятсена（中山陵）. Оригинальный конкурсный план в форме колокола и фасад мемориального зала (ручной эскиз архитектора Люй Яньчжи, 1925 г.).
Источник: «Исследования Люй Яньчжи». Гуанчжоу: Гуанчжоуское издательство, 2024.

Илл. 16. Продольный разрез по центральной оси горы (восстановленный обмерный разрез). Демонстрирует вертикальную послойную маркировку и интеграцию мемориальных сооружений с рельефом горы Цзиньшань.
Источник: «Большая серия обмерных чертежей китайской современной архитектуры». Архитектурный колледж Юго-Восточного университета, 2021.

Илл. 17. Генеральный план расположения площади Тяньаньмэнь (план площадки Памятника). Обмерный генеральный план 1958 г., фиксирующий

центральное положение Памятника на оси площади.
Источник: «Официальный атлас проектных материалов Памятника народным героям столицы», 1953.

Илл. 18. Продольный общий разрез Памятника народным героям на площади Тяньаньмэнь.
Источник: Архив проектных материалов Памятника народным героям, 1953.

Илл. 19. Фасадный чертеж Памятника народным героям. Общая высота 37,94 м, демонстрирующая двухъярусный пьедестал Меру с нарративными рельефами и традиционную венчающую часть.
Источник: Высококачественный скан официальных строительных чертежей 1953 г. (Выставка «Дунлян — Документы Лян Сычэна», Художественный музей Университета Цинхуа).

Илл. 20. Гробницы императоров династии Мин（明十三陵）. 1409 г. Пекин, Китай.
Источник:
https://english.beijing.gov.cn/beijinginfo/culture/culturaltreasures/sevenculture/202401/t20240111_3532654.html

Илл. 21. Мавзолей Юнлин（永陵） - императорская гробница династии Цин. 1598 г. Провинция Ляонин, Китай.
Источник: https://www.sohu.com/a/10098537_111230

Илл. 22. Мавзолей Фулин（福陵）- императорская гробница династии Цин. 1629–1651 гг. Провинция Ляонин, Китай.
Источник: https://www.huitu.com/photo/show/20180826/085117047070.html

Илл. 23. Мавзолей Чжаолин（昭陵）- императорская гробница династии Цин. 1643–1651 гг. Провинция Ляонин, Китай.
Источник: https://www.huitu.com/Photo/show/20231130/210003772206.html

Илл. 24. Терракотовая армия (兵马俑) в мавзолее императора Цинь Шихуанди в Сиане, Китай. 221–210 гг. до н.э.

Источник: https://radiometro.ru/2022/05/13/muzej-terrakotovoj-armii-imperatora-cin-shihuandi/

Илл. 25. Бронзовая колесница № 2 с лошадьми в мавзолее Цинь. 221 г. до н.э. - 210 г. до н.э. город Сиань, Китай.

Источник: Официальный сайт Музея мавзолея императора Цинь Шихуана.

Илл. 26. Летящая лошадь（《铜奔马》）. Империя Хань. Это было примерно 1800 лет назад. Город Увэй, Китай.

Источник: https://news.gmw.cn/2018-11/17/content_31986640.htm

Илл. 27. Панорамный вид на гробницу Хо Цюбина（霍去病墓）. 117 г. до н.э. Город Сяньян, Китай.

Источник: https://www.meipian.cn/5j87p2wt

Илл. 28. Мавзолей Чжао（昭陵）. 636–743 гг. н.э. Город Сяньян, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/877253191_121107011

Илл. 29. Шесть коней мавзолея Чжао（《昭陵六骏》）. Империя Тан. 636–649 гг. н.э. Город Сяньян, Китай.

Источник: https://www.chinasilkmuseum.com/gskt/info319.aspx?itemid=28332

Илл. 30. Декоративное оформление карнизов гротов Майцзишань（麦积山）. 384 г. н.э. – династия Цин. Город Тяньшуй, Китай.

Источник: https://dp.pconline.com.cn/dphoto/list_3600722.html

Илл. 31. Статуя Будды Шакьямуни на южной стене пещеры
19 гротов Юньган. 460–470 гг. н.э. Город Датун, Китай.

Источник: Веб-сайт библиотеки Хубэйской академии изящных искусств

Илл. 32. Вход во внутренний двор семьи Ли（李家大院）. 1821–1935 гг. Город Юньчэн, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/798975683_121847886

Илл. 33. Рельефы резиденции семьи Ли в Шаньси. Хэби, Китай. 1821–1935 гг. Город Юньчэн, Китай.

Источник: https://bbs.zol.com.cn/dcbbs/d33984_4962_uid_g12345m.html

Илл. 34. Храм Неба - Алтарь Круглого Холма（圜丘）. 1530–1749 гг. Пекин,

Китай.

Источник:

https://k.sina.cn/article_6487051972_p182a88ec400100cy7g.html?from=

Илл. 35. Храм Неба -Зал Императорского небесного свода（皇穹宇）. Основная конструкция алтаря круглого холма. 1530–1752 гг. Пекин, Китай.

Источник: https://you.ctrip.com/sight/beijing1/1487569.html?renderPlatform=

Илл. 36. Храм Неба - «Храм молитвы за богатый урожай»(祈年殿). 1420–1890. Пекин, Китай.

Источник: Веб-сайт Пекинского парка Храма Неба

Илл. 37. Зал Богоматери（圣母殿） - главное сооружение Храма Джинчи. 1023–1032 гг. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/429128476_197494

Илл. 38. Храм Джинчи- Летающий мост через пруд с рыбками（飞沼鱼梁). 1023-1032 гг. Город Тайюань, Китай.

Источник:

https://chat.baidu.com/search/14808911464103156290?enter_type=search_a_tab

Илл. 39. Храм Джинчи- Сянь зал（献殿). 1168г. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/献殿/60893944

Илл. 40.Храм Джинчи- Дуйюэфан（对越坊). 1576 г. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/对 越 坊?fromModule=lemma_search-box

Илл. 41. Храм Джинчи-Золотая человеческая платформа（金人台). 1102 г. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/金 人 台?fromModule=lemma_search-box

Илл. 42. Храм Джинчи- мост Хуэйсянь（会仙桥). Династия Мин. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/会仙桥/19626885?fromModule=search-

result_lemma

Илл. 43. Храм Джинчи- платформа с водяным зеркалом（水镜台）. 1606 г. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/水镜台/1966451

Илл. 44. Храм Джинчи- храм Тан Шу-Юй（唐叔虞祠）. 1023–1032. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/唐叔虞祠?fromModule=lemma_search-box

Илл. 45. Храм Джинчи- здание Медузы（水母楼）. 1563 г. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/晋 祠 水 母 楼?fromtitle=水 母 楼&fromid=8604927&fromModule=lemma_search-box

Илл. 46. Храм Джинчи- здание Шэнъин （胜瀛楼）. 1609 г. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/胜 瀛 楼?fromModule=lemma_search-box

Илл. 47. Храм Джинчи- Академия Цзиньси（晋溪书院）. 1526 г. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/晋溪书院?fromModule=lemma_search-box

Илл. 48. Статуи служанок в зале Богоматери. 1082–1087 гг. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/429128476_197494

Илл. 49. Статуя богоматерь Ицзян в зале Богоматери（《邑姜圣母像》）. 1082–1087 гг. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/429128476_197494

Илл. 50. Зал предков (родовой зал) семьи Чэнь（陈家祠）. 1888–1894 гг. Гуанчжоу, Китая.

Источник: https://m.quanjing.com/imgbuy/qj9131380143.html

Илл. 51. Вход зал предков (родовой зал) семьи Чэнь. 1888–1894. Гуанчжоу, Китая.

Источник: https://www.nipic.com/show/25392640.html

Илл. 52. Керамические скульптуры внутри родового зала семьи Чэнь. 1888–1894 гг. Гуанчжоу, Китая.

Источник: https://hk.crntt.com/doc/1001/9/2/0/100192075.html?coluid=0&kindid=0&docid=100192075

Илл. 53. Китайская резьба по кирпичу «Речные заводи»（《水浒传》） в Зале предков (родовой зал) семьи Чэнь. 1888–1894 гг. Гуанчжоу, Китая.

Источник: https://k.sina.cn/article_7041939423_p1a3bb77df00100k595.html?from=cul

Илл. 54. Схема расположения гробницы династии Хань в Сюйчжоу.

мавзолей эпохи династии Хань. 128–116 гг. до н.э. Сюйчжоу, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/326358369_556515

Илл.55. Каменные фрески（画像石）.

Музей портретного каменного искусства Сюйчжоу Хань, Китай.

Источник: https://www.wenxiaobai.com/api/expends/detail?article=87fe6745-96a5-4c12-b654-3c4b9c2dcdc2

Илл. 56. Скульптуры «Лошадь»（《卧马》）. 117 г. до н.э. Гробницы Хо Цюбина, Китай.

Источник: https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=91d7722a7daf2b4fb11e1ffd

Илл. 57. «Лежащий слон»（《卧象》）. 117 г. до н.э. Гробницы Хо Цюбина, Китай.

Источник: https://www.weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309403993826065839963

Илл. 58. «Лежащий тигр»（《卧虎》）. 117 г. до н.э. Гробницы Хо Цюбина, Китай.

Источник: Сайт новостей Хуанцзинцзинь

Илл. 59. Реставрация древнего архитектурного комплекса мавзолея Цяньлин（乾陵）династии Тан (683 –706 гг.). Лю Сянъян, Китай.

Источник: https://www.sxlib.org.cn/dfzy/sxdwljgb/tddl/tddltk/qtww/201704/t20170426_700508.html

Илл. 60. Скульптура «Каменный крылатый конь» в мавзолее Цяньлин. 684–706 гг.. провинция Шэньси, Китай.

Источник: https://lishiwenhua.snnu.edu.cn/info/1764/19179.htm

Илл. 61. Первоначальный облик Аппийской дороги (фотография реставрации). 312–244 гг. до н.э. Италия, от Рима до Бриндизи.

Источник: Getty Images https://www.theguardian.com/books/2014/aug/22/the-appian-way-review-robert-kaster

Илл. 62. Мавзолей Адриана. Рим, Италия. 135–139 гг.

Источник: https://www.meisterdrucke.cn/fine-art-prints/Giovanni-Battista-Piranesi/654334/%E5%93%88%E5%BE%B7%E8%89%AF%E9%99%B5%E5%A2%93.html

Илл. 63. Скульптуры Будда Лу Шэна（卢舍那大佛） в пещерах Лунмэнь. 672–675. Лоян, Китай.

Источник: Официальный веб-сайт компании «Vision China»

Илл. 64. Пещеры Юньгани（云冈石窟）. 460–525. Район Юнган, город Датун, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/409660117_120706750?_trans_=000014_bdss_dkgyxqsp3p:cp=

Илл. 65. Статуи Будды в пещерах Юньган. 460–524. Район Юнган, город

Датун, Китай.

Источник:

https://www.sohu.com/a/409660117_120706750?_trans_=000014_bdss_dkgyxqsp3p:cp=

Илл. 66. Внешний вид пещер Аджанты. II век до н.э. – VII век до н.э. Индия.

Источник:

https://baike.baidu.com/item/%E9%98%BF%E6%97%83%E9%99%80%E7%9F%B3%E7%AA%9F/1644801

Илл. 67. Трехъярусная терраса из белого мрамора под Залом Высшей Гармонии в Запретном городе. 1420г. Реконструкция (существующее здание) 1695–1697 гг. Пекин, Китай.

Источник: https://www.magnific.com/free-photos-vectors/china-imperial/5

Илл. 68. Архитектурная планировка Запретного города.

Источник: http://www.jianzhuzhichuang.com/cms/dibiaojianzhu/3860.html

Илл. 69. Зооморфная пластика (фигурки «цзувэнь») на скате крыши Зала Высшей Гармонии в Запретном городе. 1420г. Реконструкция (существующее здание) 1695–1697 гг. Пекин, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/359178453_120441459

Илл. 70. Интерьер Зала Высшей Гармонии в Запретном городе. 1420г. Реконструкция (существующее здание) 1695–1697 гг. Пекин, Китай.

Источник: https://699pic.com/tupian-500505483.html

Илл. 71. Дальний вид Кремля. Основание: 1156 г. Строительство стен и сооружений: с 1485 по 1495 г. Москва, Россия.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Московский_Кремль

Илл. 72. «Камень Данби»（《太和殿丹陛石》）. 1420 г. Реконструкция (существующее здание) 1695–1697 гг. Пекин, Китай.

Источник: https://www.meipian.cn/1tb5r0q2

Илл. 73. Колонны храма Конфуция（孔庙）. 478 г. до н.э.

Цюйфу, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/479935128_189881

Илл. 74. Внутренние пейзажи зала Чэнчжи в Хунцуне（承志堂）. 1855 г. провинция Аньхой, Китай.

Источник: https://ctjzwh.hfut.edu.cn/14325/list.htm

Илл.75. Зал Чэнчжи – «Сто детей празднуют Праздник фонарей»（《百子闹元宵》）. 1855 г. провинция Аньхой, Китай.

Источник: https://www.anhuitravel.com.tw/Anhui_Scenery/Anhui_Attractions/Attractions_m.aspx?cid=62&id=2988&t=1&sid=3093

Илл. 76. Деревянные резные драконы на восьми колоннах перед главным залом храма Цзиньци. 1023–1032. Город Тайюань, Китай.

Источник: https://k.sina.cn/article_1634058407_6165c0a700100bo06.html

Илл. 77. Каменные львы в храме Пухуа-си（普化寺）в Горе Утайшань. 1925 г. Город Синьчжоу, Китай.

Источник: https://baike.baidu.com/item/普化寺/69490?fr=ge_ala

Илл. 78. Скульптуры каменных львов у подножья Будда Шакьямуни в Средней пещере Биньян（宾阳中洞）, династии Северная Вэй в гротах Лунмэнь. Лоян, Китай.

Источник: https://www.lmsk.org.cn/home/explore.html

Илл. 79. Скульптура Синтоистского льва.

Мавзолей Цяньлин династии Тан, Цянь, провинции Шэньси, Китай.

Источник: https://www.meipian.cn/312g1ju5

Илл. 80. Скульптура бронзового Льва, охраняющего Тайхэмэнь в Запретном городе（故宫太和门铜狮子）. Династия Цин. Пекин, Китай.

Источник: https://sucai.redocn.com/download2-11327441.html

Илл. 81. Скульптуры львов на Разбитом радужном мосту (Дуаньхун)（断虹桥）. Династия Юань. Запретный город, Пекин, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/827424301_100203

Илл. 82. Скульптура льва перед домом. Древняя деревня Лянху（良户古村）. Династии Мин и Цин. Песчаник. Цзиньчэне, Китай.

Источник:
http://www.360doc.com/content/21/1219/00/20579536_1009334531.shtml

Илл. 83. Каменные львы в могиле Гао И（高颐墓）.
Династия Хань, расположены в Яань. 209 г. н. э. Сычуань, Китай.
Источник: Официальный сайт Музея города Санья

Илл. 84. Пара каменных львов у главных ворот бывшей резиденции Ли Хунчжана（李鸿章故居）. 1862–1900. Город Хэфэй, Китай.
Источник:
https://k.sina.cn/article_7080422533_1a606ac85001010m17.html?from=history

Илл. 85. Фигурка дракона（玉龙）. 3500–3000 гг. до н.э. Город Чифэн, Внутренняя Монголия, Китай.
Источник: https://czasopisma.marszalek.com.pl/images/pliki/aoto/9/aoto901.pdf

Илл. 86. Драконы в кессоне（藻井中的龙）. Потолок Запретном городе.
Около 1420 г. Дерево, краска и металл. Пекин, Китай.
Источник: https://www.meipian.cn/380yrb9x

Илл. 87. Стена девяти драконов （九龙壁）. Перед дворцом Нин Шоу. 1771 г. Пекин, Китай.
Источник: https://roll.sohu.com/a/678362387_99910369

Илл. 88. Ворота в Запретном городе. Начало строительства: 1406 г. Пекин, Китай.
Источник: https://sucai.redocn.com/download2-6696559.html

Илл. 89. Древнекитайская резьба по камню – «Лотос». Династия Цин. Китай.
Источник: https://sucai.redocn.com/download2-6730671.html

Илл. 90. Чжаоби (Экранная стена) жилого комплекса семьи Ли. 1821–1935. Город Юньчэн, Китай.
Источник: https://www.meipian.cn/3b7j26om

Илл. 91. Визуализация архитектурного типа китайского жилища «Сыхэюань»（四合院）. Китай.
Источник: https://huaban.com/pins/1477389252

Илл. 92. Упрощенная карта города Пекина и его центральной оси во времена династий Мин и Цин. Китай.

Источник: https://www.meipian.cn/3bcudvb6

Илл. 93. Фотография современного Пекина. Китай.

