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

Лу Вэйцзе

«Взаимовлияние пейзажной живописи и искусства садов в творчестве художников-литераторов вэньжэнь»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Воробьева Д.Н.

Москва — 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……4

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕАЛЬНОЙ МОДЕЛИ САДА В ЖИВОПИСИ ШАНЬШУЙ ХУДОЖНИКОВ-ЛИТЕРАТОРОВ…….26

Раздел 1. Краткая история развития китайской пейзажной живописи……26

1.1.1. Эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (220–589)...27

1.1.2. Период Суй-Тан (581–907) 30

1.1.3. Период Сун-Юань (960–1368) .....……31

1.1.4. Период Мин-Цин (1368–1911) 38

Раздел 2. Основные теоретические основы *шаньшуй*…….41

1.2.1. Чувственная красота и композиция в китайском пейзаже……41

1.2.2. Характерные черты южной школы пейзажа 43

1.2.3. Видение *ицзин* в *шаньшуй* 45

Раздел 3. Избранные произведения живописи шаньшуй художников-литераторов…… ……..…..47

1.3.1 Живопись художников-литераторов 47

1.3.2. «Река Ванчуань» Ван Вэя 48

1.3.3. «Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян» Су Ши 51

1.3.4. «Жилище в горах Фучунь» Хуан Гунвана 54

1.3.5. «Кабинет настоящего ценителя» («Кабинет Чжэнь Шана») Вэнь Чжэнмина 60

1.3.6. Альбом «Восточная усадьба» Шэнь Чжоу 65

1.3.7. «Музыка гор и рек» Ши-тао ..... …69

Раздел 4. Взаимоотношения между пейзажной живописью и поэзией……75

1.4.1. Единство поэзии и живописи 75

1.4.2. Поэзия в живописи на мотивы китайского сада 76

1.4.3. Визуализация лирики, поэтизация живописного пространства и живописность слова 79

ГЛАВА 2. САДОВО-ПАРКОВЫЕ АНСАМБЛИ ВЭНЬЖЭНЬ ……83

Раздел 1. Краткий обзор истории искусства китайского сада……..83

2.1.1. Период Шан–Инь 83

2.1.2. Период Цинь–Хань 84

2.1.3. Период Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий 86

2.1.4. Период Суй–Тан 88

2.1.5. Период Сун–Юань 91

2 .1.6. Период Мин–Цин 93

2.1.7. Современное состояние садово-паркового искусства Китая ... 96

Раздел 2. Основные ландшафтные ансамбли литераторов, их особенности и интерпретация.....101

2.2.1. Сад скромного чиновника *(Чжуочжэн-юань*).....102
2.2.2. Сад мастера сетей (*Ванши-юань*)…….....111
2.2.3. Сад Лю-юань …….119
2.2.4. Парк каменных львов *(Шицзы-линь*).....123
2.2.5. Сад Хэ-юань..... 128
2.2.6. Сад Цичан-юань.....133
2.2.7. Сад *Ци-юань*..... 137
Раздел 3. Взаимоотношения садового искусства и поэзии…….141
2.3.1. Роль и влияние садового искусства как
культурного феномена в становлении поэзии….....142
2.3.2. Выражение поэтического пространства *ицзин* в организации сада и пространственно-временные взаимоотношения сада и поэзии…… 144
2.3.3 Эстетическое сходство классической поэзии и сада……..151
2.3.4. Художественное родство классической китайской
поэзии и сада……159
ГЛАВА 3. УРОВНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САДОВО-ПАРКОВОГО И ПЕЙЗАЖНОГО ИСКУССТВ …….……165
Раздел 1. Изображение садов в китайской пейзажной живописи……165
Раздел 2. Влияние пейзажной живописи шаньшуй на конкретные образы китайского сада…….....171
3.2.1. Садово-парковая архитектура……. ….....172
3.2.2. Каменные композиции и искусственные водоемы…….176
3.2.3. Рассадка растений……...……...183
3.2.4. Оформление дорожек и мощение плиткой ……..…..…189
3.2.5. Сад и поэтическое слово…….....190
3.2.6. Цвет в оформлении пространства китайского сада ……....192
Раздел 3. Воплощение основных принципов живописного пейзажа
шаньшуй в садовом искусстве…….……..195
3.3.1. Наблюдение за природой …….……..198
3.3.2. Поиски дао…….…..200
3.3.3. Композиция сада и чередование пространств в живописи……201
3.3.4. Скрытое и явное…….....206
3.3.5. Разреженность и плотность……209
3.3.6. Пустое и заполненное…….....211
3.3.7. Динамика и статика…….……215
3.3.8. Выражение *ицзин*…… ……..218
ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….…….223
ПОСЛЕСЛОВИЕ. Классические сады ученых-литераторов как источник вдохновения современного ландшафтного дизайна……229
БИБЛИОГРАФИЯ……..246
ПРИЛОЖЕНИЕ. ТАБЛИЦА И АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ…….…..263

ВВЕДЕНИЕ

История развития садово-паркового искусства и пейзажной живописи в Китае насчитывает не одно тысячелетие. Сады появляются в период династии Шан (III тыс.л. до н.э.), пейзажная живопись – в период Чжаньго (буквально: Стратегии сражающихся царств; II тыс. до н.э.). Развиваясь как два самостоятельных вида искусства, в своей основе они имеют много общего, но в корне отличаются от мировых традиций. Это отличие базируется на особом понимании природы, кроющемся в особенностях китайского мировоззрения, вербализированного философской традицией. Как целое, так и каждый природный мотив, насыщены богатым символическим содержанием.

Отдельным явлением в истории традиционного изобразительного искусства стала живопись художников-литераторов (*вэньжэнь хуа*), она же «живопись ученых». В широком смысле это произведения, созданные интеллектуальной элитой, образованными людьми китайского феодального общества. Чтобы отличить ее от народного искусства и профессиональной придворной живописи, северносунский интеллектуал и великий поэт Су Ши предложил термин «*шифу хуа*» – «живопись чиновников», то есть живопись сословия ученых. А юаньский мастер Чжао Мэнфу использовал словосочетание «*вэньжэнь чжи хуа»,* то есть живопись «людей культуры» или «живопись литераторов». Это направление живописи, зародившееся в творчестве Ван Вэя, получило развитие в рамках южной школы.

В живописи *вэньжэнь* есть и литературность, и философия, и лирика. Присущее ей изящество отличает ее от придворной или профессиональной школы. Основное внимание направлено не на воспроизведение реального мира, а на передачу *ицзин*[1]. Так художники стремились создать метафизическое пространство.

[1] Подробно об ицзин написано в разделе 1.2.3 настоящей работы.

Концепция понятия «сад литератора» была заимствована из представления о *вэньжэнь-хуа* как об элитарном направлении традиционной китайской живописи, изучение которого началось довольно давно. Впервые она была предложена современным ученым-исследователем Чэнь Цунчжоу[2] в 1985 году. В своей статье «Китайская поэзия и китайское садовое искусство» он отметил: «Китайские сады называют «садами литераторов». Это садовое искусство, пронизанное культурой книжников»[3]. В период расцвета садов *вэньжэнь* другие типы садов, такие как императорские, храмовые, сады правительственных учреждений и т.д., подверглись влиянию садов литераторов[4].

Впоследствии появились и исследования других ученых, однако до сих пор количество специальных работ по этому вопросу гораздо меньше, чем по живописи *вэньжэнь*. Некоторые до сих пор считают, что нет необходимости выделять сады литераторов в отдельную категорию для исследования. Причина связана с особенностями самого садово-паркового или ландшафтного искусства, являющегося трехмерным пространственным искусством, требующим много средств, труда и материалов для осуществления и поддержания. Идеи, которые люди хотят через него выразить, пронизывают весь сад и не всегда легко считываются. В отличие от живописи, где довольно просто определить стиль художника, в ландшафтном дизайне это сделать гораздо сложнее.

После Чэнь Цунчжоу Чжоу Вэйцюань[5] в книге «История классических

[2] Чэнь Цунчжоу – китайский архитектор и ландшафтный дизайнер. Японцы называют Чэнь Цунчжоу «первым человеком в изучении китайских садов», а американцы - «отцом китайских садов». Его труды всесторонне и систематически рассматривают наследие традиционной китайской теории искусства сада, а также создают новую теорию китайского сада. Он стал первым , который открыл миру китайское садовое искусство.

[3] Чэнь Цунчжоу. Китайская поэзия и китайское садово-парковое искусство // Вестник Янчжоуского педагогического института. Социальные науки. 1985. №3. С. 41.

[4] Там же.

[5] Чжоу Вэйцюань, знаменитый китайский художник традиционной архитектуры и садов, долгое время занимался архитектурным образованием, проектированием, а также исследовательской работой по китайским садам и китайской архитектуре, опубликовал более тридцати работ о садах, ландшафтах, древней архитектуре и архитектурных теориях, а среди его основных научных трудов - "История классических китайских садов",

китайских садов», изданной в 1990 году, впервые дал четкое определение саду *вэньжэнь*: «Сады литераторов относятся к садам авторства *вэньжэнь*, которые воспроизводят идеализированные представления и мораль, идеал отшельничества. Это понятие включает не только сады, созданные или принадлежащие литераторам, но и те, которые созданы под влиянием культуры *вэньжэней*. Сад литератора не просто показывает взаимоотношения между садово-парковым искусством, поэзией и живописью в том, что касается техник и методов создания сада, но самой душой садового искусства является независимый характер, система ценностей и эстетические представления литераторов[6]. Чжоу Вэйцюань предложил трактовать данное определение в узком и широком смысле. В широком смысле это сад, созданный в соответствии со вкусом и предпочтениями литераторов, тогда как в узком смысле это сад, принадлежащий литератору, или созданный при его непосредственном участии. После Чжоу Вэйцюаня, Цао Линди[7], Цзинь Сюэчжи[8], Ван И[9,10], Чжао Сыи[11] и другие ученые также изучали сады литераторов. Лю Тяньхуа

представляющая собой собрание наиболее важных работ в истории китайских садов. Чжоу Вэйцюань однажды высказал два известных тезиса. Во-первых, сады искусственно создаются людьми, чтобы компенсировать оторванность от естественной среды. Во-вторых, сад – жизненная среда для наслаждения, отдыха и прогулок, созданная с целью воспроизведения визуальной красоты ландшафта на определенной территории, при создании которой используются или воспроизводятся природные или искусственные ландшафты, достижения растениеводства, архитектурная планировка, обустраиваются вольеры с птицами.