Источник: https://zhuanlan.zhihu.com/p/85428258

Илл. 94. Озеро Куньмин в Летнем дворце（颐和园）. Пекин, Китай.

Источник: https://www.sohu.com/a/525049298_216077

Илл. 95. Классические сады Сучжоу - павильон «Бурных волн»（沧浪亭）. Сучжоу, Китай.

Источник: https://www.163.com/dy/article/HNQN57E5055611Y8.html

Илл. 96. Главная живописная зона горы Удан– даосский храмовый комплекс «Золотая вершина»（武当山-金顶道观）. Шиянь, провинция Хубэй, Китай.

Источник: https://zhuanlan.zhihu.com/p/655385814

Илл. 97. Мавзолей Сунь Ятсена в Нанкине（南京中山陵）. 1926 г. Китая.

Источник: https://www.skypixel.com/photos/7930a921-b320-4dac-ac54-fea8c27b1e3c

Илл. 98. Мемориальная башня мучеников (павших героев) провинций Шаньси, Хэбэй, Шаньдун（晋冀鲁豫烈士纪念塔）. 1946–1950. Город Ханьдань, Китай.

Источник: http://www.chinamartyrs.gov.cn/x_xwzx/zhzx/202410/t20241008_446610.html

Илл. 99. Мемориальный музей жертв Нанкинской резни（侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆）(внешний вид). 1985 г. Нанкин, Китай.

Источник: https://news.ifeng.com/c/8fDyhF6Bnt2

Илл. 100. Скульптура «Пробуждающегося льва Лугоу»（《卢沟桥醒狮》）. 1189–1192. Пекин, Китай.

Источник: https://www.meipian.cn/3del257w

Илл. 101. Рельеф «Бронзовая стена»（《铜墙铁壁》）. Мемориальный зал китайской народной антияпонской войны. 1987 г. Пекин, Китай.

Источник: https://you.ctrip.com/sight/beijing1/5302.html

Илл. 102. Революционный музей Цзинганшань（井冈山革命博物馆）. 2005–2007. Город Цзинганшань, Китай.

Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/%E4%BA%95%E5%86%88%E5%B1%B1%E9%9D%A9%E5%91%BD%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86_01.jpg

Илл. 103. Скульптура «Начало победы»（ 《胜利的起点》 ）. 2005–2007. Город Цзинганшань, Китай.

Источник: https://cn.club.vmall.com/mhw/consumer/cn/community/mhwnews/thread/id_1000028739868/

Илл. 104. Музей-заповедник землетрясения в Вэньчуане（汶川特大地震纪念馆）. 2010–2013. Город Мяньян, Китай.

Источник: Официальный сайт правительства провинции Сычуань

Илл. 105. «Памятник народным героям»（人民英雄纪念碑）. Площадь Тяньаньмэнь в Пекине, Китай. 1949–1958.

Источник: http://mbd.baidu.com/newspage/data/dtlandingsuper?nid=dt_4660673304050095104

Илл. 106. Рельеф «Памятник народным героям» — «Сжигание опиума во время Первой опиумной войны в Хумэнь»（《虎门销烟》）. 1953–1958. Пекин, Китай.

Источник: https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

Илл. 107. Рельеф «Памятник народным героям» — «Цзиньтяньское восстание»（《金田起义》）. 1953–1958. Пекин, Китай.

Источник: https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

Илл. 108. Рельеф «Памятник народным героям» — «Восстание в Учане» （《武昌起义》）. 1953–1958. Пекин, Китай.

Источник: https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

Илл. 109. Рельеф «Памятник народным героям» — «Движение 4 мая» （《五四运动》）. 1953–1958. Пекин, Китай.

Источник: https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

Илл. 110. Рельеф «Памятник народным героям» — «Движение 30 мая» （《五卅运动》）. 1953–1958. Пекин, Китай.

Источник: https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

Илл. 111. Рельеф «Памятник народным героям» — «Наньчанское восстание» （《南昌起义》）. 1953–1958. Пекин, Китай.

Источник: https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

Илл. 112. Рельеф «Памятник народным героям» — «Антияпонская партизанская война» （《抗日游击战争》）. 1953–1958. Пекин, Китай.

Источник: https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

Илл. 113. Рельеф «Памятник народным героям» — «Переход через Янцзы» （《胜利渡长江》）. 1953–1958. Пекин, Китай. Площадь Тяньаньмэнь в Пекине. Мрамор.1958 г.

Источник: http://www.namoc.org/xwzx/zt/lkqyzgmsg/dszp/201808/t20180821_320447.html

Илл. 114. Центр современного искусства Баошань Лю Синлун. Архитектура «стиля Хуэйчжоу»（徽派建筑）. 2018 г. Шанхай, Китай.

Источник: https://www.meipian.cn/28x4ejb2

Илл. 115. Рельеф «Песнь Святой Земли»（《圣地壮歌》）. Площадь Века в

городе Линьи (Китай). Ню Чжэньцзян. 2009 г.

Источник: http://www.lydjds.com/productview_71.html

Илл. 116. Рельеф «Старик двигает горы (идиома)» （《愚公移山》）. Восточная часть Национального музея Китая（中国国家博物馆）. 2007–2011. Пекин, Китай.

Источник: https://www.chnmuseum.cn/zx

附录

插图列表

图 1. 清代故宫三殿（太和殿、中和殿、宝和殿）平面图。梁思成团队（1934-1937 年）实测图，展现了三殿两庑的轴对称结构和礼仪布局。

来源：清华大学档案馆；梁思成，《中国建筑史》，北京：三联出版社，2023 年。

图 2. 故宫太和殿（太和殿）剖面图。完整建筑剖面图（张伯忠，1941 年绘制），展现了三层基座、斗拱结构和鞍形屋顶轮廓。来源：《北京中轴线历史建筑测绘图集》，北京：故宫博物院，2017 年。

图 3. 太和殿斗拱屋檐的详细剖面图。放大剖面图展示了木构件的多层连接结构及其立面。

来源：《太和殿修复工作报告》。北京：故宫博物院。

图 4. 清代天坛总体规划图。完整平面图，展示了双层祭坛墙体系、圆丘和祈年殿。

来源：《天坛公园编年史》。北京：北京出版社，2006 年。

图 5. 现代天坛建筑群标准化总体规划图。精确标示了圆丘、皇穹宇和丹碧桥的边界。

来源：中国建筑出版社，2021 年。

图 6. 圜丘三层石坛平面图。圜丘为三层同心石坛，共九级台阶，象征祭祀仪式中的“阳”数。

来源：《天坛勘测图集》，圜丘部分。天津大学，2017 年。

图 7. 皇穹宇建筑群平面图。包含圆形回音壁、主殿和琉璃瓦门的完整庭院平面图。

来源：《中国古代建筑勘测图集：天坛》。王启恒团队勘测成果。

图 8. 霍去病墓总体布局。汉代皇陵及相关墓葬区的考古勘测图。

来源：《西汉皇陵勘测报告》。北京：文物出版社，2010 年。

图 9. 霍去病墓平面图，显示石雕分布。展现了巨型雕塑与麒麟山形土丘自然地貌的融合。

来源：《故宫博物院学报》，2022 年，第 12 期。

图 10. 单院四合院轴线平面图。北京住宅建筑的基本形式沿南北轴线布局，遵循风水“坎宅巽门”原则。来源：《北京四合院建筑要素》，北京：中国建筑出版社，2008 年。

图 11. 三院四合院轴测平面图（空间可视化图）。三维透视图展示了外院、中院和后院建筑的立面变化和层级关系。

来源：《北京四合院建筑要素》（08BJ14-4），第 17 页。北京：中国建筑出版社，2008 年。

图 12. 三院四合院总体平面图（官方标准图）。空间顺序：外院、中院（主居区）和后院。

来源：《北京四合院建筑要素》（08BJ14-4），第 29 页。北京：中国建筑出版社，2008 年。

图 13. 沿中轴线（贯穿三个院落）的纵剖面图。展示了北侧住宅建筑砖木结构的垂直关系和层级关系。

来源：《北京四合院建筑要素》，第 30 页。北京：中国建筑出版社，2008 年。

图 14. 四合院主屋剖面图。展示了清代木梁结构、柱式体系和屋面。

来源：《北京四合院建筑要素》，第 31 页。北京：中国建筑出版社，2008 年。

图 15. 中山陵。原钟形竞赛方案及纪念堂立面（吕彦之手稿，1925 年）。

来源：《吕彦之研究》。广州：广州出版社，2024 年。

图 16. 沿山体中轴线的纵剖面图（重建的实测剖面图）。展示了纪念碑建筑与金山地貌的垂直层次和融合。

来源：《中国近代建筑实测图大全》，东南大学建筑学院，2021 年。

图 17. 天安门广场总体规划图（纪念碑场地平面图）。1958 年的实测总体规划图显示了纪念碑在广场轴线上的中心位置。

来源：《首都人民英雄纪念碑设计资料官方图集》，1953 年。

图 18. 天安门广场人民英雄纪念碑纵剖面图。

来源：《人民英雄纪念碑设计资料档案》，1953 年。

图 19. 人民英雄纪念碑立面图。总高度：37.94 米，图中可见双层须弥山基座，基座上饰有叙事浮雕，以及传统的顶部装饰。

来源：1953 年官方施工图纸高清扫描件（清华大学美术馆“东凉——梁思成文献展”）。

图 20. 明十三陵　1409 年　中国北京　来源：https://english.beijing.gov.cn/beijinginfo/culture/culturaltreasures/sevenculture/202401/t20240111_3532654.html

图 21. 永陵 — 清代陵墓　1598 年　中国辽宁省　来源: https://www.sohu.com/a/10098537_111230

图 22. 福陵 — 清代陵墓　1629-1651 年　中国辽宁省　来源：https://www.huitu.com/photo/show/20180826/085117047070.html

图 23. 昭陵 — 清代陵墓　1643-1651　中国辽宁省　来源：https://www.huitu.com/Photo/show/20231130/210003772206.html

图 24. 秦始皇陵兵马俑　公元前 221-210 年　中国西安　来源：https://radiometro.ru/2022/05/13/muzej-terrakotovoj-armii-imperatora-cin-shihuandi/

图 25. 秦陵二号铜车马　公元前 221 年-公元前 210 年　中国西安

来源：秦始皇陵博物馆官网。

图 26. 《铜奔马》　东汉晚期　出土于中国武威雷台汉墓　来源：https://news.gmw.cn/2018-11/17/content_31986640.htm

图 27. 霍去病墓全景　公元前 117 年　中国咸阳市　来源：https://www.meipian.cn/5j87p2wt

图 28. 昭陵　公元 636-743 年　中国咸阳市　来源：https://www.sohu.com/a/877253191_121107011

图 29.《昭陵六骏图》　唐代　公元 636-649 年　中国咸阳　来源：https://www.chinasilkmuseum.com/gskt/info319.aspx?itemid=28332

图 30. 麦积山石窟檐饰　公元 384 年 — 清代　中国天水市　来源：https://dp.pconline.com.cn/dphoto/list_3600722.html

图 31. 云冈石窟十九窟南墙上的释迦牟尼佛像　公元 460-470 年　中国大同市　来源：湖北美术学院图书馆网站。

图 32. 山西李家院入口　始建于 1821 年　中国运城市　来源：https://www.sohu.com/a/798975683_121847886

图 33. 山西李家大院浮雕　始建于 1821 年　中国运城市　来源：https://bbs.zol.com.cn/dcbbs/d33984_4962_uid_g12345m.html

图 34. 天坛 — 圜丘　1530-1749 年　中国北京　来源：https://k.sina.cn/article_6487051972_p182a88ec400100cy7g.html?from=

图 35. 天坛 — 皇穹宇　圜丘核心建筑　1530-1752 年　中国北京　来源：https://you.ctrip.com/sight/beijing1/1487569.html?renderPlatform=

图 36. 天坛 — 祈年殿　1420-1890 年　中国北京
来源：北京天坛公园网站。

图 37. 圣母殿 — 晋祠主殿　1023-1032 年　中国太原市　来源：https://www.sohu.com/a/429128476_197494

图 38. 晋祠 — 飞沼鱼梁　1023-1032 年　中国太原市　来源：https://chat.baidu.com/search/14808911464103156290?enter_type=search_a_tab

图 39. 晋祠 — 献殿　1168 年　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/献殿/60893944

图 40. 晋祠 — 对越坊　1576 年　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/对越坊?fromModule=lemma_search-box

图 41. 晋祠 — 金人台　1102 年　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/金人台?fromModule=lemma_search-box

图 42. 晋祠 — 会仙桥　明代　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/会仙桥/19626885?fromModule=search-result_lemma

图 43. 晋祠 — 水镜台　1606 年　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/水镜台/1966451

图 44. 晋祠 — 唐叔虞祠　1023-1032　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/唐叔虞祠?fromModule=lemma_search-box

图 45. 晋祠 — 水母楼　1563 年　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/晋祠水母楼?fromtitle=水母楼&fromid=8604927&fromModule=lemma_search-box

图 46. 晋祠 — 胜瀛楼　1609 年　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/胜瀛楼?fromModule=lemma_search-box

图 47. 晋祠 — 晋溪书院　1526 年　中国太原市　来源：https://baike.baidu.com/item/晋溪书院?fromModule=lemma_search-box

图 48. 圣母殿 — 侍女像　1082-1087 年　中国太原市　来源：https://www.sohu.com/a/429128476_197494

图 49. 圣母殿 — 邑姜圣母像　1082-1087 年　中国太原市　来源：https://www.sohu.com/a/429128476_197494

图 50. 陈家祠　1888-1894 年　中国广州　来源：https://m.quanjing.com/imgbuy/qj9131380143.html

图 51. 陈家祠侧门入口　1888-1894 年　中国广州　来源：https://www.nipic.com/show/25392640.html

图 52. 陈家祠内的陶瓷雕塑　1888-1894 年　中国广州　来源：https://hk.crntt.com/doc/1001/9/2/0/100192075.html?coluid=0&kindid=0&docid=100192075

图 53. 陈家祠堂内的砖雕《水浒传》　1888-1894 年　中国广州　来源：https://k.sina.cn/article_7041939423_p1a3bb77df00100k595.html?from=cul

图 54. 徐州汉王墓（汉朝陵墓）的布局结构示意图　公元前 128-116 年　中国徐州　来源：https://www.sohu.com/a/326358369_556515

图 55. 石刻壁画　徐州汉画像石博物馆（中国）　来源：https://www.wenxiaobai.com/api/expends/detail?article=87fe6745-96a5-4c12-b654-3c4b9c2dcdc2

图 56.《卧马》石雕像　公元前 117 年　霍去病墓　中国　来源：https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=91d7722a7daf2b4fb11e1ffd

图 57.《卧象》石雕像　公元前 117 年　霍去病墓　中国　来源：https://www.weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309403993826065839963

图 58.《卧虎》石雕像　公元前 117 年　霍去病墓　中国。来源：环京津新闻网网站。

图 59.唐代（683-706 年）乾陵古建筑群修复图　刘向阳（2012 年）　中国　来源：https://www.sxlib.org.cn/dfzy/sxdwljgb/tddl/tddltk/qtww/201704/t20170426_700508.html

图 60. 乾陵中的《石翼马》雕像　公元 684-706 年　中国陕西省　来源：https://lishiwenhua.snnu.edu.cn/info/1764/19179.htm

图 61. 阿庇亚古道的原始面貌（修复后的照片）　公元前 312-244 年　意大利　从罗马到布林迪西　来源：Getty Images https://www.theguardian.com/books/2014/aug/22/the-appian-way-review-robert-kaster

图 62.哈德良陵墓　意大利罗马　公元前 135-139 年　来源：https://www.meisterdrucke.cn/fine-art-prints/Giovanni-Battista-Piranesi/654334/%E5%93%88%E5%BE%B7%E8%89%AF%E9%99%B5%E5%A2%93.html

图 63.龙门石窟卢舍那大佛像　672-675　中国洛阳　来源：视觉中国官网。

图 64. 云冈石窟　460-525　中国大同市云冈区　来源：https://www.sohu.com/a/409660117_120706750?_trans_=000014_bdss_dkgyxqsp3p: cp=

图 65. 云冈石窟佛像　460-524　中国大同市云冈区　来源：https://www.sohu.com/a/409660117_120706750?_trans_=000014_bdss_dkgyxqsp3p: cp=

图 66. 阿旃陀石窟的外部　公元前 2 世纪-公元前 7 世纪　印度　来源：https://baike.baidu.com/item/%E9%98%BF%E6%97%83%E9%99%80%E7%9F%B3%E7%AA%9F/1644801

图 67. 故宫太和殿下方的三层白玉基座　建于 1420 年　1695-1697 年重建（现存建筑）　中国北京　来源：https://www.magnific.com/free-photos-vectors/china-imperial/5

图 68.　故宫建筑布局图　来源：http://www.jianzhuzhichuang.com/cms/dibiaojianzhu/3860.html

图 69. 故宫太和殿屋脊走兽　1420 年　重建（现有建筑）1695-1697 年　中国北京　来源：https://www.sohu.com/a/359178453_120441459

图 70. 紫禁城太和殿内部　建于 1420 年　现存建筑重建于 1695-1697 年　中国北京　来源：https://699pic.com/tupian-500505483.html

图 71. 克里姆林宫远景　始建于 1156 年　城墙及建筑建造于 1485-1495 年　俄罗斯莫斯科　来源：https://ru.wikipedia.org/wiki/Московский_Кремль

图 72.《太和殿丹陛石》　建于 1420 年　现存建筑重建于 1695-1697 年　中国北京　来源：https://www.meipian.cn/1tb5r0q2

图 73.　孔庙的柱子　公元前 478 年　中国曲阜　来源：https://www.sohu.com/a/479935128_189881

图 74.　宏村“承志堂”内景　1855 年　中国安徽省　来源：https://ctjzwh.hfut.edu.cn/14325/list.htm

图 75. 承志堂 —《百子闹元宵》　约 1855 年　中国安徽省　来源：https://www.anhuitravel.com.tw/Anhui_Scenery/Anhui_Attractions/Attractions_m.aspx?cid=62&id=2988&t=1&sid=3093

图 76. 晋祠主殿前八根柱子上的木雕龙　1023-1032 年　中国太原市

来源：https://k.sina.cn/article_1634058407_6165c0a700100bo06.html

图 77. 五台山普化寺的石狮　1925 年　中国五台市　来源：

https://baike.baidu.com/item/普化寺/69490?fr=ge_ala

图 78. 北魏龙门石窟宾阳中窟释迦牟尼佛足下的石狮　中国洛阳　来源：

https://www.lmsk.org.cn/home/explore.html

图 79. 唐代乾陵神道教狮子雕塑　中国陕西乾县　来源：

https://www.meipian.cn/312g1ju5

图 80. 故宫太和门铜狮雕塑　清朝　中国北京　来源：

https://sucai.redocn.com/download2-11327441.html

图 81. 断虹桥上的狮子雕塑　元代　紫禁城　中国北京　来源：

https://www.sohu.com/a/827424301_100203

图 82. 民居门前的狮子雕塑　良户古村　明清时期　中国晋城

来源：

http://www.360doc.com/content/21/1219/00/20579536_1009334531.shtml

图 83. 高颐墓中的石狮　汉代　位于中国四川雅安　公元 209 年　来源：

三亚市博物馆官网。

图 84. 李鸿章故居大门口的一对石狮　1862-1900 年　中国合肥　来源：

https://k.sina.cn/article_7080422533_1a606ac85001010m17.html?from=history

图 85. 《玉龙》 公元前 3500-3000 年　中国内蒙古赤峰市　来源：

https://czasopisma.marszalek.com.pl/images/pliki/aoto/9/aoto901.pdf

图 86. 故宫藻井中的龙形图案　大约 1420 年　木材、油漆和金属　中国

北京　来源：https://www.meipian.cn/380yrb9x

图 87. 九龙壁　宁寿宫前　1771 年　中国北京　来源：

https://roll.sohu.com/a/678362387_99910369

图 88. 故宫大门　1406 年　中国北京　来源：

https://sucai.redocn.com/download2-6696559.html

图 89. 中国古代石雕 —“莲花” 清代 中国 来源：https://sucai.redocn.com/download2-6730671.html

图 90. 李家大院的照壁 始建于 1821 年 中国运城市 来源：https://www.meipian.cn/3b7j26om

图 91. 中国民居 — 四合院建筑风格效果图 中国 来源：https://huaban.com/pins/1477389252

图 92. 明清时期北京及其中轴线的简化地图 中国 来源：https://www.meipian.cn/3bcudvb6

图 93. 现代时期北京城摄影图 中国 来源：https://zhuanlan.zhihu.com/p/85428258

图 94. 颐和园昆明湖 中国北京 来源：https://www.sohu.com/a/525049298_216077

图 95. 苏州古典园林 — 沧浪亭 中国苏州 来源：https://www.163.com/dy/article/HNQN57E5055611Y8.html

图 96. 武当山的主要风景区 —“武当山金顶道观” 中国湖北省十堰市 来源：https://zhuanlan.zhihu.com/p/655385814

图 97. 南京中山陵 1926 年 中国 来源：https://www.skypixel.com/photos/7930a921-b320-4dac-ac54-fea8c27b1e3c

图 98. 晋冀鲁豫烈士纪念塔 1946-1950 中国邯郸市 来源：http://www.chinamartyrs.gov.cn/x_xwzx/zhzx/202410/t20241008_446610.html

图 99. 侵华日军南京大屠杀难遇同胞纪念馆（外观） 1985 年 中国南京 来源：https://news.ifeng.com/c/8fDyhF6Bnt2

图 100. 《卢沟醒狮》雕塑 1189-1192 中国北京 来源：https://www.meipian.cn/3del257w

图 101. 浮雕《铜墙铁壁》 中国人民抗日战争纪念馆 1987 年 中国北京 来源：https://you.ctrip.com/sight/beijing1/5302.html

图 102. 井冈山革命博物馆（新馆） 2005-2007 中国井冈山市 来源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/%E4%BA%95%E5%86

%88%E5%B1%B1%E9%9D%A9%E5%91%BD%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86_01.jpg

图 103.雕塑《胜利的起点》　2005-2007　中国井冈山市　来源：https://cn.club.vmall.com/mhw/consumer/cn/community/mhwnews/thread/id_100000028739868/

图 104.汶川特大大地震纪念馆　2010-2013　中国绵阳市　来源：四川省人民政府官方网站。

图 105.人民英雄纪念碑　中国北京天安门广场　1949-1958 年　来源：http://mbd.baidu.com/newspage/data/dtlandingsuper?nid=dt_4660673304050095104

图 106.“人民英雄纪念碑”浮雕 —《虎门销烟》　1953-1958 年　中国北京 天安门广场　来源：https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

图 107.“人民英雄纪念碑”浮雕 —《金田起义》　1953-1958 年　中国北京　天安门广场　来源：https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

图 108.　“人民英雄纪念碑”浮雕 —《武昌起义》　1953-1958 年　中国北京　天安门广场　来源：https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

图 109.“人民英雄纪念碑”浮雕 —《五四运动》　1953-1958 年　中国北京　天安门广场　来源：https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

图 110.“人民英雄纪念碑”浮雕 —《五卅运动》　1953-1958 年　中国北京　天安门广场　来源：https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

图 111.“人民英雄纪念碑”浮雕 —《南昌起义》　1953-1958 年　中国北京　天安门广场　来源：https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

图 112.“人民英雄纪念碑”浮雕 —《抗日游击战》 1953-1958 年 中国北京 天安门广场 来源：https://collection.sina.com.cn/ddys/zh/2016-11-27/doc-ifxyawmp0310196.shtml?from=wap

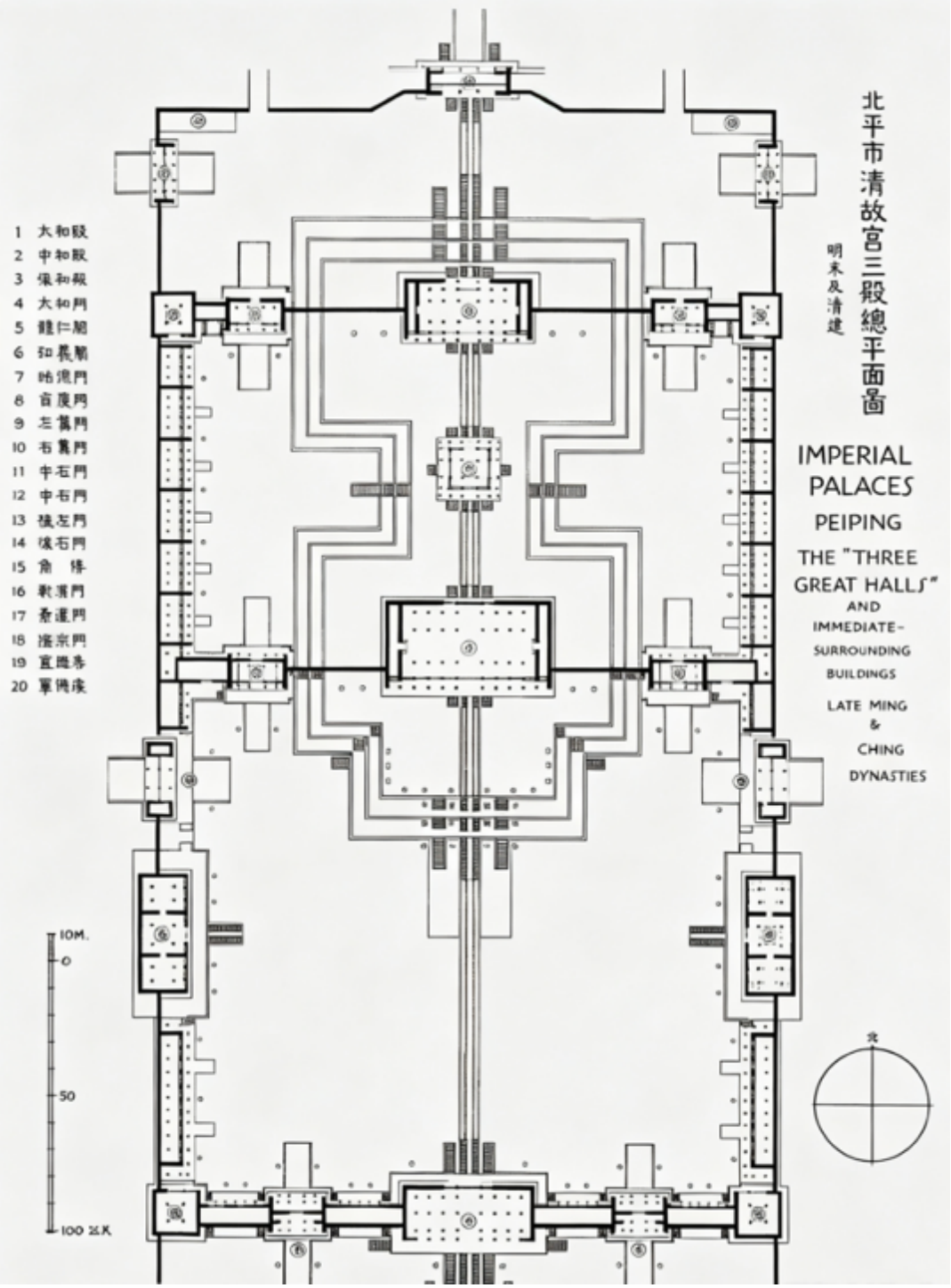
图 113.“人民英雄纪念碑”浮雕 —《渡江》 1953-1958 年 中国北京 天安门广场 汉白玉大理石 来源：http://www.namoc.org/xwzx/zt/lkqyzgmsg/dszp/201808/t20180821_320447.html

图 114.宝山当代艺术中心 “徽派建筑” 刘兴龙 2018 中国上海 来源：https://www.meipian.cn/28x4ejb2

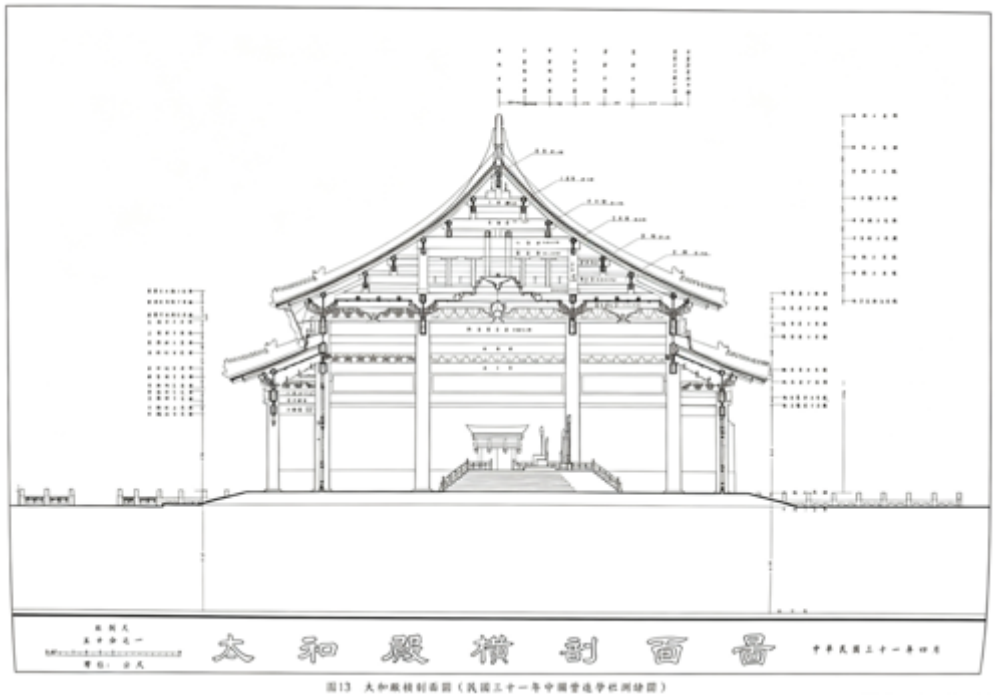
图 115.浮雕《圣地壮歌》 牛振江 2009 年 中国 临沂市五洲湖广场 来源：http://www.lydjds.com/productview_71.html

图 116.浮雕《愚公移山》 中国国家博物馆东区 2007-2011 年 中国北京 来源：https://www.chnmuseum.cn/zx

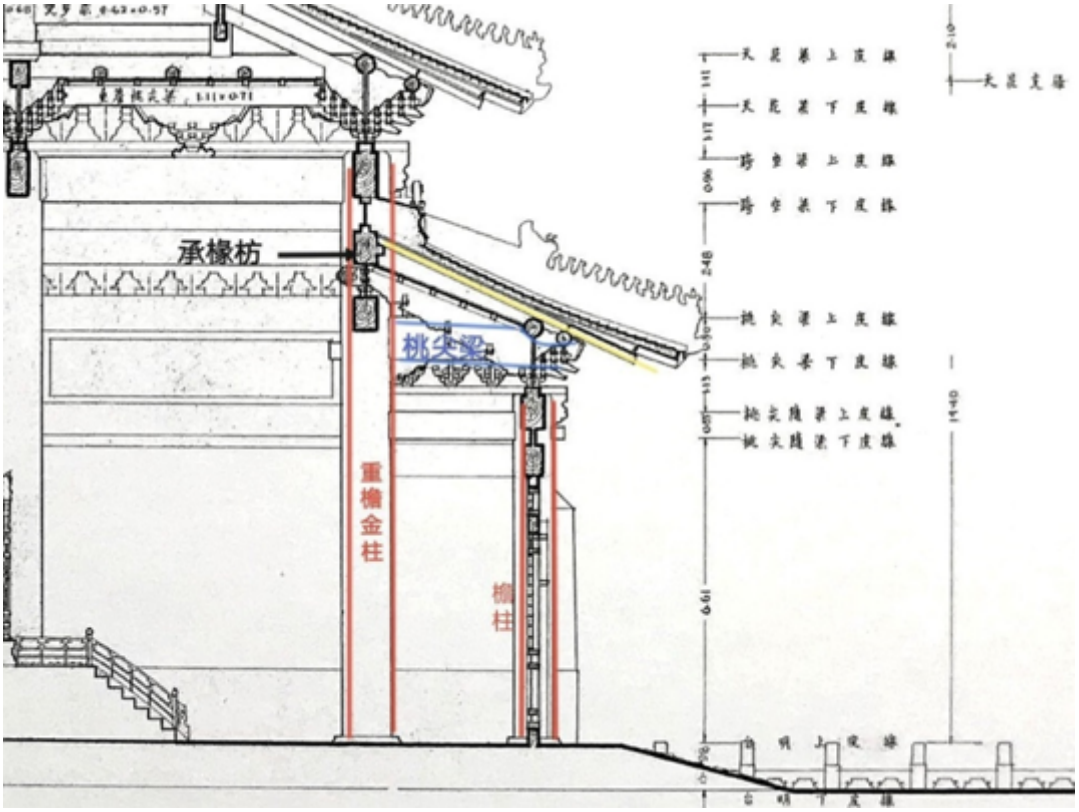
Иллюстративный материал диссертационного исследования