[6] Чжоу Вэйцюань. История китайских классических садов (2-й изд.). Пекин: Изд-во Университета Цинхуа, 2008. С. 168.

[7] Цао Линди. Культура китайского сада. Пекин: изд-во Чжунго цзяньчжу гунъе, 2005. С. 126.

[8] Цзинь Сюэчжи. Эстетика китайского сада. Цзянсу: изд-во Цзянсу вэньи, 1990. С. 368.

[9] Научный сотрудник Китайской академии общественных наук, он рассматривает основные морфологические характеристики классического садового искусства и его исторический процесс в целостной древнекитайской культурной системе.

[10] Ван И. Сад и китайская культура. Шанхай: изд-во Шанхай жэньмин, 2014. 269 с.

[11] Чжао Сыи. Китайская живопись литераторов и сады литераторов се-и. Пекин: изд-во Чжунго дяньли, 2006. С. 35. Директор Института средового дизайна и паблик-арта Юго-Восточного университета Чжао Сыи давно занимается дизайном и теоретическими исследованиями в области средового искусства. В этой книге он сравнивает и изучает китайскую живопись и традиционный сад и приходит к выводу, что эти два вида искусства находятся на одной линии, что еще раз дает людям почувствовать, что эти виды искусства

считает, что «все сады, принадлежащие литераторам, можно назвать садами литераторов». Кроме того, к этой категории по своему характеру относятся и сады правительственных учреждений, построенные некоторыми литераторами в свою бытность чиновниками[12]. Цзэн Фаньжэнь назвал сады литераторов «ландшафтными садами литераторов се-и», обосновывая это тем, что «частные сады в основном расположены в области гор и рек и используются литераторами для отдыха»[13].

Хотя исследователи дают разные названия садам литераторов, но цель у них одна и та же. Они указывает на самую важную особенность, отличающую такие сады от других, а именно – на предпочтения и вкусы литераторов или их поэтическое очарование. Сады литераторов – это сады ученых-литераторов, воплощающие их интеллигентность и высокие моральные принципы. Интерес литераторов к сочетанию поэзии, живописи и ландшафтного искусства является наиболее важной характеристикой сада литератора. Мы в своей работе будем придерживаться широкого толкования термина.

Материалом для настоящего исследования, в первую очередь, выступает группа наиболее репрезентативных китайских садов вэньжэнь региона Цзяннань, Южный Китай, что определяет **географические**

взаимосвязаны.

[12] Лю Тяньхуа. Прогулка по китайскому саду. Цзянсу: изд-во Цзянсу фэнхуан вэньи, 2022. С. 56. Изучив классические сады под руководством знаменитого садовода профессора Чэнь Цунчжоу, он в основном занимается исследованием эстетики садов, архитектурной эстетики, китайской и западной архитектурной культуры. Автор этой книги рассказывает о классической культуре китайских садов – от пейзажей до стихов, от техники садоводства до методов проведения экскурсий – и подробно описывает многочисленные детали садов, возраст которых исчисляется тысячелетиями.

[13] Цао Фаньжэнь. Пусть и созданный человеком, он словно часть Природы – эстетические представления о садах се-и шаньшуй и их современное значение. // Вэньи яньцзю («Исследования литературы и искусства»). 2018. №1. С. 108. Автор – известный эстетик, основатель современной китайской экологической эстетики. Преподает и занимается научными исследованиями в области экологической эстетики, литературы, вопросами эстетического образования в Китае. Предложенный им термин «сад шаньшуй се-и» полностью отражает сущность традиционной китайской культуры. Сад «шаньшуй се-и» имеет важное значение, как квинтэссенция мудрости классической китайской эстетики сада, и он может предоставить важные материалы для построения теории современной экологической эстетики.

границы исследования.

Начало садово-паркового искусства художников-литераторов соотносят с именем знаменитого художника VIII века Ван Вэя, эпоха которого становится нижней **временной границей исследования**, верхней же – конец империи Цин, когда создаются последние сады *вэньжэнь*.

Гипотеза исследования – показать, что китайская пейзажная живопись и искусство ландшафтных садов литераторов взаимосвязаны по целому ряду основных параметров. Во-первых, общностью исторического развития, культуры, отношения к природе. Во-вторых, единым пониманием визуальной ценности композиции изображенного и реального, созданного руками человека ландшафта. В этой группе параметров важно отметить не только правила композиции, но искусство аранжировки форм, бережное сохранение естественности, язык цвета. И в-третьих, культурными установками, нацеленными на восприятие пространства пейзажа, как единства мира природы и культуры, понимания творчества как призмы, через которую человек общается с природой.

Связь между садами и традиционной китайской живописью существует с древних времен. Мао Юань-и, литератор и художник эпохи Мин, сказал: «Садовник, как художник видит все и действует». Так, мы можем видеть, что живопись является основой садового искусства.

Объектами исследования являются наиболее значимые произведения пейзажного и садового искусства Китая авторства «людей культуры» (*вэньжэнь)* периода Средних веков.

Предметом исследования стало выявление художественных приемов мастеров вэньжэнь, которые используются для создания модели идеального сада в пейзажном и садово-парковом искусстве посредством исследования взаимодействия двух видов искусств на разных уровнях – композиционном, иконографическом, философско-эстетическом и символическом.

Цель и задачи исследования

Целью исследования является сопоставление разных аспектов

художественного решения китайского сада и пейзажной живописи литераторов для выявления общих закономерностей. Для этого необходимо было решить следующие задачи:

1. Выявить, как историко-культурный контекст оказал влияние на формирование пейзажа – как живописного, так и ландшафтного в творчестве *вэньжэнь*.
2. Проанализировать с помощью метода художественно-стилистического анализа наиболее яркие произведения пейзажной живописи *вэньжэней*.
3. Выявить основные черты садово-паркового искусства *вэньжэней* посредством анализа наиболее важных объектов ландшафтного дизайна.
4. Проследить, как особое отношение *вэньжэней* к природе отражается на трактовке живописного и садового искусства, выявив какие религиозные, философские, мировоззренческие представления становятся основанием их концепции.
5. Раскрыть общность эстетических предпосылок формирования живописного пейзажа и сада *вэньжэней*.
6. Выявить какое влияние оказало творчество *вэньжэней* на современный ландшафтный дизайн.

Методология исследования включает в себя разные методы искусствоведческого анализа. Прежде всего это историко-культурный – только посредством погружения в эпоху, изучения социальных процессов, происходящих в обществе, возможно сделать анализ содержания произведений пейзажного и садового искусства. Художественно-стилистический метод используется для анализа произведений живописи и садового искусства. Иконографический – для определения общности разных видов искусства на уровне типологических схем. Важен и символико-семантический анализ для раскрытия

символической составляющей элементов природы, входящих в состав объемных и живописных ландшафтов. И, конечно же, компаративный – сравнительный метод, предполагающий сопоставительный анализ живописи тушью и китайского сада.

Источниками исследования послужили наиболее значимые теоретические труды по пейзажной живописи и садово-парковому искусству, а также живописные свитки и альбомные листы художников, относящихся к категории ученых-литераторов *вэньжэнь*, выполненные в жанре *шань-шуй*.

Тема взаимоотношения сада и живописи поднимается в китайских трактатах, начиная с периода Средневековья. Исследование эстетических основ пейзажной живописи и теории садового искусства в китайской традиции имеет очень глубокие корни. Эстетика пейзажной живописи как ключ к изучению садового дизайна обсуждается уже в старейшей монографии по теории садоводства «Юань Е» («Устроение садов»), написанной во времена династии Мин (1368–1644), периода, который по праву считается апогеем развития искусства китайских садов Цзи Чэном (1582—ок. 1642), объединяет в себе традиционную китайскую поэзию, живописную теорию и философскую мысль, а также весьма новаторски раскрывает философские проблемы планировки и разбивки садов. «Юань Е» – это первый труд, посвященный теории создания сада и имеющий эпохальное значение. Кроме того, в книге по садово-парковому искусству «Заметки о взращивании» Вэнь Чжэньхэна (1585–1645) более детально описываются художественные особенности и стилевые характеристики классических китайских садов. Автор рассматривает литературную концепцию ы и принципы пейзажей *шань-шуй* в садово-парковом искусстве, что делает труд образцовым исследованием в области планировки и разбивки сада. В книге по садоводству прославленного литератора Вэнь Чжэнхэна «*Чжан у чжи*» («О вещах, радующих взор», 1621) обсуждается роль живописной традиции в дизайне сада.

Историография

Степень изученности проблемы в Китае

В настоящее время в русскоязычной исследовательской литературе отсутствуют монографические исследования, которые полноценно рассматривали бы особенности пейзажного и садового искусства в творчестве «людей культуры» *вэньжэнь*. Тем не менее в последнее время появилось значительное количество статей из крупных энциклопедических изданий, раскрывающих те или иные стороны жизни данной прослойки общества в разные исторические эпохи. Задача данной работы – их изучение и систематизация.

Так, о жанре шань-шуй в исполнении «человека культуры» одним из первых рассуждал филолог, переводчик и китаист Алексеев В. М., опубликовавший в 1945 году в журнале «Звезда» статью «Китайский поэт-пейзажист о своем вдохновении и о своем пейзаже». Одинокова П. С. в работе «К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао» (2021) и Белозёрова В. Г. в «Анализе свитка «Мост Ба в метель»: к итогам творческого пути Шэнь Чжоу (1427–1509)» (2021) уделяют внимание уже конкретным пейзажам.

Также художественно-стилистические, технико-технологические особенности и философская составляющая пейзажного жанра в творчестве *вэньжэней* нередко находят отражение в текстах, затрагивающих *вэньжэнь-хуа,* как одно из направлений китайской традиционной живописи. Об этом можно прочитать в статьях «О подходе к прочтению дальневосточной «живописи независимых интеллектуалов» (1972) Соколовой С. Н., «Вэньжэнь-хуа» (2010) Кравцовой М. Е., «Эстетические воззрения мастеров живописи «*вэньжэнь-хуа*» (2013) Чердаковой О. И., «Китайская живопись литераторов. *Вэньжэнь-хуа* XII в.» (2022) Тан Цзина и в главе «Традиция живописи» из книги Малявина В. В. «Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени» (2019). Другая часть трудов о *вэньжэньхуа*

представляет собой исключительно обзор идеалов, целей, основных понятий и идей, положений теории живописи художественной школы, определение ценности группы художников для китайского изобразительного искусства в целом, без подробного обращения к пейзажу, а также знакомит с наиболее выдающимися представителями этого направления. К таким работам можно частично отнести исследование Завадской Е. В. «Эстетические проблемы живописи старого Китая» (1975), в котором в контексте истории китайской традиционной живописи прослеживается развитие *вэньжэнь-хуа* во времена правления разных династий. Проблема дальнейшей эволюции данной школы просматривается в статье Чердаковой О. И. «Китайская живопись «*Вэньжэньхуа*» и ее значение в формировании эстетической доктрины «Бундзинга» в живописи Японии XVII века» (2010).

О влиянии эстетических принципов *вэньжэнь-хуа* на произведения декоративно-прикладного искусства говорится в публикации Чжан Вэньпу «Эволюция цвета в китайском искусстве ширмы и его значение в контексте культуры *вэньжэнь*» (2021). В центре исследования находятся колористические решения напольной ширмы пинфэн, пользующейся огромной популярностью в среде «людей культуры».

Интерес к садовому искусству проявила Кузьмина Е. А. в работе «Чаша вина плывет по излучине вод»: садовые развлечения китайских аристократов» (2016). Автор уделяет внимание общей характеристике китайского частного сада, особенностям выбора участка, планировке, постройкам и декоративным элементам, ссылаясь на письменные источники прошлого, главным из которых стал трактат «Юанье» Цзи Чэна. Кроме того, важная роль отводится месту сада в социальной жизни людей. Особенности китайской садовой эстетики и значимость сада для образа жизни «человека культуры» также рассматриваются в главе «Волшебство сада» книги Малявина В. В. (2019).

В 2011 году Войтишек Е. Э., Борджигид А., Карпова Т. К. и Измайлова М. В. совершили этнографическую экспедицию в Ланьтин (близ

г. Шаосин, пров. Чжэцзян) – в имение каллиграфа и литератора Ван Сичжи (321–379). Ее результатом стала публикация «Традиционный праздник каллиграфии в павильоне орхидей и судьбы современных интеллектуалов» (2012), в которой, в том числе, представлено описание архитектурно-природного комплекса, прославившегося пышными праздниками и интеллектуальными состязаниями *вэньжэней*, проходившими там на протяжении многих столетий.

Помимо прочего, есть статьи, посвященные изучению *вэньжэнь* как культурного феномена в целом. В книге «*Вэньжэнь* – «человек культуры» или человек вэни?» (2019) Комиссаров С. А. рассматривает особенности перевода двуслога «*вэньжэнь*», дает емкую характеристику *вэньжэней* и перечень навыков, которыми те должны обладать. Автор противопоставляет два понятия «человек культуры» и «человек вэни». Более того, он находит общие черты между данной прослойкой китайского общества и европейским дендизмом XIX века. Другая публикация Комиссарова С. А., посвященная данной проблеме, была написана в 2014 году в соавторстве с Войтишек Е. Э. под названием «Представление о «человеке культуры» в странах Восточной Азии: историко-этнографические и социально-антропологические аспекты». В этой работе исследователи выявляют взаимовлияния в развитии модели «человека культуры» и «живописи культурных людей» в Китае, Японии и Кореи (*вэньжэнь-хуа*, *бундзинга* и *лунъинхва* соответственно), подчеркивая типологически схожие явления, с одной стороны, и локальную специфику – с другой. В свою очередь, Пиков Г. Г. в статье «Люди культуры» на Востоке и Западе как продукт культурной рецепции» (2017) сопоставляет представителей Каролингского (кон. VIII–сер. IX вв.) и Оттоновского Возрождения (сер. X–сер. XI вв.) в Западной Европе с персоналиями Киданьского Ренессанса (X–XII вв.) в кочевой зоне Восточной Азии, выявляя сходства и различия.

Особую группу образуют работы исследователей, в основе которых лежит описание и анализ биографии, творчества, теоретических трудов и/или

наиболее выдающихся произведений живописи отдельных личностей, относящихся к *вэньжэнь*. В их число входят книги Завадской Е. В. «Беседы о живописи» Ши-тао» (1978) и «Мудрое вдохновение: Ми Фу, 1052–1107» (1983), статьи Белозёровой В. Г. «Анализ свитка «Мост Ба в метель»: к итогам творческого пути Шэнь Чжоу (1427–1509)» (2021), «К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао» (2021) Одиноковой П. С., «Елюй Туюй – «человек культуры» в кочевом обществе» (2016) Пикова Г. Г., «Дун Цичан: становление китайского художника» (2021) Петрова К. К., а также небольшие публикации о таких персоналиях, как Ван Вэй, Ван Тин-юань, Ван Шэнь, Гао Кэ-гун, Ми Фу, Дун Цичан, Тан Инь, Ни Цзань, Су Ши и др., вошедшие в шестой том энциклопедии «Духовная культура Китая», изданной под редакцией Титаренко М. Л.

Новосёлова А. В. в своей работе «Явление *вэньжэнь* в музыкальной культуре традиционного Китая» (2011) сопоставляет понятия «учёная музыка» *вэньжэнь иньюэ* и «классическая музыка» *гудянь иньюэ*, а также рассматривает роль «людей культуры» в формировании музыкальной культуры Поднебесной, создавая акцент на ее философской составляющей. В статье Цюй Ва и Разгуляева Р. А. «Прелюдия «Чжэн сяо инь» Чу Ванхуа как образец фортепианной музыки "*вэньжэнь"*» (2012) современный китайский композитор и пианист Чу Ванхуа (р. 1941) предстает как человек, который смог при помощи абсолютно западного музыкального инструмента выразить эстетику *вэньжэнь* с ее «невесомостью, тишиной, прозрачностью, пастельностью и отдаленностью», присущей как китайской традиционной музыке, так и живописи «людей культуры».

Литература и словесность напрямую связаны с *вэньжэнь*. Труфанова Д. И. в небольшой статье под названием «Язык символов в текстах Вень Жень Хуа» (2017) подчеркивает таинственность и многозначность литературного творчества «людей культуры». Кудинова М. А. и Комиссарова С. А. поднимают вопрос места женщины в китайской и корейской среде

вэньжэнь в работе «Женская литература стран Восточной Азии до новейшей эпохи и ее статус в интеллектуальном сообществе «людей культуры» (*вэньжэнь*)» (2016). Основный акцент делается на деятельности поэтесс, писательниц и активисток в литературной сфере. Более того, исследователи вводят новый термин – *вэньнюй*, то есть «женщина культуры», или «женщина, обладающая литературным, поэтическим талантом». А Чучина М. Н. в статье «О смысловой полифонии пейзажной лирики Ван Вэя» (2013) приводит подробный анализ стихотворения известного *вэньжэня*, танского поэта, живописца, теоретика и музыканта Ван Вэя (701/699–761/759) «Пишу я во время дождей в Ванчуани», написанном в рамках направления «стихи о горах и водах, полях и садах» (шаньшуй тяньюань ши).

Еще одной подтемой, рассматриваемой в контексте изучения «людей культуры» *вэньжэнь*, являются старинные интеллектуальные развлечения. Этим вопросом занимались такие исследователи, как Войтишек Е. Э., Борджигид А., Измайлова М. В, Заец Ю. П. и Карпова Т. К. В их работах были проанализированы сложение традиций и развитие элитарных игр, обычаев, ритуалов и праздников, проводимых в среде интеллектуалов. В центре внимания оказались палиндромы (2010), китайское искусство благовоний (2014) и литературное состязание «пир у изогнутой воды», сопровождаемое употреблением вина (2012). В том числе значительная роль отводится проблеме сохранения традиции развлечений в современном Китае.

В то же время ученых давно привлекают тема пейзажа в китайской традиционной живописи и садовое искусство Поднебесной.

О жанре шань-шуй писали такие специалисты, как Виноградова Н. А (1972, 2011), Ковалевский Я. В. (2008), Сурина М. О., Сурин А. А. (2014), Фотиева И. В., Шишин М. Ю. (2017) и Богаделина М. Е. (2018). Огромный вклад в развитие этого вопроса внесли китайские ученые, написавшие статьи на русском языке. Среди них особенно выделяются Пань Икуй (2010), Чжен Н. М. (2017), У Гуаньюй (2017), Чжоу Чжэньюй (2019), Ян Ч. (2019), Ван Ицюнь (2021), Ма И. (2021), Ту Чжунь (2022), Ван И. (2022), Лу Са (2022).

Китайское садово-парковое искусство изучали Ащепков Е. А. (1960), Завадская Е. В. (1991), Поляков Е. Н. (1990, 1996, 2000) и Михайлова Л. В. (2016, 2017), Кравцова М. Е. (2004) , Новикова Е. В. (2004, 2006), Чэнь Сянжуй (2005), Виноградова Н. А. (2007), Голосова Е. В. (2006, 2007, 2008, 2010, 2015, 2017, 2023), Белозёрова В. Г. (2013), Лучкова В. И., Целуйко Д. С. (2016), Головей Е. А., Дорофеева Н. Н. (2017), Болотова Н. А., Мухаметзянов Р. Р. (2018), Соколов Б. Г., Дай Чуан (2018), Малявин В. В. (2019), Ван Юй (2021), Фесикова О. В., Никишина Ю. Д. (2022) и Лу Са (2022).

Степень изученности проблемы в Китае

Среди современных значимых трудов в области садово-паркового искусства и дизайна можно отметить те, в которых китайские ученые предложили классификацию и высказали собственное мнение относительно садов «образованных людей» Китая *вэньжэнь юаньлинь*, а также отразили уровень исследований данной темы.

Сунь Сяосян в работе «Садово-парковое искусство и дизайн» （2011） делит сады образованных людей по творческому потенциалу на три концептуальные категории: пространство обитания *шэнцзин*, пространство живописи *хуацзин* и пространство воображения *ицзин*, полагая, что сады, отвечающие последней концепции, имеют наиболее высокую художественную ценность. Цзинь Сюэчжи в книге «Эстетика китайского сада» （ 2005 ） рассматривает общие закономерности формирования эстетического замысла сада, исходя из таких аспектов, как пространственное деление, композиция, организация главного-второстепенного и согласованность потоков энергии ци. Цао Линьди в «Культуре китайского сада» （2005） изучает предметное выражение замысла сада с точки зрения традиционной культуры. Чжоу Вэйцюань в статье «История классических садов Китая» （2008） указывает, что техника и искусство создания сада во время правления династии Сун достигли высочайшего уровня в истории,

поэтому называет этот период кульминацией развития классических китайских садов. Чэнь Цунчжоу в статье «Китайская поэзия и искусство китайского сада» （2018） отмечает, что китайский сад, известный как «сад образованного человека», несет на себе отпечаток интеллигентности и благородства ученого.