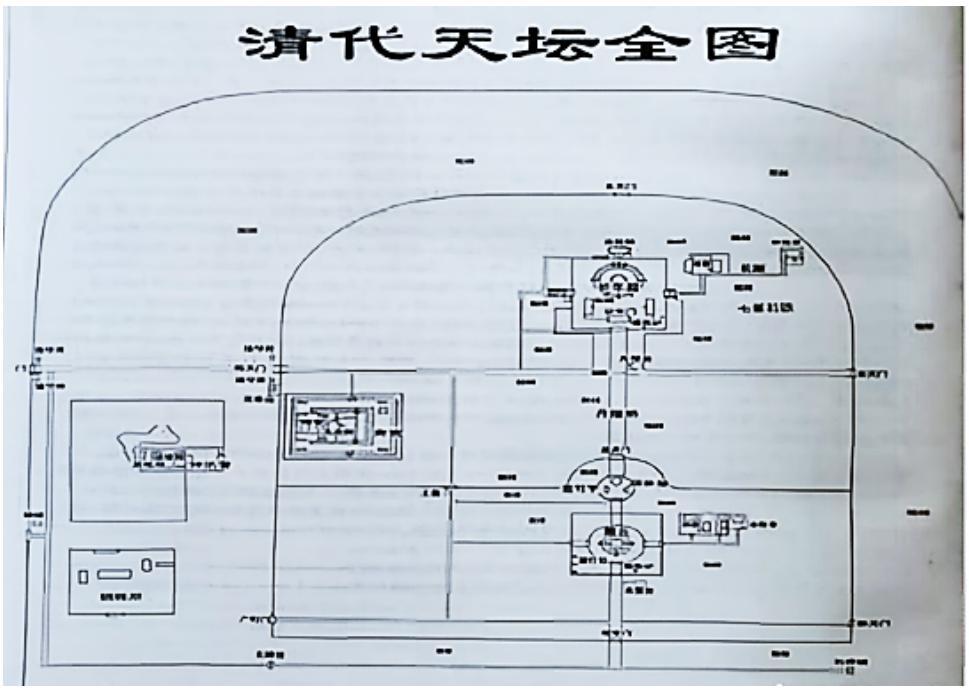
Илл. 1. План Трех главных залов Запретного города（紫禁城三大殿）. 1934–1937 гг. (обмерный чертеж). Пекин, Китай.
紫禁城三大主殿平面图 1934－1937 年（实测图）中国北京。



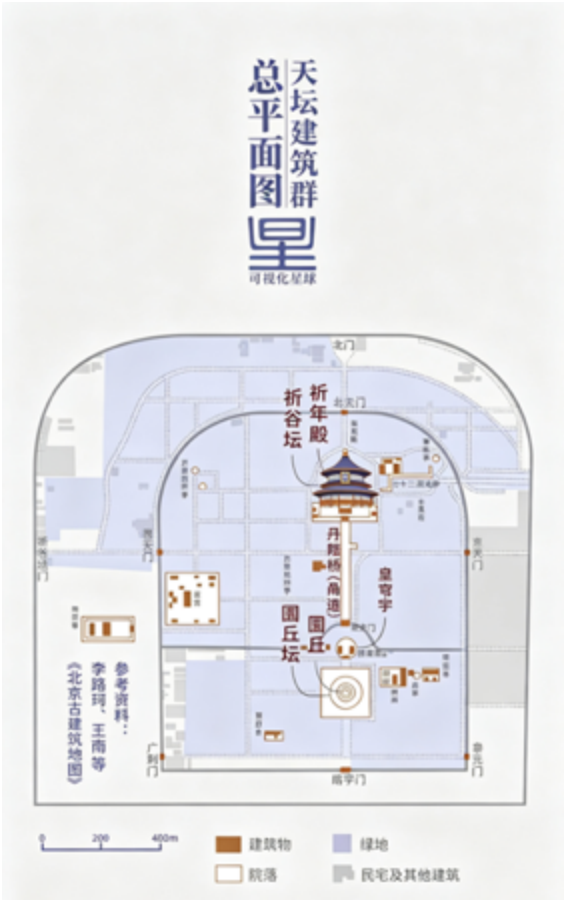
Илл. 2. Поперечный разрез Зала Высшей Гармонии（太和殿剖面图）. 1941 г. (чертеж Чжан Бочжуна). Пекин, Китай.
太和殿剖面图 1941 年（张伯忠绘图） 中国北京



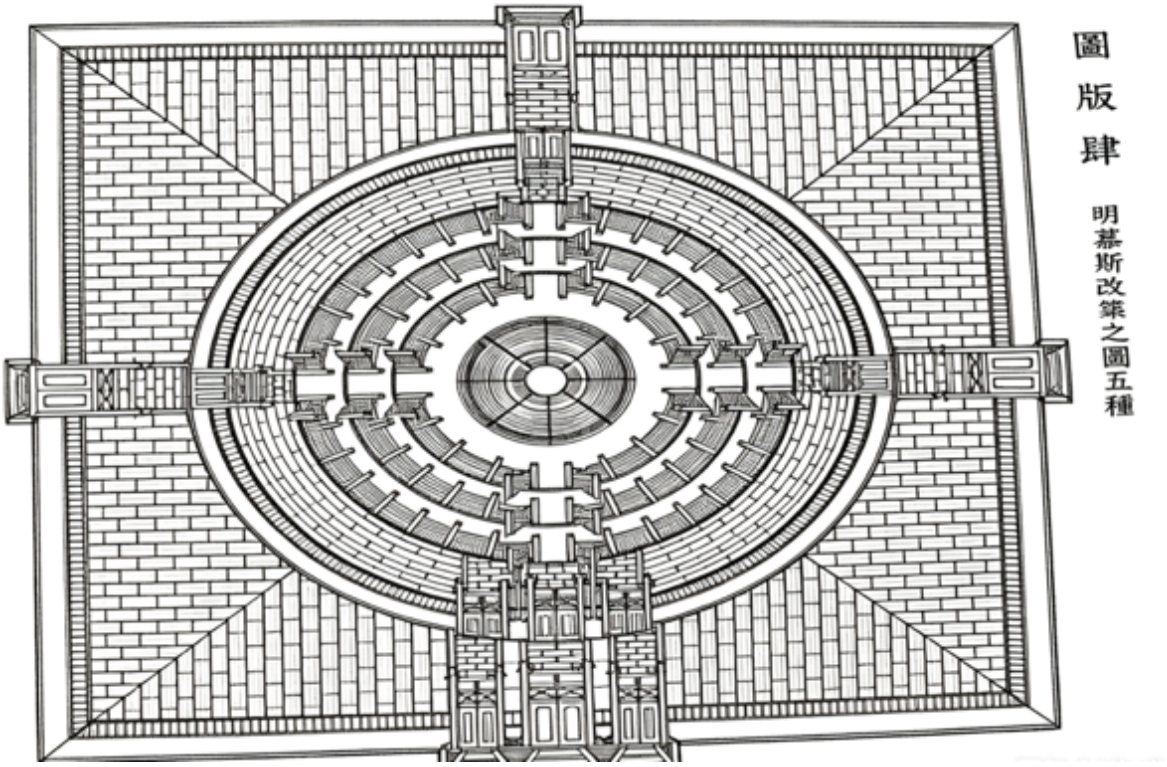
Илл. 3. Детальный разрез карнизной части с системой доугун（斗拱细部剖面）. Период династии Цин. Пекин, Китай.
檐部剖面图及斗拱系统详解 清代时期 中国北京



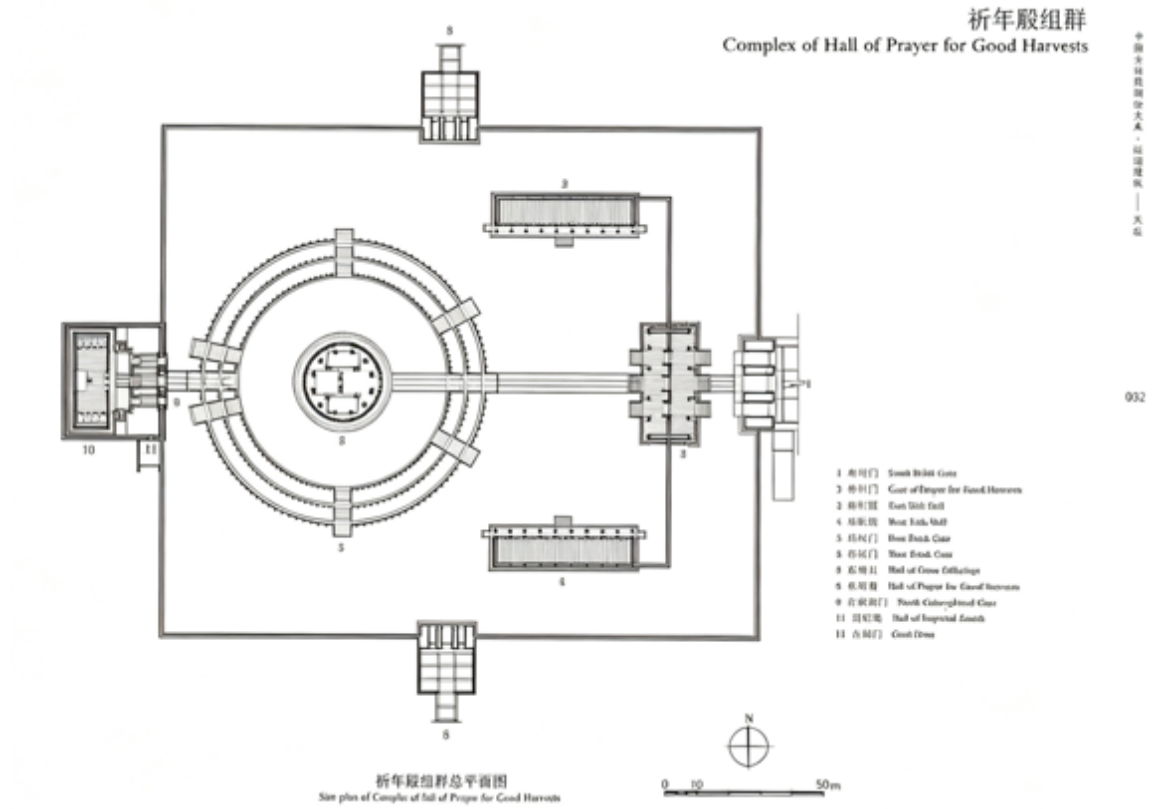
Илл. 4. Генеральный план Храма Неба（天坛总平面图）.
Период династии Цин. Пекин, Китай.
天坛总体规划　清朝时期　中国北京



Илл. 5. Современный план комплекса Храма Неба（天坛建筑群平面图）.
2021 г. Пекин, Китай.
天坛的现代规划（天坛建筑群） 2021 年 中国北京



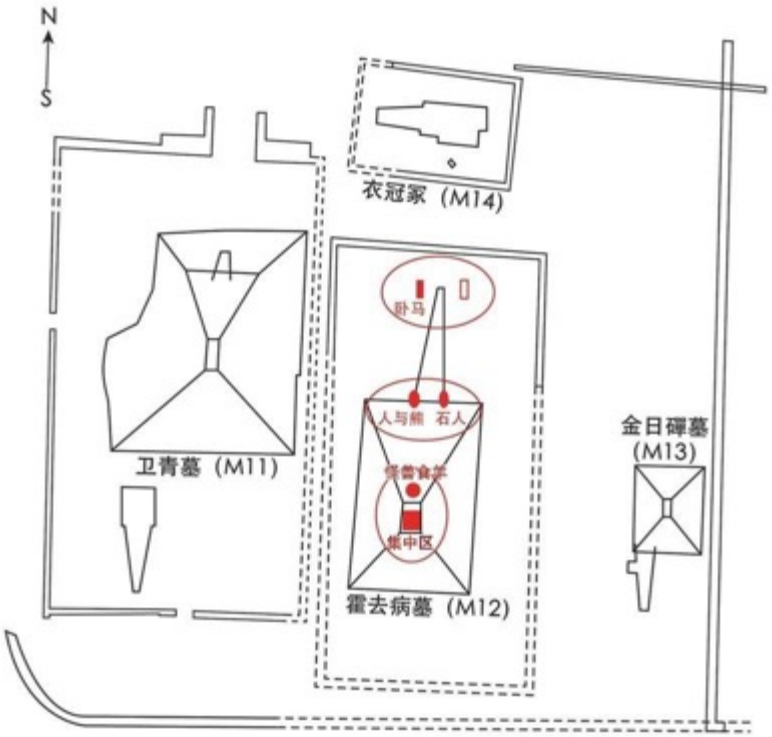
Илл. 6. План трехъярусного алтаря Хуаньцю（圜丘三层石台平面图）. Период династии Цин. Пекин, Китай.
圜丘三层石台平面图　清朝时期　中国北京



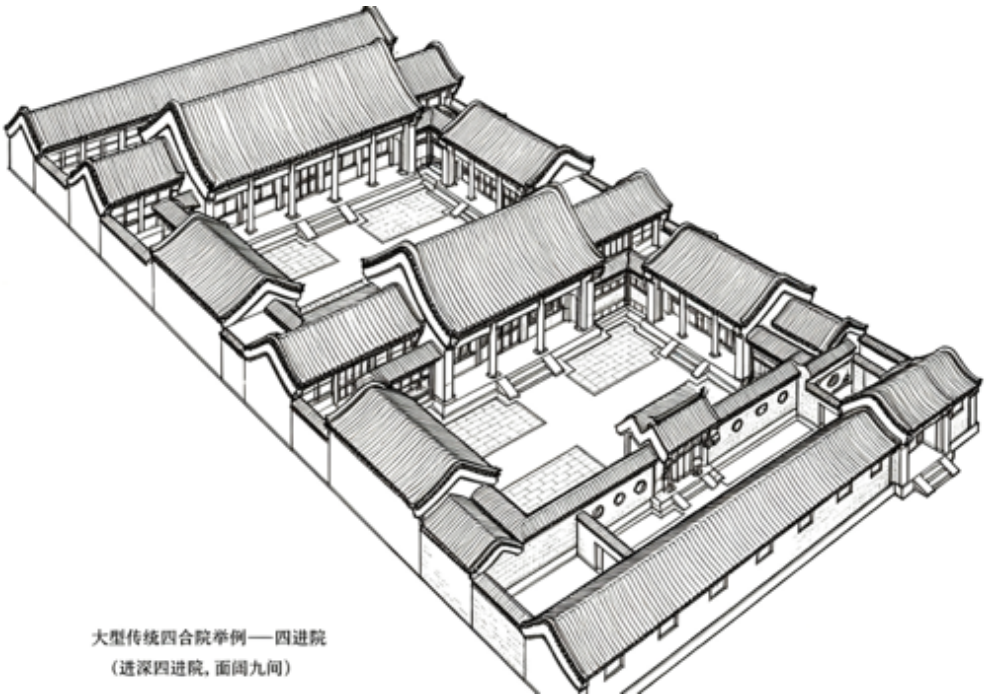
Илл. 7. План комплекса Императорского Небесного Свода（皇穹宇建筑群平面图）. Период династии Цин. Пекин, Китай.
皇穹宇建筑群平面图　清朝时期　中国北京



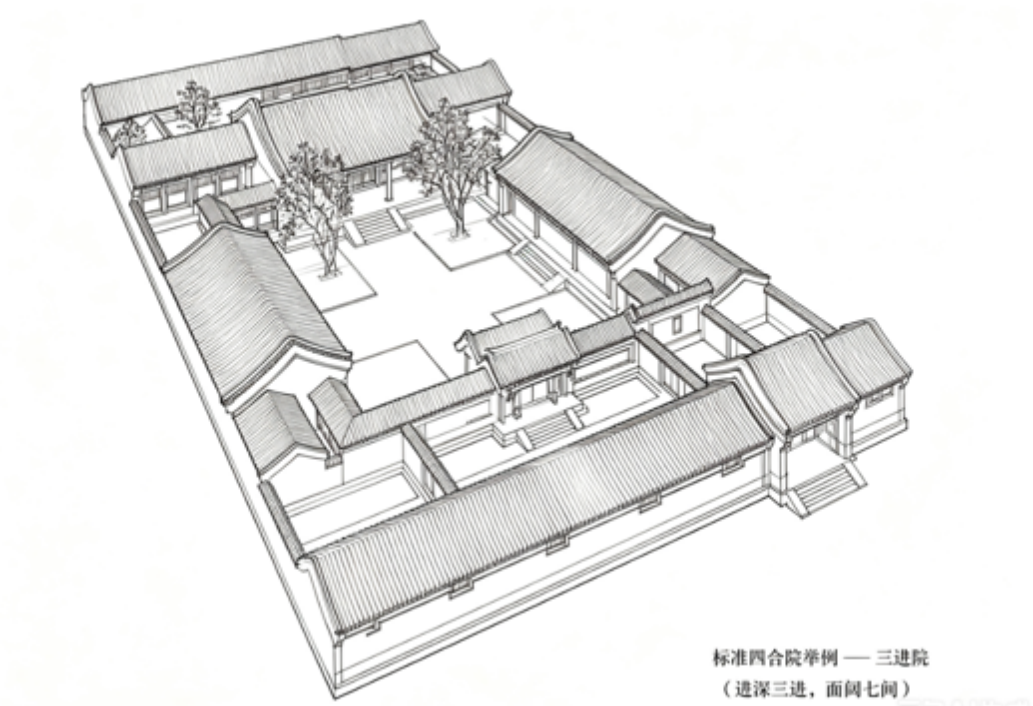
Илл. 8. Генеральный план расположения гробницы Хо Цюбина（霍去病墓区位总图）. 2010 г. (археологический план). Сяньян, Китай.
霍去病墓总体规划　2010（考古规划）　中国咸阳