В «Исследовании древнекитайских садов и связанных с ними личностей» Юэ Ипин（2004） делает акцент на анализе отношений между садом и образованным человеком, а также литературой, Он рассматривает концепции разбивки и планирования сада, а также эстетические идеи, которые использовали в садах эпохи Тан шесть ученых: Ван Вэем, Бо Цзюйи, Цзи Чэном, Вэнь Чжэньхэном, Чжан Наньюанем и Ли Юем. В труде Чэнь Цунчжоу и Цзян Цитина «Все о садах» （ 2004 ） собраны и систематизированы очерки и заметки о знаменитых садах Древнего Китая, начиная с династии Западная Цзинь (265–316 гг.) до династии Цин (1644–1912 гг.): в книге представлено 260 различных документов и 322 статьи. В труд вошли заметки и записи из мест и регионов, где расположены соответствующие сады, причем все исторические документы организованы в хронологическом порядке по времени правления династий.

«Введение в садово-парковое искусство» Цао Линьди（2009） является целостным описанием данного вида искусства, дает представление о творчестве, стилях, комплексных характеристиках садов, а также процессе их развития. Труд четко структурирован и содержит весьма исчерпывающие сведения. В «Истории эстетики Китая» Чэнь Ванхэна（2005） дается краткое описание садов династии Мин. Во-первых, рассматриваются «миры» сада цзин: мир отрешенного и мир художественного. Во-вторых, изучаются архитектурные принципы – создание ландшафта, приятного сердцу и взору. В-третьих, рассматривается композиция ландшафта: четырехмерное пространство-время, сочетание динамики и статики. В-четвертых, освещаются принципы организации сада: целесообразность и уместность,

важность вида. В-пятых, поднимается проблема эстетики: уединение и отрешенность, радость пребывания вне суетного мира.

Лю Тяньхуа в труде «Царство живописи и сердце литературы: красота классических садов Китая» （2008） кратко изложил концепции и эстетический замысел «садов образованных людей» – *вэньжэнь юаньлинь*. Автор дал точное определение термина «сад образованного человека», указав, что владельцы такого сада – представители интеллигенции и служилого сословия. Некоторые из них могли быть чиновниками, некоторые – простолюдинами, а также теми, кто не выдержал экзамены и отказался от государственной службы в пользу коммерции. В действительности, все сады, принадлежавшие образованным людям, могли называться *вэньжэнь юаньлинь*. В статье У Сюэфэна «Влияние живописи образованных людей *вэньжэнь-хуа* на художественные концепции создания классического китайского сада» （2005） дается анализ характера влияния картин *вэньжэнь-хуа* на классические сады с точки зрения темы, замысла и организации.

Тун Цзюнь в монографии «Сады и парки Цзяна»（1984）указывает, что красота сада заключается во взаимоотражении реального и мнимого, соотношении большого и малого, соответствии высокого и низкого. В «Шести записках о быстротечной жизни» отмечается: в большом можно увидеть малое, в малом – большое, во мнимом есть реальное, в реальном – мнимое, в скрытом – открытое, в мелком – глубокое, в округлом – извилистое. Пэн Иган в труде «Анализ классических садов Китая»（1986）указывает, что китайские сады как с точки зрения настроения, так и композиционных принципов воплощают явные отношения контрастного: они построены на противоположностях, при этом единство достигается посредством сравнения.

В работе «Живопись образованных людей *вэньжэньхуа* и сады в стиле се-и» авторы Чжао Сыи и Чжан Цзянь （2006） указывают, что формы выражения живописи гохуа и садово-паркового искусства хотя и разнятся,

однако имеют одинаковые принципы выражения замысла. При организации садового пространства следует отталкиваться от принципа «идея предвосхищает кисть», далее упорядочивать отношения главного – второстепенного, скрытого – четкого, мнимого – реального, постигать тайны природы и т.д., выстраивать живописный ландшафт и воплощать художественную концепцию сада.

Магистерская диссертация Сунь Пэйбо «Исследование истоков и развития садов образованных людей *вэньжэнь юань линь*» （ 2013 ） посвящена процессу развития садово-паркового искусства и философским характеристикам садов образованных людей *вэньжэнь юаньлинь.* Хотя работа имеет четкую структуру, ее содержание не отличается глубиной. Статья «Исследование образа сада в живописи образованных людей *вэньжэньхуа* эпох Тан и Сун» Ли Минцзе （ 2018 ） посвящена анализу образов садов в картинах образованных людей *вэньжэньхуа* эпох Тан (618–907 гг.) и Сун (960–1279), раскрытию духовного мира и эстетических концепций садового искусства в живописи *вэньжэньхуа*, а также изучению того, как ландшафты становятся вдохновением для литераторов. Се Хунвэй в статье «Садовые пейзажи в картинах образованных людей *вэньжэньхуа* династий Мин и Цин» （ 2019 ） рассматривает особенности и стилевые характеристики садово-парковых комплексов в живописи ученых эпох Мин и Цин, описывает эстетические стремления художников и эмоциональное выражение ими садовых пейзажей, а также специфику образного отражения. В статье «Тема сада и ее смыслы в живописи образованных людей *вэньжэньхуа* современности» Ван Сыци（2020）проводит анализ процесса эволюции темы сада в современной китайской живописи образованных людей *вэньжэньхуа*, описывая новое содержание и новые выразительные приемы, которые используются современными художниками. Автор изучает индивидуальные чувства и эстетические концепции мастеров кисти, воплощенные в садовых пейзажах.

Чжан Тао в статье «Образ сада в картинах образованных людей *вэньжэньхуа*» （2021）отталкивается от образных характеристик и рассматривает символическое и культурное значение садово-парковых пейзажей в живописи *вэньжэньхуа*, изучает то, как через изображение сада ученые-литераторы транслировали собственные чувства и мысли в картинах.

Лэй Яньпин в диссертации «Исследование темы сада в творчестве Су Ши»（2010）и Ху Цзяньшэн в «Исследовании поэтических произведений Ян Ваньли, посвященных саду» （2005） анализируют эстетические характеристики поэтических произведений Су Ши и Ян Ваньли, посвященных саду. Авторы фокусируются на эстетике поэзии, а не сада, но при этом изучают взаимосвязи между садовым искусством, поэзией и живописью. В статье «Влияние живописи образованных людей *вэньжэньхуа* на художественные концепции создания классического китайского сада»（2005) У Сюэфэн проводит анализ характера влияния картин *вэньжэньхуа* на темы, замыслы и организацию садов образованных людей, рассматривает художественные особенности и концепции сада. Бао Даньни в статье «О красоте садов образованных людей *вэньжэнь юаньлинь*» （2003）размышляет о красоте изобразительных форм и энергии, об эстетике пространственных изменений и цветовых особенностях сада.

Кроме того, следует указать исследования междисциплинарного характера: в последние годы садовые ландшафты привлекают внимание многих ученых, изучающих китайскую культуру на стыке разных областей научного знания, в том числе истории искусства, литературы, архитектуры, садового искусства и т.д., что позволяет осветить вопросы художественного выражения, культурного содержания и исторического значения садовых пейзажей в картинах образованных людей *вэньжэньхуа*. Исследователи используют междисциплинарный подход в изучении значения сада для культуры, психологии и социума, что в значительной степени обогащает знания и облегчает понимание садовых ландшафтов.

Научная новизна исследования

На основании проведенного анализа научной литературы можно сделать вывод, что практически не существует исследований, посвященных комплексному рассмотрению вопроса особенностей взаимоотношений садово-паркового искусства и живописи, основанных на концепции идеального сада, наполненного философским мировосприятием образованных людей *вэньжэнь*. В настоящей работе впервые на конкретных примерах проанализирована взаимосвязь пейзажных произведений и садов ученых-литераторов на основе реконструкции исторического развития садово-паркового искусства, а также изучения соответствующих первоисточников и материалов, проведена классификация наиболее типичных садов ученых-литераторов. Натурные исследования проведены непосредственно в Цзяннани. Это позволило собрать данные о структуре и современном состоянии садов ученых-литераторов, расположенных в разных частях региона. На основе сопоставительного анализа живописных произведений и реальных садов сформировано представление о саде как синтетическом объекте, где важную роль играет связь с поэзией, философией и другими областями культуры *вэньжэнь.* Обозначен комплекс художественных приемов создания сада *вэньжэнь*. Впервые поднята проектная тема создания модели идеального сада в живописи и на местности, где глубина смыслового наполнения происходит за счет интеграции поэтических творений.

Приведенные исследования отражают степень изученности проблемы, а также точку зрения китайских ученых. Детальный анализ и интерпретация картин образованных людей *вэньжэньхуа* доказывают, что изучение садовых ландшафтов в живописи предполагает тесную связь с такими дисциплинами, как история садово-паркового искусства, история культуры и т. д. Междисциплинарный и многомерный характер научных исследований открывает путь к изучению сущности садового искусства в традиционной

китайской культуре. Кроме того, очевидной становится важность заявленной проблематики в истории китайского искусства, поскольку новые результаты исследований предоставляют справочные сведения и ориентиры для более полного понимания традиционной китайской культуры и искусства.

Постоянное упоминание исследователями тезиса о сходстве принципов создания традиционного сада и живописного пейзажа, к сожалению, не привело к появлению развернутых научных исследований на данную тему, поэтому подход к ней в данной работе будет одним из первых, обладая достаточной степенью научной новизны.

Практическая значимость

Сегодня, в связи с индустриализацией и растущей урбанизацией, ощущается нехватка природного окружения. В связи с этим во всем мире новая экологическая концепция городской планировки обязательно включает внедрение садов, растений в общественное пространство. Эта концепция изначально зародилась в Китае, в ее основе лежит идея гармонии и единства человека и природы, отраженная, в том числе, и в китайской пейзажной живописи. В современном же пространстве она призвана удовлетворить экологические потребности социума, интегрировать в городское пространство элементы природы, создавая комфортную среду для человека. Именно поэтому сад имеет большое значение.

Актуальность темы

Интерес к искусству Востока, особенно к искусству Китая, в последние годы неуклонно растет. Все больше исследовательских работ посвящены изучению разных аспектов искусства Китая. Тем не менее, еще осталось много незакрытых тем, чрезвычайно важных, одной из которых является тема взаимовлияния двух искусств – живописного пейзажа и ландшафтного сада. Их первостепенное значение в китайской культуре обусловило чрезвычайную важность сопоставления и выявления взаимосвязей.

На дизайн современных китайских садов сильно повлияло западное садовое искусство, что привело с одной стороны к их строгости и

упорядоченности, с другой же – отсутствию художественной концепции и утрате богатого содержания, обусловленного китайскими культурными особенностями. Сегодня, исследуя взаимосвязь между пейзажной живописью и китайскими садами, мы обнаружили, что эстетические концепции и методы художественного выражения пейзажной живописи имеют важное практическое значение для китайских классических садов. Непреходящее очарование живописного искусства также может стать художественным источником для создания современного дизайна сада. Именно пейзажная живопись обеспечивает тот язык форм, который можно использовать в качестве своего рода справочного материала в современном садовом дизайне, вдохновляя на создание живописного сада. Следуя методам современного садового дизайна, возможно создание разнообразных садовых форм, вдохновленных традиционным искусством. Недостаточная степень изученности рассматриваемой в диссертации проблемы и её важная роль для современного ландшафтного дизайна, делает тему работы актуальной.

Положения, выносимые на защиту:

1. Происхождение и развитие традиционной китайской пейзажной живописи *вэньжэнь* обеспечивают прочную теоретическую основу для создания классических китайских садов *вэньжэнь*. Зрелая теория пейзажной живописи также в значительной степени способствовала развитию классических китайских садов. Живописный пейзаж и произведения ландшафтного искусства *вэньжэнь* имеют общую эстетическую основу, на которой базируется творческая концепция создающих их художников. Фактически сады *вэньжэнь* являются материализованной формой традиционной пейзажной живописи.
2. Классические сады, в свою очередь, тоже оказали большое влияние на развитие китайской пейзажной живописи. Китайский сад и пейзажная живопись взаимодействовали друг с другом в течение

тысячелетий развития, дополняя друг друга. Наиболее эстетизированным и наполненным смыслами явлением стало творчество *вэньжэнь*.

3. Возможность путешествия внутри пейзажного ландшафта стала стандартом оценки классических китайских садов и китайского пейзажа. Все это иллюстрирует взаимосвязь между поэзией и живописью, садами и лесами. Человек и природа живут в гармонии, что легло в основу как создания садов, так и живописи.
4. Представители интеллигенции – *вэньжэнь* (художники-литераторы) проектировали сады или участвовали в их строительстве и интегрировали собственные эстетические идеи живописи в искусство садов, расширяя художественную палитру садового искусства, насыщая его многочисленными литературными коннотациями. В них обязательно присутствует художественная концепция. Стремление к сочетанию поэзии в живописи и в садовом искусстве, прослеживающееся со времен династий Тан и Сун, постепенно стало доминирующей идеей в творчестве *вэньжэней*.
5. Пейзажная живопись и наличие классической художественной концепции сада может оказать влияние на современный ландшафтный дизайн, что будет способствовать развитию садового искусства в направлении сохранения национального колорита, в рамках которого наиболее ярко проявятся авторские стили китайских дизайнеров.

Апробация результатов исследования

Результаты исследования были изложены:

– в докладе «Влияние образов классического сада на китайскую пейзажную живопись» на международной научной конференции «Шелковый путь: перекрестки идей», материалы которой изданы в виде коллективной

монографии с одноименным названием: Лу Вэйцзе. Влияние образов классического сада на китайскую пейзажную живопись // Шелковый путь: перекрестки идей. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. М.: РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2023. С. 34–37.

– в докладе (совместно с науч. рук. Воробьевой Д. Н.) на научной сессии сектора искусства стран Азии и Африки в ГИИ «Восточное искусство в отечественной науке», 28 февраля 2024 г. на тему «Искусство и культура вэньжэней в отечественной историографии».

А также в статьях в журналах, рекомендованных ВАК:

Лу Вэйцзе. Пейзажная живопись и садово-парковое искусство в древнем и средневековом Китае // Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. № 4 (2). С. 275−281.

Лу Вэйцзе. Искусство Вэнжэнь (людей культуры) в российской историографии // Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. − 2024. – № 2. С. 265−272.

Лу Вэйцзе. Сад скромного чиновника в контексте изучения феномена «сады вэньжэней» // Вестник ГГУ, 2024. № 2. − С. 40−50.

Лу Вэйцзе. Парк каменных львов в Сучжоу (Шицзы-линь) // Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. − 2024. № 2. 1. С. 160−168.

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, в которых излагаются основные вопросы исследования, заключения, библиографии и альбома иллюстраций.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕАЛЬНОЙ МОДЕЛИ САДА В ЖИВОПИСИ ШАНЬШУЙ ХУДОЖНИКОВ-ЛИТЕРАТОРОВ

1.1. Краткая история развития китайской пейзажной живописи

Пейзажная живопись *шаньшуй* (досл. пер. «горы и воды») – пожалуй, наиболее яркое проявление национальной духовной культуры Китая. Богатая по своему содержанию и значению, аллегоричная по своему характеру, в основе ее интерпретации – натурфилософские представления, ассоциирующие гору с нравственностью, воду – с характером человека. *Шаньшуй* содержит идеи о Небе и Земле и их взаимоотношениях, традиционном понимании пространства. Основные понятия живописи *гохуа*: *ицзин* – стиль, одухотворенность ритма *циюнь*[14], были сформированы благодаря осмыслению пейзажного жанра. Нет другого такого вида живописи, который вызывал бы у китайцев столь же сильный эмоциональный отклик. В религиозно-философском смысле *шаньшуй* воплотила в себе суть культуры китайского народа, традиции, национального характера. С исторической точки зрения, наиболее ранним видом китайской живописи была *жэньу* (досл. пер. «люди и вещи»), а изображения гор и рек служили дополнением и только со времени развились в отдельный жанр *шаньшуй*.

Наиболее ранним пейзажем считается «Весенняя прогулка» Чжань Цзыцяня (ил. 1), датируемая III–VI вв. н.э., однако здесь он еще не полностью отделился от *жэньу*. Оформление *шаньшуй* в самостоятельный жанр произошло позднее – в эпохи Суй (581–617) и Тан (618–907) и достигло зрелости в период между Пятью династиями и Десятью царствами (907–960) и Северной Сун (960–1127), став очень важным для китайской живописи направлением. Традиционно *шаньшуй*, в зависимости от манеры и стиля разделяют на сине-зеленый пейзаж *циньлюй шаньшуй*, золотисто-бирюзовый *цзиньби шаньшуй*,

[14] Речь о них будет идти во втором разделе.

монохромный пейзаж тушью *шуймо шаньшуй*, бледно-фиолетовый *цяньцзян шаньшуй* и, наконец, «бескостный пейзаж»[15] *могу шаньшуй*.

1.1.1. Эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (220–589)

Исторический период, начиная с Вэй и до Северных и Южных династий, был временем политической смуты, социальных потрясений, непрекращающихся военных конфликтов. Эта пучина бедствий побуждала ученых чиновников, воспитанных на идеалах конфуцианства, отдаляться от политической жизни, чтобы защитить себя от преследования, уходя в отшельничество или же возвращаясь в родные поместья. У Конфуция есть такое речение: «Стыдись быть бедным и незнатным, когда в стране есть путь; стыдись быть знатным и богатым, когда в ней нет пути»[16]. Так, для ученых-конфуцианцев уход от светского мира стал результатом мучительного выбора между служением и затворничеством. В это время, когда конфуцианство находилось в глубоком кризисе, политическая идеология в меньшей степени влияла на культуру ученых и прежде маргинализированные и не принимаемые на официальном уровне работы доциньских мыслителей, в особенности Лао-цзы (VI–V вв. до н.э.) и Чжуан-цзы (IV в. до н.э.), начали привлекать внимание ученых. Одновременно с этим в Китае укоренялся буддизм и распространялось «учение о сокровенном» *сюань-сюэ*, ставшее духовной опорой для ученых. «Учение о сокровенном», в котором буддизм воспринимался сквозь призму даосизма, рассматривало сближение с природой и наблюдение за горами и реками как важный путь достижения идеала трансцендентной личности. Познание «дао» через близость природе породило новую культурно-художественную форму. Источником вдохновения пейзажистов стали прекрасные горные и речные виды Цзяннани. В

[15] «Бескостный», т.е. без контуров тушью.

[16] Конфуций. Я верю в древность / Сост., перев. и коммент. И. И. Семененко. М.: Республика, 1995. С. 93–94.

пейзаж вкладывались метафизический и духовные смыслы. Художник Цзун Бин (IV–V вв.) сформулировал теорию, что пейзаж вмещает в себя Дао[17], рассматривал пейзажную живопись как средство познания истины существования в религиозно-философском смысле. Именно в этом контексте по прошествии времени живопись *шаньшуй* вошла в социальную сферу человеческой жизни.

Пейзажная живопись появилась на фоне недовольства ученых окружавшей их действительностью и стремлением к слиянию с природой, что нашло свое проявление в живописи, которой они занимались на досуге. Так, Цзун Бин (375–444) писал о том, что созерцает живопись в своей «ленивой [беззаботной жизни]», «потягивая чашечку вина»[18], а Яо Цзуй (555–603) говорил, что изучает живопись не для людей, но для наслаждения, и не более того.

Формирование жанра *шаньшуй* наблюдается уже в работах знаменитого художника Гу Кайчжи (ок. 344–406) в его свитках «Фея реки Ло» (ил. 2) и «Наставления старшей придворной дамы». Анализируя копии, которые дошли до нашего времени, мы видим очень сложное изображение горных пиков, камней, облаков, воды и деревьев. Поэтому, даже если они не являются главным фокусом свитка, все же их влияние на последующих художников очень велико. Отличие Гу Кайчжи от предшественников также состоит в том, что он первый сделал пейзаж важной частью живописного свитка. Его «Записи о том, как живописать гору Юньтайшань»[19], могут считаться первым трактатом по теории пейзажной живописи в истории Китая, имевшим

[17] Цзун Бин Предуведомление к изображению гор и вод. В переводе В. В. Малявина полная цитата выглядит так: «Горы и воды в формах своих обнажают дао, а гуманные радовались им». / Малявин В. В., Виногородский Б. Б. Антология даосской философии. М.: Клышников, Комаров и К, 1994. С. 204.; в переводе Е. В. Завадской: «Горы и воды в облике своем превозносят *дао*, и гуманный человек радуется им». – Е. В. Завадская. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 302.

[18] Цзун Бин Введение в пейзажную живопись / Е. В. Завадская. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 303.