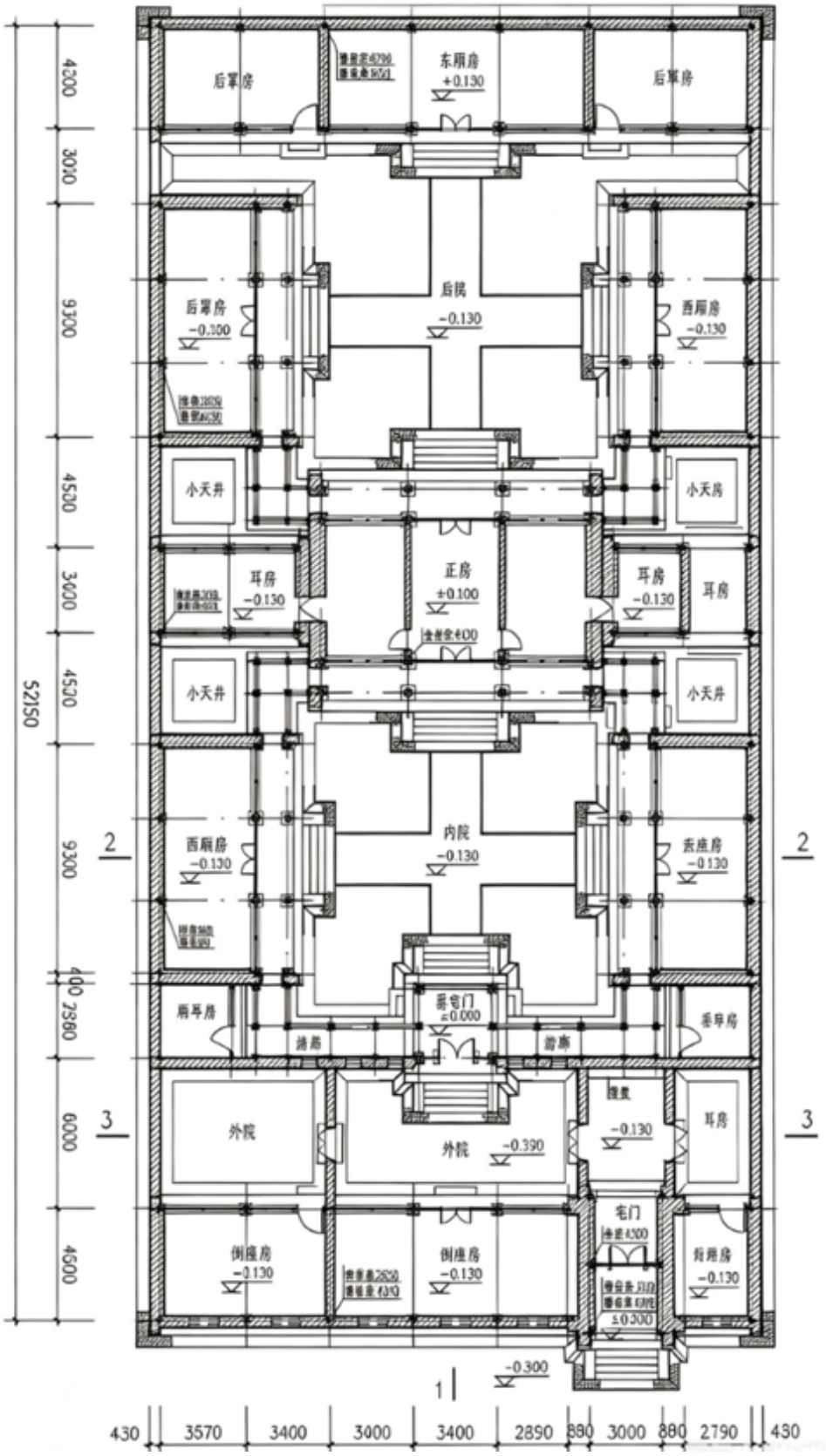
Илл. 9. План гробницы Хо Цюбина с распределением скульптур（霍去病墓平面关系图）. 2022 г. Сяньян, Китай.
霍去病墓平面图及雕塑分布图　2022 年　中国咸阳



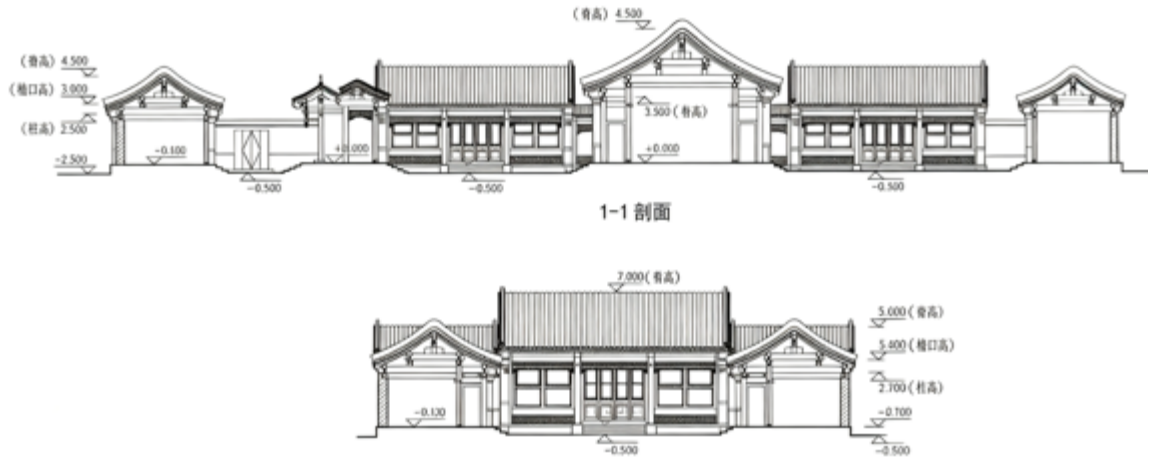
Илл. 10. Аксиометрический план однодворного сыхэюаня（一进四合院轴测图）. 2008 г. Пекин, Китай.
一进制四合院的轴测平面图　2008 年　中国北京



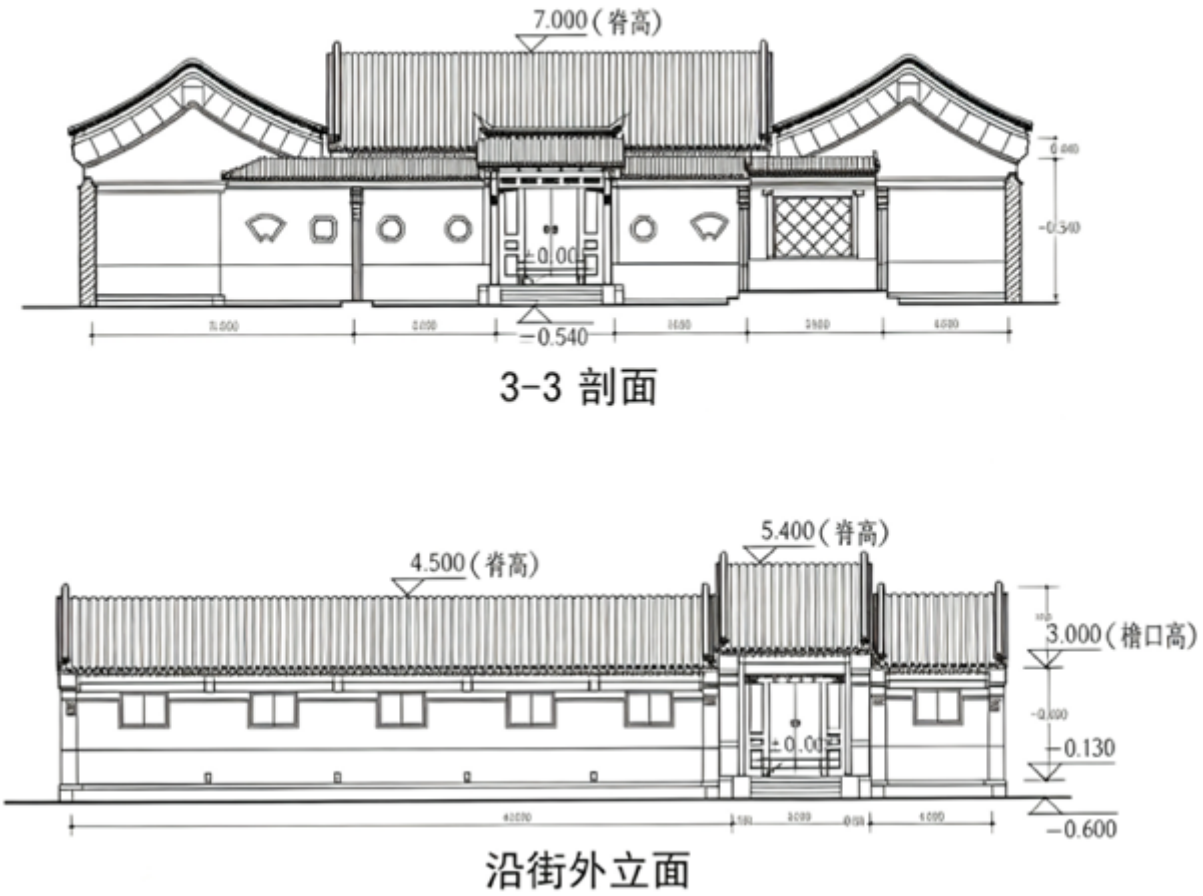
Илл. 11. Аксиометрия трехдворного сыхэюаня（三进四合院鸟瞰轴测图）. 2008 г. Пекин, Китай.
三进四合院鸟瞰轴测图　2008 年 中国北京



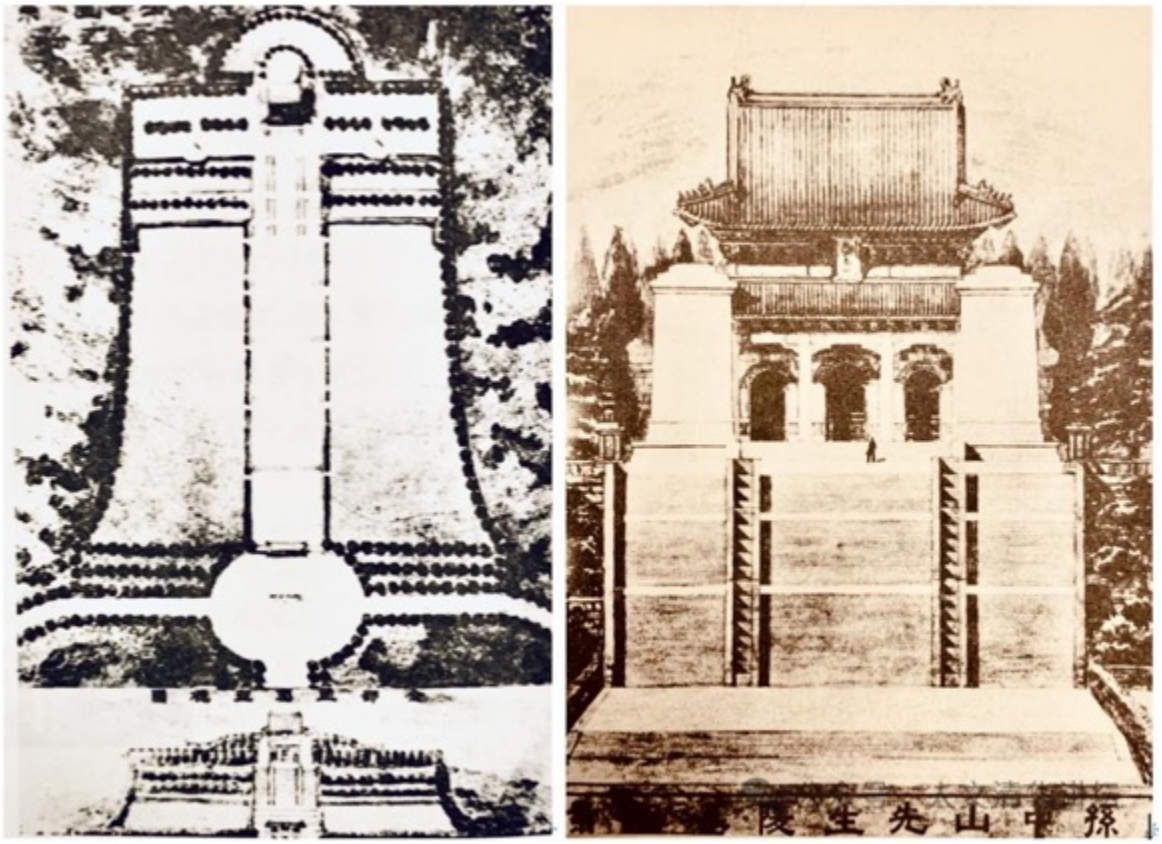
Илл. 12. Генеральный план трехдворного сыхэюаня （三进四合院总平面图）. 2008 г. Пекин, Китай.
三进四合院总平面图　2008 年　中国北京



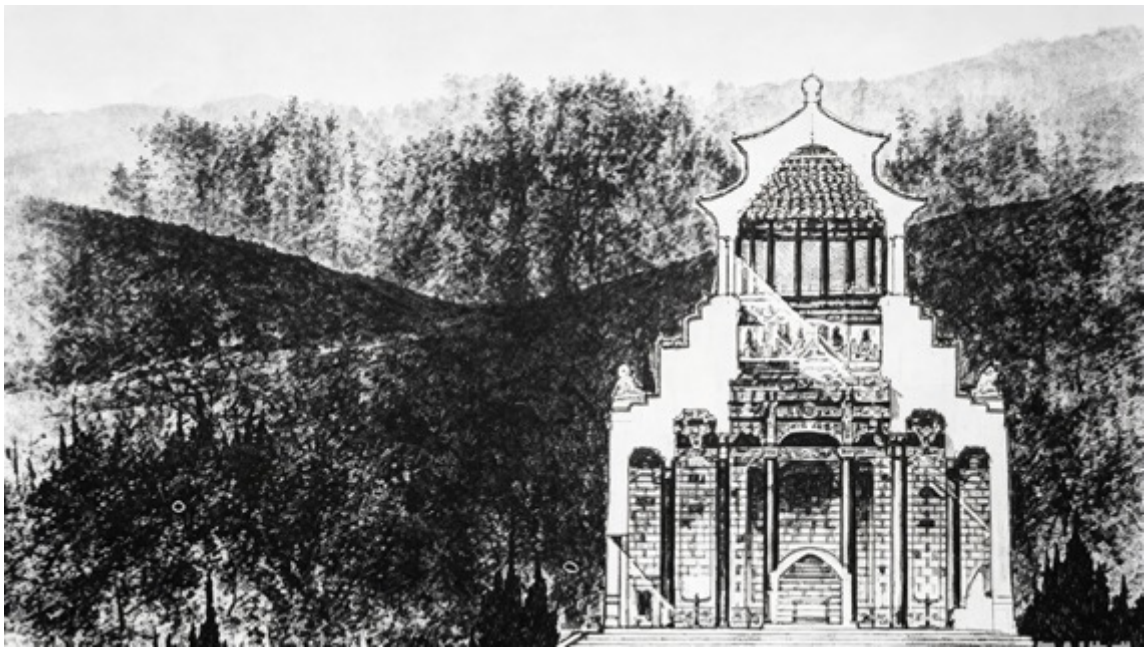
Илл. 13. Продольный разрез по центральной оси сыхэюаня（中轴线纵向总剖面图）. 2008 г. Пекин, Китай.
沿四合院中轴线的纵向剖面图　2008 年　中国北京



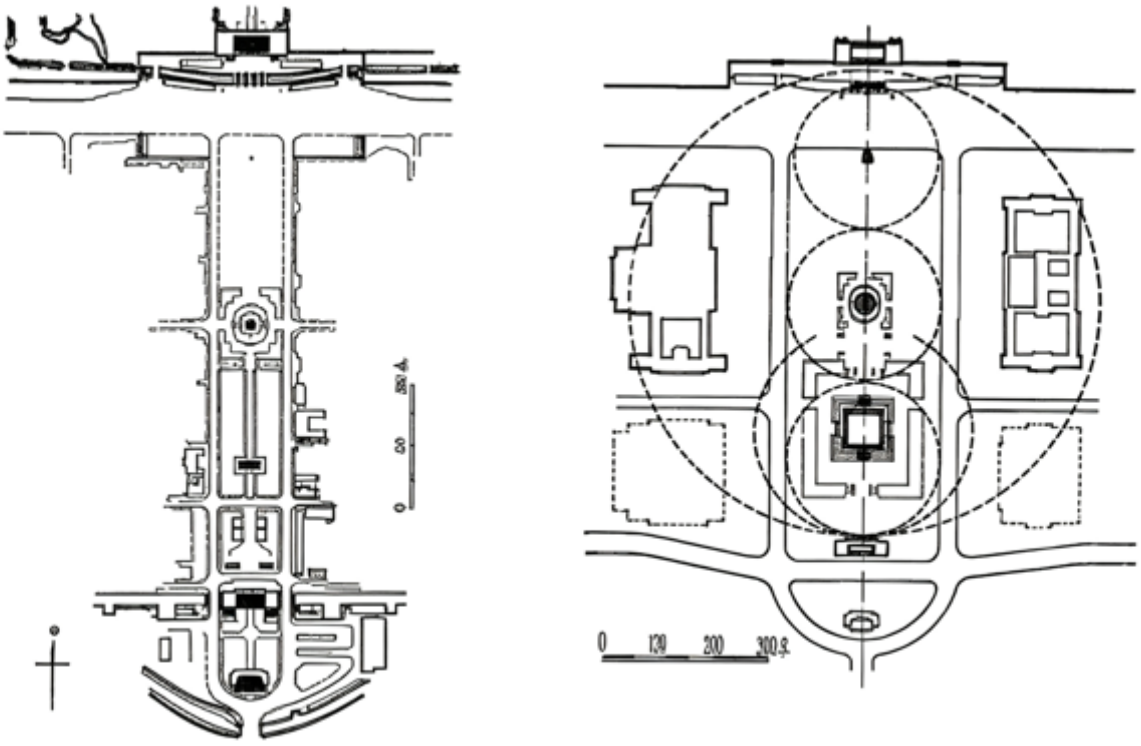
Илл. 14. Поперечный разрез главного дома сыхэюаня（正房横剖面图）. 2008 г. Пекин, Китай.
四合院正屋剖面图　2008 年　中国北京



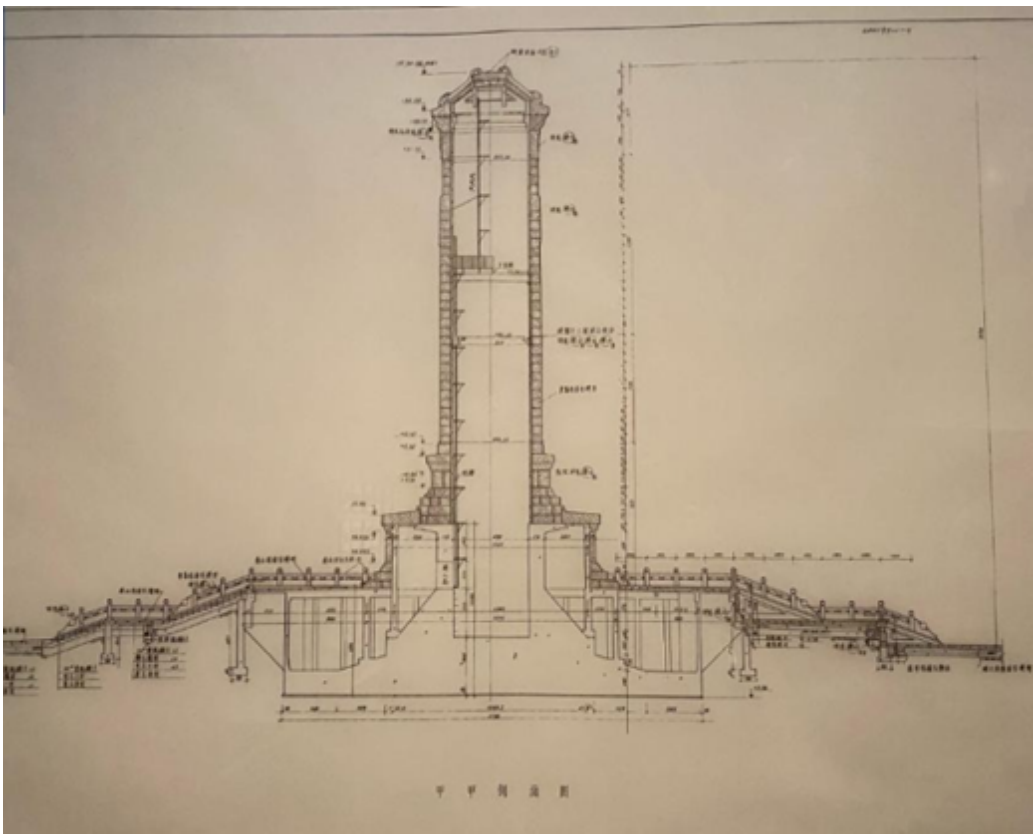
Илл. 15. План Мавзолея Сунь Ятсена в форме колокола（中山陵钟形平面图）. 1925 г. (эскиз Люй Яньчжи). Нанкин, Китай
中山陵钟形方案平面图　1925 年（吕彦之手绘图）　中国南京



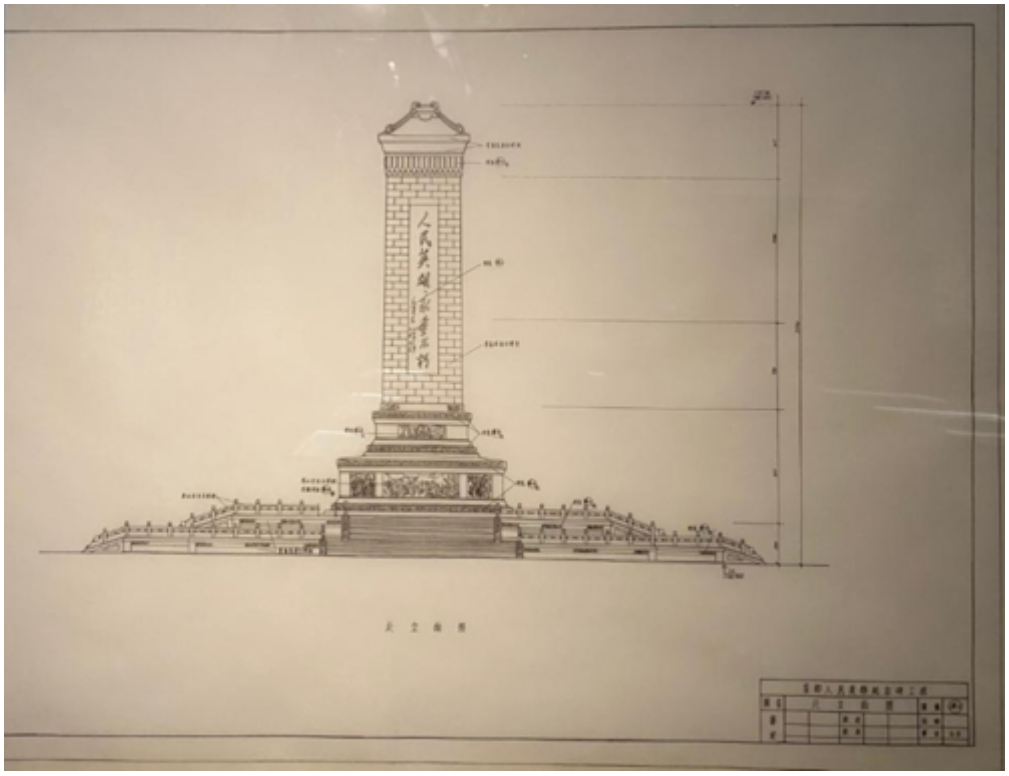
Илл. 16. Продольный разрез по оси горы Цзиньшань（中轴线山体纵向剖面图）. 2021 г. Нанкин, Китай.
紫金山山体纵剖面图　2021 年　中国南京



Илл. 17. Генеральный план площади Тяньаньмэнь（天安门广场区位总平面图）. 1958 г. Пекин, Китай.
天安门广场总体规划图　1958 年 中国北京。



Илл. 18. Продольный разрез Памятника народным героям
（人民英雄纪念碑纵向剖面图）. 1953–1958 гг. Пекин, Китай.
人民英雄纪念碑纵剖面 1953－1958 中国北京



Илл. 19. Фасадный чертеж Памятника народным героям
（人民英雄纪念碑立面图）. 1953–1958 гг. Пекин, Китай.
人民英雄纪念碑立面设计图 1953－1958 年 中国北京



Илл. 20. Гробницы императоров династии Мин（明十三陵）.
1409г. Пекин, Китай.
明十三陵 1409 年 中国北京



Илл. 21. Мавзолей Юнлин（永陵） - императорская гробница династии Цин. 1598г. Провинция Ляонин, Китай.
永陵 — 清代陵墓 1598 年 中国辽宁省



Илл. 22. Мавзолей Фулин（福陵）- императорская гробница династии Цин. 1629-1651. Провинция Ляонин, Китай.
福陵 — 清代陵墓 1629–1651 年 中国辽宁省



Илл. 23.Мавзолей Чжаолин（昭陵）- императорская гробница династии Цин. 1643-1651. Провинция Ляонин, Китай.
昭陵 — 清代陵墓 1643–1651 中国辽宁省



Илл. 24. Терракотовая армия (兵马俑) в мавзолее императора Цинь Шихуанди в Сиане, Китай. 221 - 210 гг. до н.э.
秦始皇陵兵马俑　公元前 221–210 年　中国西安



Илл.25. Бронзовая колесница № 2 с лошадьми в мавзолее Цинь. 221 г. до н.э. - 210 г. до н.э. город Сиань, Китай.
秦陵二号铜车马　公元前 221 年–公元前 210 年　中国西安



Илл.26. Летящая лошадь（《铜奔马》）. Империя Хань.
Это было примерно 1800 лет назад. Город Увэй, Китай.
《铜奔马》　东汉晚期　出土于中国武威雷台汉墓



Илл.27. Панорамный вид на гробницу Хо Цюбина（霍去病墓）.
117 г. до н.э. Город Сяньян, Китай.
霍去病墓全景　公元前 117 年　中国咸阳市



Илл.28. Мавзолей Чжао（昭陵）.
636-743 гг. н.э. Город Сяньян, Китай.
昭陵　公元 636–743 年　中国咸阳市



Илл.29. Шесть коней мавзолея Чжао（《昭陵六骏》）. Империя Тан.
636-649 гг. н.э. Город Сяньян, Китай.
《昭陵六骏图》　唐代　公元 636–649 年　中国咸阳



Илл.30. Декоративное оформление карнизов гротов Майцзишань（麦积山）. 384 г. н.э. – династия Цин. Город Тяньшуй, Китай.
麦积山石窟檐饰　公元 384 年 — 清代　中国天水市



Илл. 31. Статуя Будды Шакьямуни на южной стене пещеры 19 гротов Юньган. 460-470 гг. н.э. Город Датун, Китай.
云冈石窟十九窟南墙上的释迦牟尼佛像　公元 460–470 年　中国大同市



Илл.32. Вход во внутренний двор семьи Ли（李家大院）.
1821-1935. Город Юньчэн, Китай.
山西李家院入口　始建于 1821 年　中国运城市



Илл.33. Рельефы резиденции семьи Ли в Шаньси. Хэби, Китай.
1821-1935. Город Юньчэн, Китай.
山西李家大院浮雕　始建于 1821 年　中国运城市



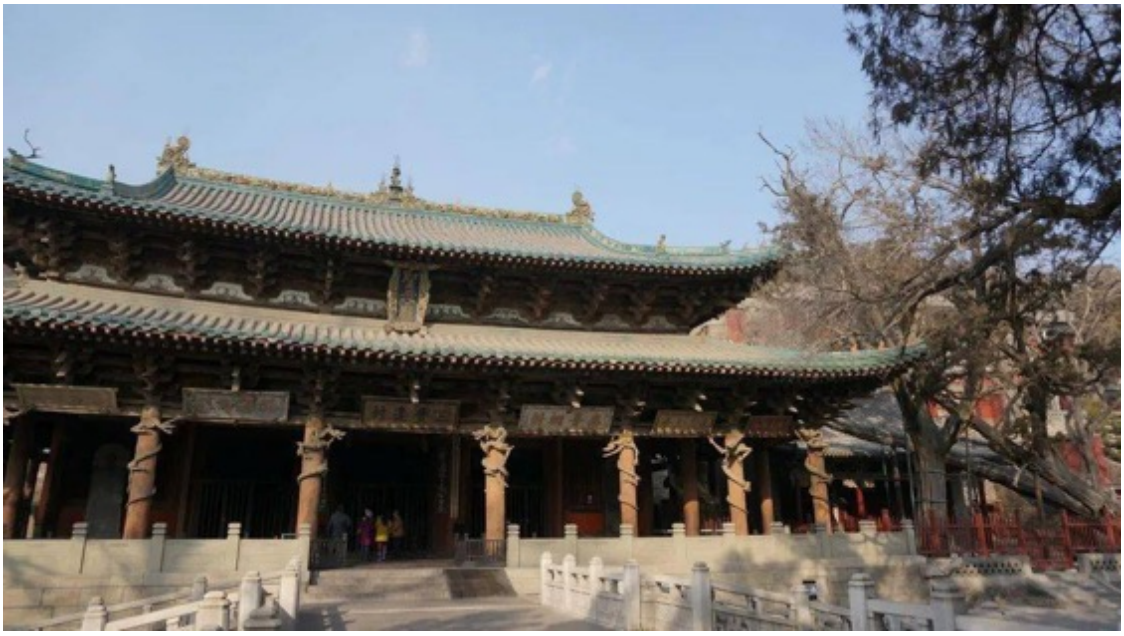
Илл. 34. Храм Неба - Алтарь Круглого Холма（圜丘）.
1530-1749. Пекин, Китай.
天坛 — 圜丘　1530-1749 年　中国北京



Илл. 35. Храм Неба -Зал Императорского небесного свода（皇穹宇）.
Основная конструкция алтаря круглого холма. 1530-1752. Пекин, Китай.
天坛 — 皇穹宇　圜丘核心建筑　1530-1752 年　中国北京



Илл. 36. Храм Неба - «Храм молитвы за богатый урожай» (Циняньдянь (祈年殿)) . 1420 -1890. Пекин, Китай.
天坛 — 祈年殿　1420–1890 年　中国北京



Илл. 37. Зал Богоматери（圣母殿） - главное сооружение Храма Джинчи. 1023-1032. Город Тайюань, Китай.
圣母殿 — 晋祠主殿　1023–1032 年　中国太原市



Илл. 38. Храм Джинчи- Летающий мост через пруд с рыбками（飞沼鱼梁）. 1023-1032. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 飞沼鱼梁　1023–1032 年　中国太原市



Илл. 39. Храм Джинчи- Сянь зал（献殿）.
1168г. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 献殿　1168 年　中国太原市



Илл. 40.Храм Джинчи- Дуйюэфан（对越坊）.
1576г. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 对越坊 1576 年 中国太原市



Илл. 41.Храм Джинчи- Золотая человеческая платформа（金人台）.
1102г. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 金人台 1102 年 中国太原市



Илл. 42. Храм Джинчи- мост Хуэйсянь（会仙桥）.
Династия Мин. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 会仙桥 明代 中国太原市



Илл. 43. Храм Джинчи- платформа с водяным зеркалом（水镜台）.
1606г. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 水镜台 1606 年 中国太原市



Илл. 44. Храм Джинчи- храм Тан Шу-Юй (唐叔虞祠).
1023-1032. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 唐叔虞祠　1023-1032　中国太原市



Илл. 45. Храм Джинчи- здание Медузы (水母楼).
1563г. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 水母楼　1563 年　中国太原市



Илл. 46. Храм Джинчи- здание Шэнъин（胜瀛楼）.
1609г. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 胜瀛楼　1609 年　中国太原市



Илл. 47. Храм Джинчи- Академия Цзиньси（晋溪书院）.
1526г. Город Тайюань, Китай.
晋祠 — 晋溪书院　1526 年　中国太原市



Илл. 48. Статуи служанок в зале Богоматери.
1082-1087. Город Тайюань, Китай.
圣母殿 — 侍女像　1082–1087 年　中国太原市



Илл.49. Статуя богоматерь Ицзян в зале Богоматери（《邑姜圣母像》）.
1082-1087. Город Тайюань, Китай.
圣母殿 — 邑姜圣母像　1082–1087 年　中国太原市



Илл. 50. Зал предков (родовой зал) семьи Чэнь(陈家祠).
1888-1894. Гуанчжоу, Китая.
陈家祠　1888-1894 年　中国广州