[19] Они же «Записки о живописи на горе «Терраса облаков» – См.: Белозёрова В. Г. ГУ КАЙЧЖИ // Большая российская энциклопедия. Том 8. Москва, 2007. С. 141.

основополагающее значение для становления эстетики китайской живописи. Также Гу Кайчжи принадлежат картины «Юнь Цзи, созерцающий на Вершину Пяти старцев» и «Гора Юньтайшань», которые считаются первым шагом в сторону традиционной китайской пейзажной живописи.

Другим ранним трудом по теории живописи является «Введение в пейзажную живопись» Цзун Бина, а его пейзаж «Путешествие лежа» смело можно рассматривать как отражение идеи бегства ученого от мира, характерной для той эпохи. В трактате «Введение в пейзажную живопись» мы также можем прочитать такие мысли, как: «Святой человек овладевает дао и ведет себя [поэтому] сообразно с вещами», «святой человек познает дао своим духом» и «пейзаж очаровывает своей формой»[20]. Поэтому Цзун Бин считает, что дао святого человека можно понять через пейзажную живопись и созерцание пейзажа. Как написано у Цзун Бина: «Человек должен понимать истину своими глазами и своим сердцем» и «дух превосходит разум»[21]. Приведенные высказывания означают обретение внутреннего осознания и роста через зрительное восприятие внешнего мира, и это понимание и рост – и есть «разум». Благодаря процессу созидания и эстетического наслаждения и художник, и зритель могут обрести схожие чувства. Иными словами, хорошие картины могут заставить дух художника и зрителя преодолеть мутность и приземленность восприятия, и естественным образом возникнет «разум». Дух гор и рек неосязаем, поэтому нет возможности выразить его подробно, однако дух определяет форму картины, и добавляет чувства в изображение, в нем появляется «разум». Те, кто умеет так рисовать, естественным образом постигают «дао», содержащееся в пейзажах. Цзун Бин считал, что традиционная пейзажная живопись больше не предназначена для того, чтобы быть предметом восхищения людей, а нужна для того, чтобы через нее

[20] Цзун Бин. Введение в пейзажную живопись / Е. В. Завадская. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 302.
[21] Там же.

проникнуть в чудесное царство Дао, тем самым наделяя живопись социальными функциями.

К тому же периоду относятся и «Гора Ушань» Сяхоу Чжаня, «Жилище у горы Уси» Дай Куя, «Знаменитые горы девяти областей Китая», о художественных особенностях которых мы, к сожалению, не можем судить, так как они не сохранились до наших дней, однако по названию очевидно, что пейзажное начало в них выходит на первый план.

1.1.2. Период Суй-Тан (581 – 907)

Объединение Китая суйской династией, положившее конец раздорам и войнам, сопутствующее ему восстановление общественного строя и процветание экономики создали материальную и экономическую основу для правления императора Ян-ди (604–617), отмеченного праздностью и расточительностью. Суй-Тан – время процветания феодального общества, когда социально-политическая, этническая и культурная жизнь Китая были отмечены большим разнообразием. Философская мысль этого периода развивается свободно и весьма активно. Процветание создало все условия для благополучия и относительной удовлетворенности сословия ученых-чиновников, имевших время предаваться любованию природой и наслаждаться на досуге искусством. Наиболее теплые чувства они питали к уединенным местам в горных лесах, где не ступала нога человека. В этом контексте живопись *шаньшуй* тоже рассматривалась как способ передачи самой сути природы и живой красоты мира[22].

Ван Вэй (701–761), деятель эпохи Тан, является одним из основоположников *вэньжэнь-хуа* – живописи литераторов (она же

[22] См.: Се Хэ. Заметки о категориях старинной живописи, где он формулирует 6 законов (по сути критериев качества картины) живописи: одухотворенный ритм живого движения, структурный метод пользования кистью, соответствие изображения роду вещей, применение красок сообразно с объектом, соответственное расположение вещей, следование древности и копирование. Или: Е. В. Завадская. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 304.

«живопись образованных/культурных людей»)[23]. В своих работах он отказался от использования цвета, писал тушью с размывами, передавая целостное впечатление от пейзажа. Впоследствии эта его манера получила развитие в работах художников-литераторов Южной Сун, положив начало пейзажу *се-и* (досл. пер. «пишу идею») (Ил. 3).

В средний период правления династии Тан искусство и мысль ученых получили дальнейшее развитие. Кризис, окутавший танскую империю после восстания Ань Лушаня, гражданской войны (755–763) привел к упадку. Образованные элиты оказались охвачены меланхолией и стремились отдалиться от светского мира. На этом фоне под влиянием идей Лао-цзы и Чжуан-цзы и учения *сюань-сюэ* развивалась буддийская школа чань, основными идеями которой были просветление через медитацию и мистическую интуицию. Ее представления о «прозрении сердцем» и «внезапном озарении» оказали сильное влияние на художественное творчество, способствовав формированию такой уникальной категории традиционной китайской эстетики как *цзинцзе* (видение)[24].

1.1.3. Период Сун-Юань (960–1368)

[23] Ван Вэй (701–761), он же Мо Цзе, работал также под псевдонимом Мо Цзе цзюши (досл. «затворник Мо Цзе»), поэт и художник эпохи Тан. Родом был из местечка Пучжоу, находившегося к востоку от реки Хуанхэ (ныне Юньчэн, провинция Шаньси), а его род был из Цицяна, провинция Шаньси. Ван Вэй происходил из тайюаньских Ванов, родился в семье чиновника и сам сдал экзамен третьего, наивысшего, уровня на соискание ученой степени, дававшей право занимать государственные должности на 9-м году правления под девизом Кайюань (т.е. 731 г.). За время своей чиновничьей карьеры не раз менял должности, в разное время был советником императора, государственным цензором, делопроизводителем цзедуши (т.е. генерал-губернатора) Хэси. В период Тяньбао правления императора Сюань-цзуна (742–756 гг.) Ван Вэй сначала вступает в должность старшего секретаря гражданской палаты, а затем секретаря императорского двора. После того как Ань Лушань штурмом взял Чанъань, столицу империи Тан, Ван Вэй был схвачен мятежниками. Когда город Чанъань был отбит, Ван Вэй, уже при следующем императоре, получил назначение на должность шаншу ючэна – заместителя министра. Ван Вэй умер в 761 г.

[24] Труднопереводимый термин китайской поэтики и эстетики, критерий оценивания художественного произведения. Под ним понимается «и географическое пространство, и пустотное пространство психологического восприятия одновременно». Подробнее см.: Черныш Н. К истории понятия цзинцзе (境界) в литературной мысли Китая // Актуальні питання гуманітарних наук. 2019. № 25. С. 152.

Эпохи Сун и Юань стали вершиной пейзажного жанра и живописи литераторов. Сунская династия была, пожалуй, одной из наиболее богатых в истории Китая. Это также было и время большого культурного подъема. На это время приходится основание Академии живописи в Китае. Жанр *шаньшуй* развивает достижения танского периода, с помощью таких мастеров как У Даоцзы (около 680–740), Ли Сысюнь (около 651–716) и Ван Вэй, придя к совершенно новому, мощному и утонченному стилю живописи Цзин Хао (около 850–911) и Гуань Туна (около 906–960).

В картине Цзин Хао «Гора Кунлу» (ил. 5) реалистическая живопись и воспроизведение природы сочетается с се-и, стремлением запечатлеть дух природного вида. На крутых хребтах среди горных потоков и густых лесов располагаются постоялые дворы и деревеньки. Это изображение несет глубокий смысл: картина, доносящая ощущение мира, где «можно любоваться видами, бродить, веселиться и обитать» отражает идеалы безмятежной жизни интеллектуального чиновничьего сословия. Это объясняет смысл фразы «наделить пейзаж смыслом, наделив смыслом – естественно написать идею, написав естественно – не полировать и не приукрашивать». Этот принцип под влиянием идей «живописи образованных людей» доведен до совершенства в садах, созданных учеными в эпохи Сун и Юань.

В своем трактате о живописи «Записки о высокой сути лесов и потоков» сунский художник Го Си говорит о принципе создания картины, по которой можно «совершать прогулку», любуясь видами[25]. По его мнению, конечная цель реалистичного пейзажа не изобразить «холодную» красоту природы, а передать человеческие чувства. С рождением салонной живописи появляется новое направление в искусстве, представленное такими художниками, как Гуань Тун, Ми Фу, Су Ши[26] и др. Они не настаивали на предметном сходстве

[25] Го Си. Записки о высокой сути лесов и потоков / Ред. и комм. Чжоу Юаньбинь. Цзинань: изд-во Шаньдун хуабао, 2010. С. 76. 北宋 郭熙，《林泉高致》之山水训，周远斌，济南，山东画报出版社，2010.8，С. 76

[26] Су Ши (1037–1101), вторые имена Цзы-чжань и Хэ-чжун, литературный псевдоним Су

и ставили во главу передачу сути на уровне идеи.

Го Си предложил понятия «главный образ» и «общий смысл», которые должны были быть видны зрителю на картине, при этом форма была для него второстепенна. Картина подчинена главным «образу» и «смыслу», которые определяют отношения главного и второстепенного, пустого и заполненного.

Если говорить о ***Северной Сун***, то первая часть этой эпохи была отмечена относительной стабильностью и спокойствием. У политических деятелей были все условия для занятия живописью и искусством, а художники высоко почитались в обществе. Высокого уровня развития достигла *шаньшуй*, занявшая лидирующие позиции в мире живописи: в этот период возникли Северная школа пейзажной живописи, основоположником которой был Цзин Хао (ок.855–915), и Южная школа, основание которой связано с творчеством Дун Юаня (934–962).

Обе школы отражали совершенно разные по своей культуре и природе регионы. Северная школа – это величественные виды гор, тогда как Южная запечатлевала более скромные по характеру, изящные пейзажи Цзяннани и отличалась чистотой и простотой стиля. Так, в картине Цзин Хао «Гора Кунлу» (ил. 5) мы видим сочетание вполне натуралистического метода с *се-и*, при помощи которых автор выразил свое благоговение перед горными пиками и написал окружающую гору речную и лесную среду. Контрастирует с этим произведением картина Дун Юаня «Речной берег» (ил. 6), показывающая гармонию реки и гор на Юге Китая. Это картина с домиками, завитками тумана и облаков, мостами, по которой можно совершать виртуальное путешествие, выполнена в соответствии с идеалами литераторов. В ней, пользуясь

Дунпо, он же Су Сянь (досл. пер. «бессмертный Су»), и По Сянь (досл. пер. «бессмертный По») – родом из Мэйшань, Мэйчжоу (совр. г. о. Мэйшань в провинции Сычуань), уроженец Ляньчэна (пров. Хэбэй) – великий поэт, писатель, каллиграф, художник и политический деятель эпохи Северная Сун.