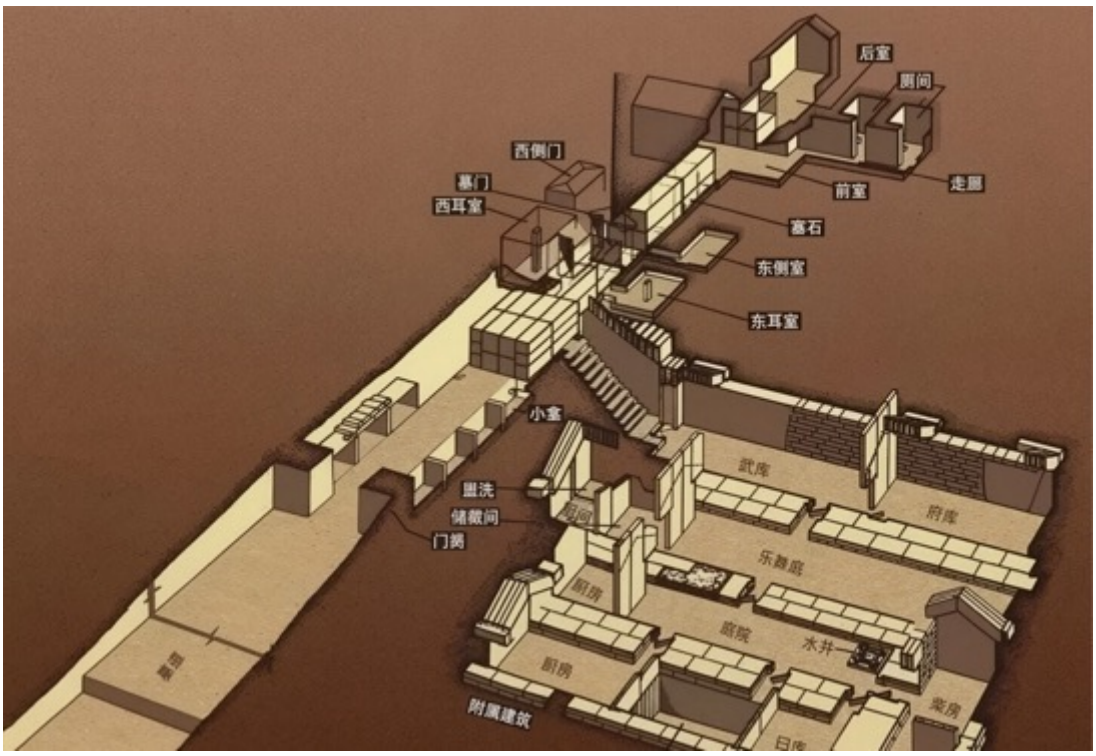
Илл. 51.Вход зал предков (родовой зал) семьи Чэнь.
1888-1894. Гуанчжоу, Китая.
陈家祠侧门入口　1888-1894 年　中国广州



Илл. 52.Керамические скульптуры внутри родового зала семьи Чэнь. 1888-1894. Гуанчжоу, Китая.
陈家祠内的陶瓷雕塑　1888-1894 年　中国广州



Илл. 53. Китайская резьба по кирпичу «Речные заводи»（《水浒传》） в Зале предков (родовой зал) семьи Чэнь. 1888-1894. Гуанчжоу, Китая.
陈家祠堂内的砖雕《水浒传》　1888-1894 年　中国广州



Илл. 54.Схема расположения гробницы династии Хань в Сюйчжоу. мавзолей эпохи династии Хань. 128-116 гг. до н.э. Сюйчжоу, Китай.
徐州汉王墓的布局结构示意图　公元前 128–116 年　中国徐州



Илл.55. Каменные фрески（画像石）.
Музей портретного каменного искусства Сюйчжоу Хань, Китай.
石刻壁画　徐州汉画像石博物馆（中国）



Илл.56. Скульптуры «Лошадь»（《卧马》）.
117 г. до н.э. Гробницы Хо Цюбина, Китай.
《卧马》石雕像　公元前 117 年　霍去病墓　中国



Илл. 57. «Лежащий слон»（《卧象》）.
117 г. до н.э. Гробницы Хо Цюбина, Китай.
《卧象》石雕像　公元前 117 年　霍去病墓　中国



Илл. 58. «Лежащий тигр»（《卧虎》）.
117 г. до н.э. Гробницы Хо Цюбина, Китай.
《卧虎》石雕像　公元前 117 年　霍去病墓　中国



Илл. 59. Реставрация древнего архитектурного комплекса мавзолея Цяньлин（乾陵）династии Тан. 683 –706. Лю Сянъян, Китай.
唐代（683-706 年）乾陵古建筑群修复图 刘向阳（2012 年） 中国



Илл. 60.Скульптура «Каменный крылатый конь» в мавзолее Цяньлин. 684-706. провинция Шэньси, Китай.
乾陵中的《石翼马》雕像　公元 684-706 年　中国陕西省



Илл. 61. Первоначальный облик Аппийской дороги (фотография реставрации). 312-244 гг. до н.э. Италия, от Рима до Бриндизи.
阿庇亚古道的原始面貌（修复后的照片）　公元前 312-244 年
意大利 从罗马到布林迪西



Илл.62. Мавзолей Адриана. Рим, Италия.135 - 139 гг.
哈德良陵墓　意大利罗马　公元前 135-139 年



Илл. 63. Скульптуры Будда Лу Шэна（卢舍那大佛） в пещерах Лунмэнь. 672-675. Лоян, Китай.
龙门石窟卢舍那大佛像　672-675　中国洛阳



Илл.64. Пещеры Юньгани（云冈石窟）.
460-525. Район Юнган, город Датун, Китай.
云冈石窟　460-525　中国大同市云冈区



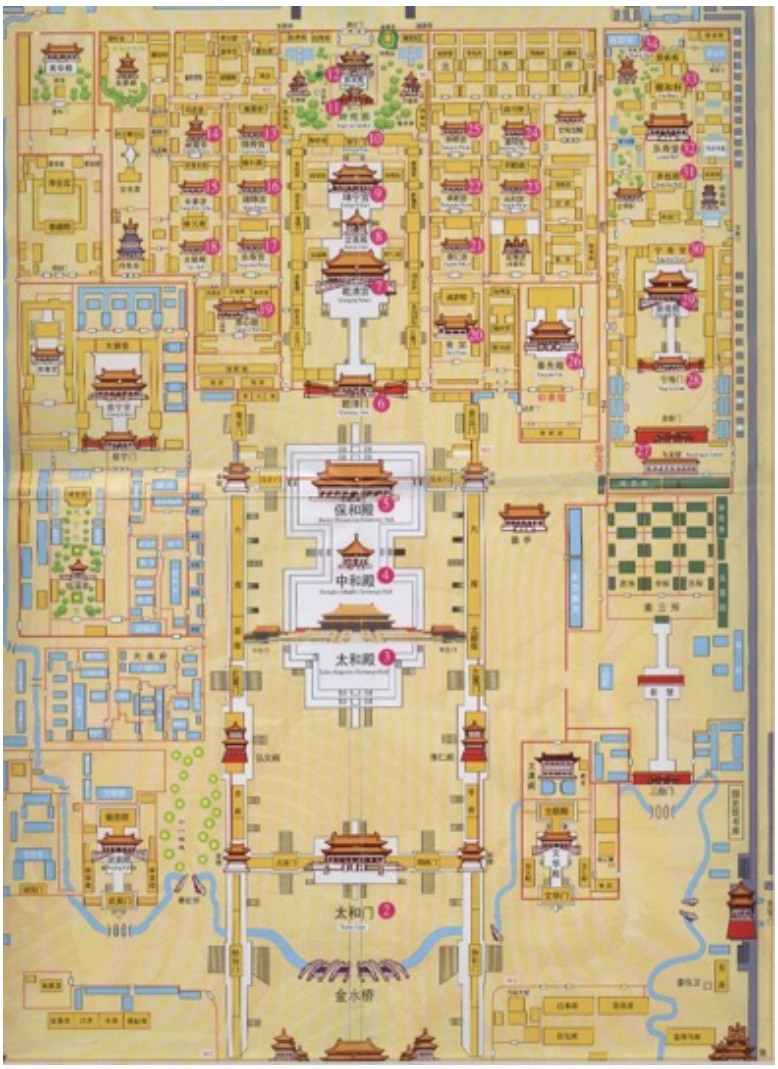
Илл. 65. Статуи Будды в пещерах Юньган.
460-524. Район Юнган, город Датун, Китай.
云冈石窟佛像　460-524　中国大同市云冈区



Илл. 66. Внешний вид пещер Аджанты.
II век до н.э. - VII век до н.э. Индия.
阿旃陀石窟的外部　公元前 2 世纪–公元前 7 世纪　印度



Илл. 67. Трехъярусная терраса из белого мрамора под Залом Высшей Гармонии в Запретном городе. 1420г. Реконструкция (существующее здание) 1695-1697 гг. Пекин, Китай.
故宫太和殿下方的三层白玉基座　建于 1420 年
1695–1697 年重建（现存建筑）　中国北京



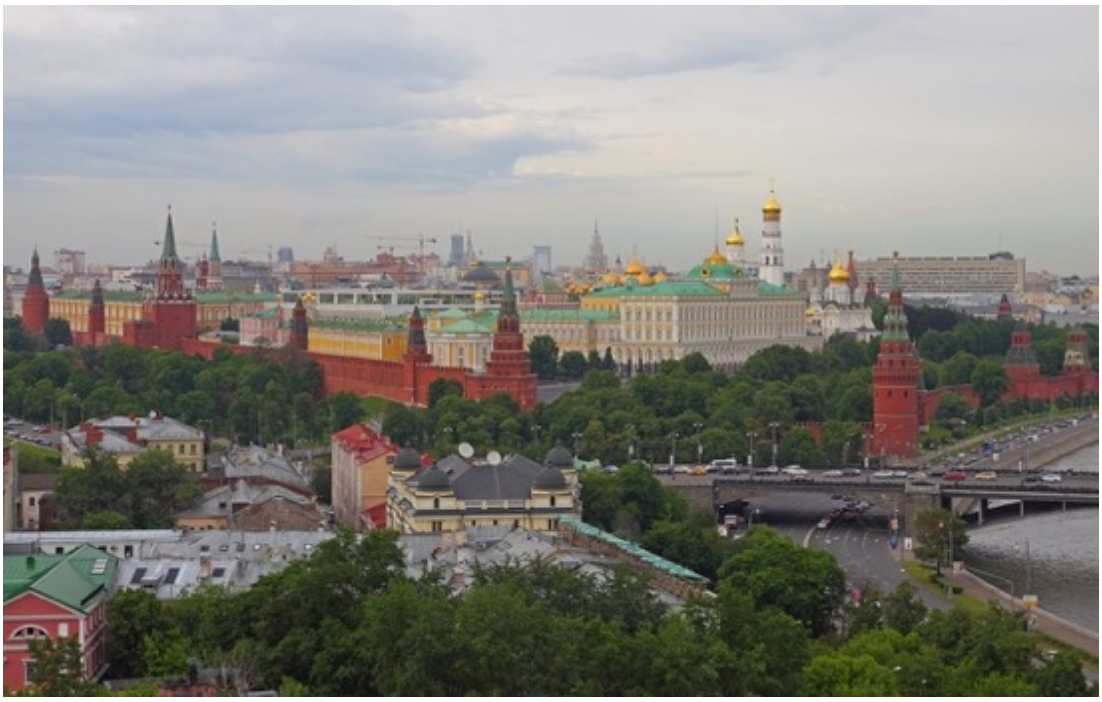
Илл. 68. Архитектурная планировка Запретного города.
故宫建筑布局图



Илл. 69. Зооморфная пластика (фигурки «цзувэнь») на скате крыши Зала Высшей Гармонии в Запретном городе. 1420г. Реконструкция (существующее здание) 1695-1697 гг. Пекин, Китай.
故宫太和殿屋脊走兽　1420 年 重建（现有建筑）1695-1697 年 中国北京



Илл. 70. Интерьер Зала Высшей Гармонии в Запретном городе. 1420г. Реконструкция (существующее здание) 1695-1697 гг. Пекин, Китай.
故宫太和殿内部 建于 1420 年 现存建筑重建于 1695-1697 年 中国北京



Илл. 71. Дальний вид Кремля. Основание: 1156 г. Строительство стен и сооружений: с 1485 по 1495 г. Москва, Россия.
克里姆林宫远景 始建于 1156 年 城墙及建筑建造于 1485-1495 年
俄罗斯莫斯科



Илл. 72. «Камень Данби» (《太和殿丹陛石》).
1420г. Реконструкция (существующее здание) 1695-1697 гг. Пекин, Китай.
《太和殿丹陛石》 建于 1420 年 现存建筑重建于 1695-1697 年 中国北京



Илл. 73. Колонны храма Конфуция（孔庙）.
478 г. до н.э. Цюйфу, Китай.
孔庙的柱子 公元前 478 年 中国曲阜



Илл.74. Внутренние пейзажи зала Чэнчжи в Хунцуне（承志堂）. 1855г. провинция Аньхой, Китай.
宏村“承志堂”内景　1855 年 中国安徽省



Илл.75. Зал Чэнчжи – «Сто детей празднуют Праздник фонарей»（《百子闹元宵》）. 1855г. провинция Аньхой, Китай.
承志堂 —《百子闹元宵》　约 1855 年　中国安徽省



Илл. 76. Деревянные резные драконы на восьми колоннах перед главным залом храма Цзиньци. 1023-1032. Город Тайюань, Китай.
晋祠主殿前八根柱子上的木雕龙　　1023-1032 年　中国太原市



Илл. 77. Каменные львы в храме Пухуа-си（普化寺）в Горе Утайшань. 1925г. Город Синьчжоу, Китай.
五台山普化寺的石狮　　1925 年　中国五台市



Илл. 78. Скульптуры каменных львов у подножья Будда Шакьямуни в Средней пещере Биньян（宾阳中洞）,
династии Северная Вэй в гротах Лунмэнь. Лоян, Китай.
北魏龙门石窟宾阳中窟释迦牟尼佛足下的石狮　中国洛阳



Илл. 79. Скульптура Синтоистского льва.
Мавзолей Цяньлин династии Тан, Цянь, провинции Шэньси, Китай.
唐代乾陵神道教狮子雕塑　中国陕西乾县



Илл. 80. Скульптура бронзового Льва, охраняющего Тайхэмэнь в Запретном городе（故宫太和门铜狮子）. Династия Цин. Пекин, Китай.
故宫太和门铜狮雕塑　清朝　中国北京



Илл. 81. Скульптуры львов на Разбитом радужном мосту (Дуаньхун)（断虹桥）. Династия Юань. Запретный город, Пекин, Китай.
断虹桥上的狮子雕塑　元代　紫禁城　中国北京



Илл. 82. Скульптура льва перед домом. Древняя деревня Лянху. Династии Мин и Цин. Песчаник. Цзиньчэне, Китай.
民居门前的狮子雕塑　良户古村　明清时期　中国晋城



Илл. 83. Каменные львы в могиле Гао И（高颐墓）. Династия Хань, расположены в Яань. 209г. Сычуань, Китай.
高颐墓中的石狮　汉代　位于中国四川雅安　公元 209 年



Илл. 84. Пара каменных львов у главных ворот бывшей резиденции Ли Хунчжана（李鸿章故居）. 1862-1900. Город Хэфэй, Китай.
李鸿章故居大门口的一对石狮　1862-1900 年　中国合肥



Илл. 85. Фигурка дракона（玉龙）.
3500-3000 гг. до н.э. Город Чифэн, Внутренняя Монголия, Китай.
《玉龙》 公元前 3500-3000 年　中国内蒙古赤峰市



Илл. 86. Драконы в кессоне（藻井中的龙）. Потолок Запретном городе. Около 1420г. Дерево, краска и металл. Пекин, Китай.
故宫藻井中的龙形图案　大约 1420 年　木材、油漆和金属　中国北京



Илл. 87. Стена девяти драконов（九龙壁）. Перед дворцом Нин Шоу. 1771г. Пекин, Китай.
九龙壁　宁寿宫前　　1771 年　中国北京



Илл. 88. Ворота в Запретном городе.
Начало строительства: 1406 г. Пекин, Китай.
故宫大门　1406 年　中国北京



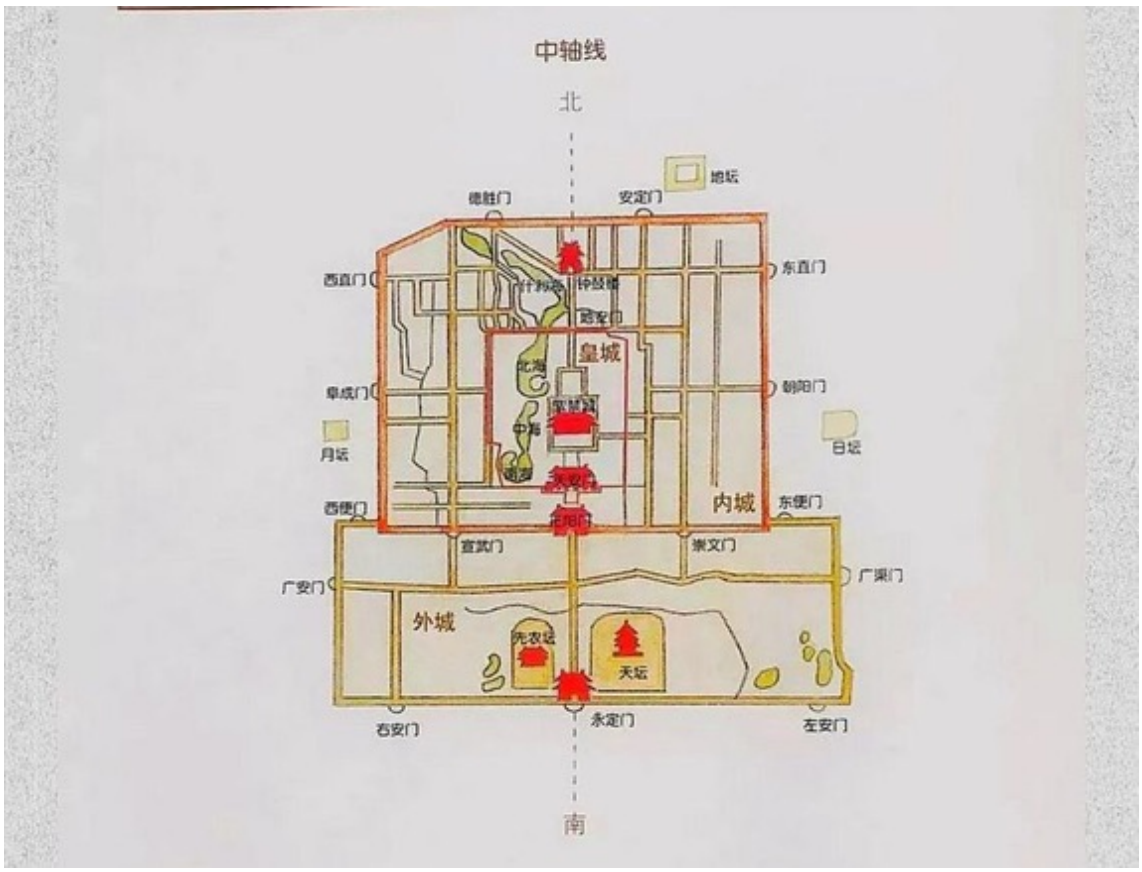
Илл. 89. Древнекитайская резьба по камню – «Лотос».
Династия Цин. Китай.
中国古代石雕 —“莲花”　清代　中国



Илл. 90. Чжаоби (Экранная стена) жилого комплекса семьи Ли. 1821-1935. Город Юньчэн, Китай.
李家大院的照壁　始建于 1821 年　中国运城市



Илл. 91. Визуализация архитектурного типа китайского жилища «Сыхэюань»（四合院）. Китай.
中国民居 — 四合院建筑风格效果图



Илл. 92. Упрощенная карта города Пекина и его центральной оси во времена династий Мин и Цин. Китай.
明清时期北京及其中轴线的简化地图　中国



Илл. 93. Фотография современного Пекина. Китай.
现代时期北京城摄影图　中国



Илл. 94. Озеро Куньмин в Летнем дворце（颐和园）. Пекин, Китай.
颐和园昆明湖　中国北京



Илл. 95. Классические сады Сучжоу - павильон «Бурных волн»（沧浪亭）. Сучжоу, Китай.
苏州古典园林 — 沧浪亭　中国苏州



Илл. 96. Главная живописная зона горы Удан– даосский храмовый комплекс «Золотая вершина»（武当山-金顶道观）.Шиянь, провинция Хубэй, Китай.

武当山的主要风景区 —“武当山金顶道观” 中国湖北省十堰市



Илл. 97. Мавзолей Сунь Ятсена в Нанкине（南京中山陵）.
1926 г. Китая.
南京中山陵　1926 年　中国



Илл. 98. Мемориальная башня мучеников (павших героев) провинций Шаньси, Хэбэй, Шаньдун（晋冀鲁豫烈士纪念塔）. 1946-1950. Город Ханьдань, Китай.
晋冀鲁豫烈士纪念塔　1946–1950　中国邯郸市



Илл. 99. Мемориальный музей жертв Нанкинской резни（侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆）(внешний вид). 1985г. Нанкин, Китай.
侵华日军南京大屠杀难遇同胞纪念馆（外观） 1985 年 中国南京



Илл. 100. Скульптура «Пробуждающегося льва Лугоу» (《卢沟桥醒狮》). 1189-1192. Пекин, Китай.
《卢沟桥醒狮》雕塑 1189-1192 中国北京



Илл. 101. Рельеф «Бронзовая стена» (《铜墙铁壁》).
Мемориальный зал китайской народной антияпонской войны.
1987г. Пекин, Китай.
浮雕《铜墙铁壁》 中国人民抗日战争纪念馆 1987 年 中国北京



Илл. 102.Революционный музей Цзинганшань（井冈山革命博物馆）.
2005-2007. Город Цзинганшань, Китай.
井冈山革命博物馆（新馆） 2005-2007 中国井冈山市



Илл. 103. Скульптура «Начало победы» (《胜利的起点》).
2005-2007. Город Цзинганшань, Китай.
雕塑《胜利的起点》　　2005-2007　中国井冈山市



Илл. 104. Музей-заповедник землетрясения в Вэньчуане
(汶川特大地震纪念馆). 2010-2013. Город Мяньян, Китай.
汶川特大大地震纪念馆　　2010-2013　中国绵阳市



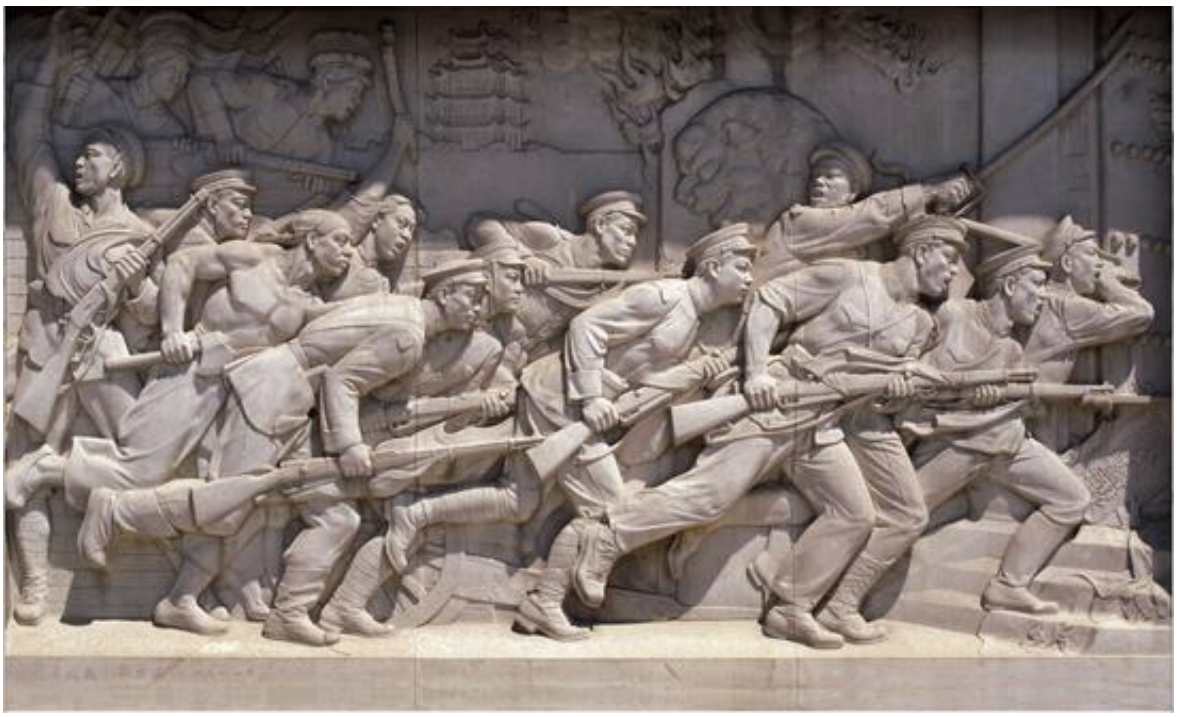
Илл. 105. «Памятник народным героям» (人民英雄纪念碑). Площадь Тяньаньмэнь в Пекине, Китай. 1949-1958.
人民英雄纪念碑　中国北京天安门广场　1949-1958 年



Илл. 106. Рельеф «Памятник народным героям» — «Сжигание опиума во время Первой опиумной войны в Хумэнь» （《虎门销烟》）. 1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《虎门销烟》 1953-1958 年 中国北京



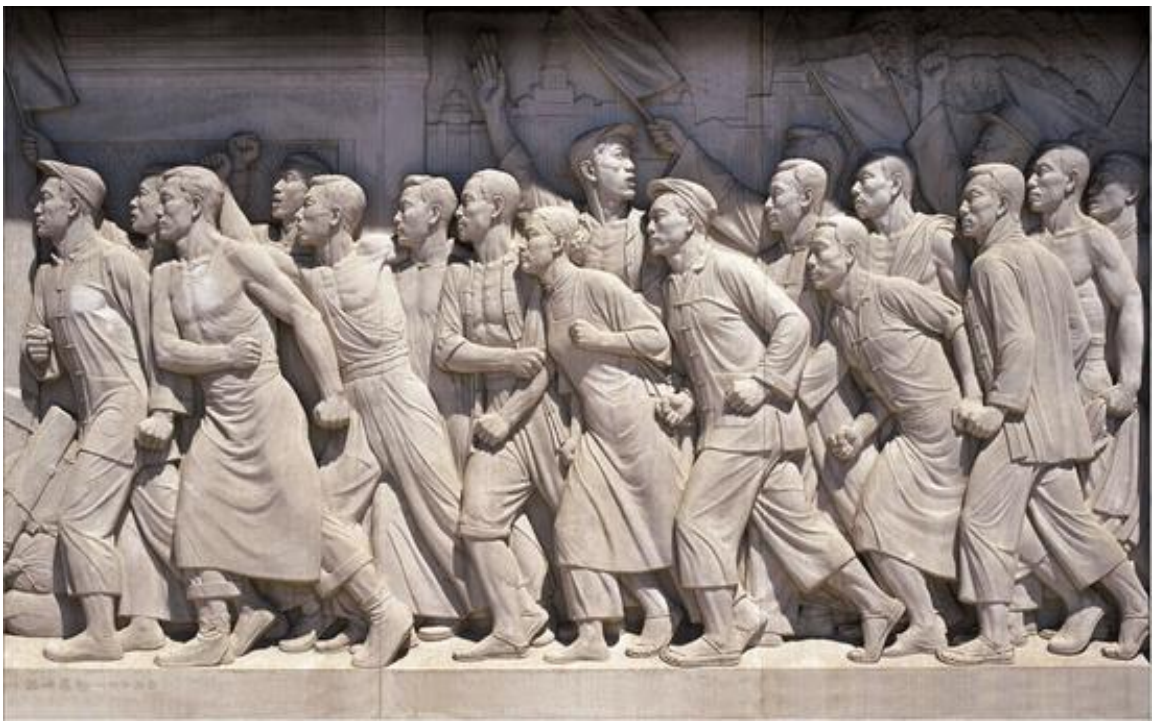
Илл. 107. Рельеф «Памятник народным героям» — «Цзиньтяньское восстание» （《金田起义》）. 1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《金田起义》 1953-1958 年 中国北京



Илл. 108. Рельеф «Памятник народным героям» — «Восстание в Учане» （《武昌起义》）. 1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《武昌起义》 1953-1958 年 中国北京



Илл. 109. Рельеф «Памятник народным героям» — «Движение 4 мая» （《五四运动》）. 1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《五四运动》 1953-1958 年 中国北京



Илл. 110. Рельеф «Памятник народным героям» — «Движение 30 мая» （《五卅运动》）. 1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《五卅运动》 1953-1958 年 中国北京



Илл. 111. Рельеф «Памятник народным героям» — «Наньчанское восстание» （《南昌起义》）. 1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《南昌起义》 1953-1958 年 中国北京



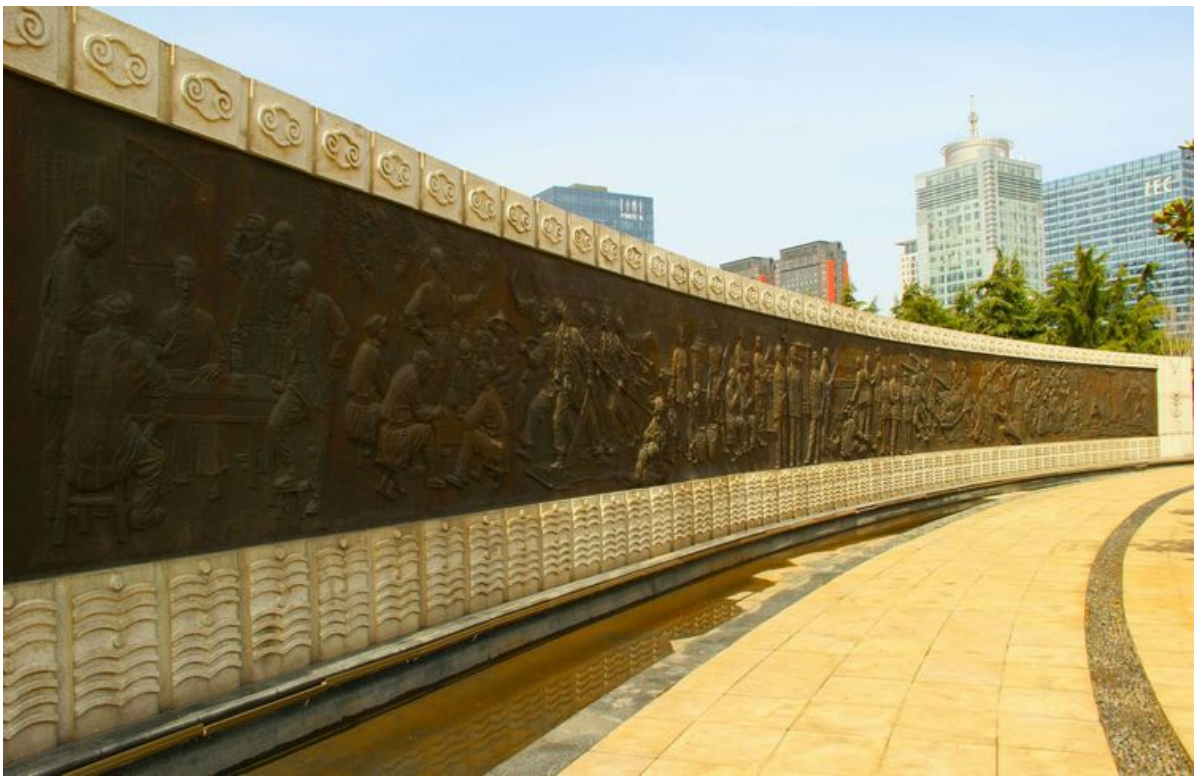
Илл. 112. Рельеф «Памятник народным героям» — «Антияпонская партизанская война» （《抗日游击战争》）. 1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《抗日游击战》 1953-1958 年 中国北京



Илл. 113. Рельеф «Памятник народным героям» — «Переход через Янцзы» （《胜利渡长江》）. Площадь Тяньаньмэнь в Пекине.
1953-1958. Пекин, Китай.
“人民英雄纪念碑”浮雕 —《胜利渡长江》 1953-1958 年 中国北京



Илл. 114. Центр современного искусства Баошань Лю Синлун.
Архитектура «стиля Хуэйчжоу» (徽派建筑).
2018г. Шанхай, Китай.
宝山当代艺术中心 “徽派建筑” 刘兴龙 2018 中国上海



Илл. 115. Рельеф «Песнь Святой Земли» (《圣地壮歌》).
Ню Чжэньцзян. 2009 г. Площадь Века в городе Линьи, Китай.
浮雕《圣地壮歌》 牛振江 2009 年 中国 临沂市五洲湖广场



Илл. 116. Рельеф «Старик двигает горы (идиома)» (《愚公移山》).
Восточная часть Национального музея Китая (中国国家博物馆).
2007-2011. Пекин, Китай.
浮雕《愚公移山》 中国国家博物馆东区 2007-2011 年 中国北京