словами Фу Баоши, «пространство создает смысл, который передается свободно и естественно, без украшательства»[27].

Религиозным долгом художника стало считаться стремление к реализму, правдивой передаче природы и ее познания посредством искусства. В этот период, следуя эстетике Ван Вэя, сцены с фигурами людей не представляют более того значения, которое им придавалось в период Тан. Новое поколение пейзажистов также обращается к монохромной технике, модулируя тонкие тональные решения на свитке. Но, несмотря на достижения легендарного мастера, потомки переосмысливают его опыт и идут дальше. Их интересуют не столько лирические и поэтические образы, которые Ван Вэй определил эмоциональной формой своих стихов, сколько решение пространственной задачи в живописном свитке. Пейзажные картины времени «пятицарствия» не менее условны, чем танские, однако их возвышенный характер, цельность и глубина пространственного мироощущения при всей конкретизации деталей сохраняют внутреннюю поэтику и правдивость.

Цзин Хао, основатель северосунской пейзажной школы, несмотря на отшельничество, был довольно известным художником, имел учеников, Он также был автором теоретического трактата, посвященного *шаньшуй* «Записи о законах кисти», который стал одним из важнейших сочинений о живописной эстетике, написанном в форме диалога между юным художником и старцем. Отталкиваясь от шести законов Се Хэ, Цзин Хао формулирует во многом схожую, но иную по содержанию концепцию живописи. Обозначенные им как «шесть ценностей»: *«духовность (ци 氣) произведения, обусловленная «духовностью» (ци) самого художника (его природным талантом, степенью совершенства личности, моральными качествами и эмоционально-психическим состоянием); «мысль» (сы 思), т.*

[27] Фу Баоши. Эволюция китайской живописи. Пекин: Бэйцзин чубаньшэ, 2015. С. 35. 见载于傅抱石在《中国画变迁史纲》.

е. творческий замысел, который определяет содержание произведения; «ритм» (*юнь* 韻) – *внешнее совершенство произведения, которое конкретизируется в трех остальных «ценностях» – «естественности» (цзин* 景*), «кисти для письма» (би* 筆*) и «туши» (мо* 墨*), причем последние две относятся непосредственно к технике письма».*[28]

Центром теоретических построений Цзин Хао выступает проблема соотношения содержательного и формального плана живописного произведения, а их целью становится утверждение тройственной природы живописного творчества. Принцип (*ци*) у Цзин Хао конкретизируется до индивидуальности художника. Получается, что результат творчества глубоко связан с субъективными переживаниями. Этот принцип будет выделен еще ярче в теории Го Си. Возникает не случайная ассоциация с итальянским возрождением.

О творчестве Цзин Хао можно судить по немногим дошедшим до нас свиткам – в частности, по копии XI–XII вв. «Горы Куанлу», или «Горный пейзаж», (185,8 х 106,8 см, шелк, тушь, краски; Национальный дворцовый музей, Тайбэй). Художник воплощает в своем произведении традиции танского стиля живописи. Перед нами раскрывается монументальная горная панорама в манере Ли Чжао-дао, но при этом она сочетает в себе новаторские принципы Ван Вэя: монохромность, тональную моделировку, одухотворенность.

Цзин Хао идет своим путем, подходя к разработке пространственной среды. Он максимально удаляет огромный горный хребет. Подобный неприступной крепости, он исчезает в плавном переходе воздушной перспективы. Доминирующий основной массив каменных наслоений смотрится величественней за счет космического по масштабу соотнесения

[28] Кравцова М. Е. Цзин Хао // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. Ин-т Дальнего Востока РАН. М.: Вост. лит., 2006. Т. 6 (доп.). Искусство / Гл. ред. М. Л. Титаренко и др. – 2010. — С. 766–767.

гор и крохотных элементов: нити водопада, деревья, фигурки людей. При этом Цзин Хао добивается большего, чем прежние мастера, – эмоционального эффекта и композиционного единства свитка.

Данный набор стилистических черт частично составил принципы панорамно-монументального стиля, расцвет которого прослеживается в работах учеников и последователей Цзин Хао, а именно Гуань Туна, Ли Чэна, Фань Куаня. Но, прежде чем приступить к изучению «северной школы» живописи, рассмотрим творчество мастеров, представляющих южную школу» пейзажа.

Южная традиция *шаньшуй* претерпела кардинальные изменения. Если мастера «северной школы» создавали величественные панорамные композиции с большими горами и огромными водными массивами, то «южная школа» развивала техники монохромной живописи, ее стиль менее вычурный и торжественный и изображает далекие, скрытые в тумане виды.

Учитель и ученик – Дун Юань и Цзюй Жань, представители южного стиля в середине X века. Оба работали на юге страны в Чжунмине и запечатлевали окрестные виды. Безусловно на их творчество повлияли достижения мастеров северного направления, здесь получил свое воплощение «панорамно-монументальный стиль».

Интересные записи о Дун Юане оставил Го Жо-сюй, говоря о нем теоретик перечисляет сильные стороны и заслуги художника: *«При династии Южная Тан служил фуши – (заведующий парком) в Северном саду. Прекрасно писал горы – воды, по манере размывов туши напоминает Ван Вэя, по цвету – Ли Сысюня».* [29] Таким образом, Го Жо-сюй отмечает, что Дун Юань имел отношение и к садово-парковому искусству, которым занимался помимо живописи.

[29] Го Жо-Сюй. Записки о живописи: что видел и слышал. М.: «Наука» 1978 г. 65 с.

«Речной пейзаж» (вторая половина X в.; Национальный музей Гугун, Тайбей) – вертикальный, стремящийся к квадрату свиток. Его композиция выстраивается с помощью изображения спокойных массивов гор вдоль уходящей вдаль реки. В отличие от вздыбленных северных горных круч ландшафт Южного Китая более размеренный, что читается непосредственно в работах именитых пейзажистов. Мастера двух школ намеренно подчеркивают характерную выразительность ландшафта своего региона, как бы следуя принципу естественности, составляющего основу традиционной эстетики.

Пейзаж Дун Юаня в сопоставлении с произведениями его северных коллег имеет единую духовную общность, однако наделен самобытной простой, спокойной эпичностью и гармонией. С точки зрения колорита, автор добивается цельности в передаче пространства, используя монохромную манеру с легкой подцветкой, фигурки людей тонко намечены белилами. Контуры гор написаны с соблюдением расстановки планов и очерчивают основные объемы, моделируемые также за счет размывов туши. Изображенный пейзаж не выглядит утяжеленным горными массивами по причине доминирования золотистого фона шелка, и создает ощущение всеобщей туманности, обволакивающей пространство.

Последовавшая за Сун эпоха ***Юань*** была временем монгольского владычества, и литераторы, будучи этническими китайцами – ханьцами – занимали более низкое положение в обществе. Многие из них отказывались служить иностранной династии. Для них живопись стала способом выражения своей обиды, критики существующего положения. В этих исторических условиях *шаньшуй* стала доминирующим направлением живописи и средством выражения чувств художника. Как видно, в период Сун-Юань художники-литераторы при создании пейзажа тяготели к *се-и*.

Со времен Тан и по эпоху Юань китайская пейзажная живопись

пережила три больших смены подходов. За 800 с лишним лет сформировались основные ее принципы, основанные на идеях чань-буддизма и даосизма, а также ключевые особенности ее выразительности – аллегоричность, лиричность, пространственное представление о «трех далях», основополагающая идея наблюдения за природой как способа познания пейзажа сердцем, абсолютизация красоты природы. Появились определенные методы работы кистью и тушью. Уже минский художник Чжан Хун, мастер изображения живой природы, научился передавать текстуру материала и создавал очень выразительные картины влажной тушью, при этом стремясь передать в творчестве дух старины. Большим достижением считается его способ изображения трещинок на камнях, который был впоследствии подхвачен умэньской (сучжоуской) школой пейзажа.

Особенности социальной жизни во время правления династии Юань привели к тому, что пейзажное творчество стало больше фокусироваться на внутреннем мире художника, а также морально-нравственных представлениях автора. Большое внимание уделялось техническому исполнению произведения, живописцы избегали бессмысленного копирования изображаемого объекта, фокусировались на метаморфозах природы и стремились передать их в своих картинах. Предпочтение отдавалось не декоративности и красочности, но сдержанности и мягкой выразительности линий, а живопись, поэзия и каллиграфия считались частями единого целого.

1.1.4. Период Мин-Цин (1368 – 1911)

В период Мин-Цин живопись литераторов была доминирующим направлением. Эпоха Мин стала периодом бурного развития культурной мысли, когда складывались различные художественные концепции и эстетические теории. Сформировалось множество школ – чжэцзянская, умэньская, хуатинская и т.д., что способствовало всестороннему развитию живописи. Цинская пейзажная живопись

унаследовала и продолжила традиции литераторов эпох Юань и Мин. Для этого периода характерны небольшие по размеру произведения искусства, в которые художники вкладывали различные смыслы, сопровождая изображение поэтической надписью, тем самым выражая свое отношение к обществу или к жизни. Можно условно выделить три основных направления живописи эпохи Цин: живопись сторонников предыдущей династии, индивидуализм, подражание древности. Живопись первых была сосредоточена на раскрытии чувства единения с миром, вторых – мотивирована личностным самосовершенствованием, а третьих – на выведении методов и техник, использовавшихся в живописи прежних эпох. При этом в действительности школ было очень много, они яростно конкурировали между собой. Можно сказать, что все различные техники и школы пейзажной живописи, появившиеся в истории государства ранее, в эпоху Цин имели своих преемников, благодаря этому ее развитие в этот период достигло своего расцвета. Опираясь на опыт предыдущих поколений, цинские художники придумывали новое, или же сосредотачивались на теме природы, писали пейзаж в горах, считали природу своим учителем и рассматривали живопись как способ достижения духовного просветления. Эта особая духовная культура нашла отражение в их творчестве, вдохнув новую жизнь в живопись *шаньшуй*.

В начале эпохи Мин мягкий стиль, свойственный юаньской живописи, был отброшен, и вновь возродился сунский. С постепенным развитием товарной экономики живопись постепенно коммерциализировалась. Художники стали зарабатывать себе на жизнь продажей картин. На этом фоне формировались различные школы, которые способствовали общему развитию живописи. К концу эпохи Мин пейзажная живопись вновь стилистически вернулась к умеренности, отсутствию резких контрастов, преимущественному использованию бледной и влажной туши. Цинская живопись сохраняла

тенденции, заложенные во времена Юань и Мин. Пейзажисты уделяли значительное внимание выражению чувств через движения кисти и приемы каллиграфии. Поскольку художники развивали различные техники и подходы, сформировавшиеся в предыдущие эпохи, Цин отмечена не только большим разнообразием художественных форм, но и школ живописи. В целом, пейзаж эпохи Цин – это квинтэссенция развития пейзажной живописи, период своего рода подведения итогов за все время формирования *шаньшуй*, начиная с Вэй-Цзинь, Северных и Южных династий. Следует отметить, что пейзаж настроения играет важную роль в китайской культуре, отсылки к нему постоянно встречаются в литературе династий Мин и Цин, он повлиял и на в садово-парковое искусство.

Две последние династии китайского феодального общества Мин и Цин имели много общего в политике, экономике и культуре. В области пейзажной живописи возникло много художественных особенностей и явлений, созвучных с особенностями искусства сада. На это повлияло процветание Академии живописи при императорском дворе, дальнейшее господство живописи литераторов, взаимодействие традиций и новаторства, развитие светской живописи и слияние элитарной и народной культур. Это также и время больших талантов. В эпоху Мин это «четыре мастера умэньской школы» – Чэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Тан Инь и Цзю Ин. Появилась сформированная мастерами школ хуатин, сусун и юньцзянь сунцзянская школа. Художник Дун Цичан именно в этот период предложил разделять пейзажную живопись на «северную» и «южную школы».

Эпоха Цин – это время шести великих художников, лидером которых был Ван Шиминь: Ван Цзянь, Ван Цзян, Ван Юаньци, У Ли и Юнь Шоупин. Ван Шиминь, Ван Цзянь, Ван Цзян, Ван Юаньци также известны как «четыре вана». Этой группе художников противопоставляли себя реформаторы живописи, представленные

«четырьмя буддийскими наставниками» (Ши-тао, Шиси, Хунжэнь и Бада Шэньжэнь) и Нанкинской восьмеркой (лидер – Гун Сянь, также Фань Инь, Гао Цэнь, Цзоу Чжэ, У Хун, Е Синь, Ху Цао, Се Сунь).

На рубеже XIX–XX вв. живопись *шаньшуй* выходит на новый уровень. Молодое поколение художников – Хуан Биньхун, Ли Кэжань, Чжан Дацянь, Фу Баоши и Гуань Шаньюэ – изучали западные теории живописи и вновь обратились к наблюдению за природой в стремлении выработать собственный, авторский, стиль. Яркий пример – картина «Эта земля так богата красотой» (ил. 11), которую Фу Баоши и Гуань Шаньюэ написали для дома Всекитайского собрания народных представителей. С нее началось создание крупномасштабных пейзажей *гохуа*. В наше время многие молодые пейзажисты используют приемы *гохуа*, чтобы писать картины на совершенно новые для *шаньшуй* темы – это, например, могут быть изображения Лёссового плато, гор Циньлин, Тайхан, Северо-Западной пустыни, заснеженных гор Тибета, тропических влажных лесов и даже пейзажей других стран. Таким образом, в живописи *шаньшуй* складывается новая ситуация.

Раздел 2. Основные теоретические основы *шаньшуй*

1.2.1. Чувственная красота и композиция в китайском пейзаже *шаньшуй*

Эстетика китайского пейзажа определяется чувством прекрасного, красоты, порождаемой гармонией и настроением изображения. Чувственная красота в *шаньшуй* имеет несколько аспектов – это красота туши и приемов использования (каллиграфической) кисти, изобразительность и композиция. Чувственная красота – недостаточно отрефлексированный в теории традиционной пейзажной живописи аспект. Наибольшее значение художники прошлых эпох придавали приемам использования туши и кисти, которые оттачивались на протяжении тысячи лет. Если оценивать объективно, то рисуя линии разного характера художники именно в линии показывали смену

настроения, но на субъективном уровне почти это не осознавали, а если и осознавали, то не ставили себе такой цели. В традиционном пейзаже тушь и кисть всегда служили чувству, были носителем идей. Это же можно сказать и об изображении и композиции. *Шаньшуй* не обязательно придерживалась центрированной композиции, напротив, композиция могла быть динамичной, асимметричной. Скошенный горный склон, стекающая вниз вода придают движение. Например, в этой связи, у художника Южной Сун Ма Юаня было прозвище «*Ма Ицзяо*», в переводе с китайского «Ма – один угол», а у его соратника Ся Гуя - «*Ся Баньбянь*», что на китайском языке обозначает – «Ся полберега», так как они очень любили ассиметричные композиции. Раннецинский художник Чжу Да, более известный под псевдонимом *Бада Шаньжэнь*, дословно «человек с горы Бада», был довольно эксцентричным художником, его причудливые композиции и искаженные формы служили цели создания чувства заброшенности в пейзаже. Так он выражал тоску, неудовлетворенность несовершенством человеческого мира (ил. 10). Про его картины один деятель искусства как-то высказался так: «черные точки – не капли туши, но слезы»[30].

В наше время произошло раскрепощение *шаньшуй* и усиление чувственного начала. Некоторые художники стремятся осознанно найти и выразить чувственную красоту, что ранее было скрыто. Это могут быть особые приемы использования кисти, например, «раздробленный кончик» (распушаемый сплющивающим ударом кисти перпендикулярно), или бросание емкости с тушью на полотно картины, использование соли и так далее. Художники преувеличивают и искажают объекты, изображенные на картине, дробят композицию,

[30] См.: Чжэн Баньцяо: «Когда страна разбита, а народ гибнет, и художник набивает голову стихами и картинами. Можно писать тысячи горизонтальных и вертикальных свитков, но для черных точек не осталось капель туши, лишь только слезы». Чжэн Баньцяо. Сборник. Шанхай: изд-во Шанхай шусян, 1979. С. 245. 清 郑板桥，《郑板桥集》，上海，上海古籍出版社，1979，С，245.

деконструируют ее или просто строят нетрадиционными способами. В пейзаже чувственная красота передается с помощью туши, формой изображенных объектов, композицией. На практике художник может уделять внимание всем трем элементам или же подчеркивать какой-то один. Жанр *шаньшуй* тяготеет к абстракции, а выразительность форм определяется прежде всего линиями. Для нее важно создание образа, которое происходит за счет создания формы и композиции. Абстрактность и образность *шаньшуй* наделяют ее большим потенциалом и пространством для раскрытия чувственной красоты, и в этом и состоит ее основная особенность. Чувственная красота традиционной китайской живописи – это то, что стремятся сейчас воплотить в своих картинах современные художники.

1.2.2. Характерные черты южной школы пейзажа

Основной особенностью *шаньшуй* является рассеянная перспектива и три точки зрения на объект, называемые «тремя далями»: снизу вверх – *гаоюань* (досл. «высокие дали»), сверху вниз – *шэньюань* («глубокие дали»), на уровне глаз – *пинъюань* («ровные дали»). Благодаря «ровным далям» осмотр свитка подобен неспешной прогулке по горам, где точка зрения на объект постоянно меняется, и длинный свиток вмещает в себя путешествие на многие километры. Высокие дали – заставляют взгляд спускаться сверху вниз, как если бы зритель прыгал с парашютом в горах, и здесь угол обзора тоже меняется от горного пика до подножия. Это может быть и вертикальный свиток, и длинный свиток. «Глубокие дали» применяются, чтобы передать контраст между формой гор вблизи и вдали, показать объем и глубину горных ущелий.

В классическом Китае изначальной особенностью *шаньшуй* было обязательное присутствие на картине человека или архитектурного объекта – только тогда она считалась «живой». В эпоху Тан, на фоне

разделения китайской пейзажной живописи на северную и южную школы, был предложен еще один способ «оживления» картины. Художник Ли Сысюнь изобрел штрих «зарубки большого топора», то есть жирную штриховку косо поставленной кистью, и начал использовать яркую сине-зеленую минеральную краску поверх точек *дяньтай* (досл. «скопление точек», способ изображения мха или травы). Этот способ прекрасно подходил для изображения солнечных, скалистых, высоких горных пиков Севера. Впоследствии эту манеру переняли и сунские художники Чжан Цзэдуань (ил. 4), Ли Тан, Ма Юань, Ся Гуй, сформировавшие свою школу.

Южная школа тесно связана с именем великого поэта Ван Вэя, у которого «стих в картине и в стихах картина»[31]. Они использовали штрих *пимацунь* (досл. «распущенная конопля») и изобретенный сунским художником Ми Фу штрих – *юйдяньцунь* (досл. «в виде капель дождя»), также известный как «штрих Ми». Южная школа больше опиралась на использование оттенков туши, нежели краски, чтобы передать дождливые, туманные пейзажи цзяннаньского региона. В рамках этого направлении впоследствии сформировался стиль полностью монохромной пейзажной живописи тушью, а южный стиль был развит такими художниками как Ван Мэн и Ни Цзань (ил. 7).

В конце эпохи Мин и Цин живописи *шаньшуй* стал свойствен определенный формализм и шаблонность. Художники перестали ходить в горы, чтобы наблюдать за природой и предпочитали копировать мастеров предыдущих эпох, располагая различные элементы на своих картинах в произвольном порядке. Так, несмотря на то что в эпохи Мин и Цин были великие мастера живописи *хуаняо* («цветы и птицы») и *жэньу* («люди и вещи»), развитие *шаньшуй* застопорилось. «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» превратило его в своего рода

[31] Фраза принадлежит Су Ши. См.: Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 книгах. Кн. 2 / Сост. М. В. Баньковская; отв. ред. Б. Л. Рифтин. М.: Вост. лит., 2003. С. 332.

набор штампов и шаблонов, которые компоновались в произвольном порядке.

1.2.3. Видение *ицзин* в пейзаже *шаньшуй*

Картины Ван Вэя, родоначальника «живописи литераторов» *вэньжэнь-хуа*, воплощают проявляющееся через образность художественно-поэтическое пространство смыслов – *ицзин*, одну из центральных особенностей живописи литераторов, и отражают скорее особую культуру, чем техническое мастерство[32]. Картина Ван Вэя «Река Ванчуань»[33] – классический пример раннего периода творчества с мотивами китайского сада, но и многие другие его произведения также демонстрирует это особое, художественно-поэтическое пространство *ицзин*. Живая мысль – *циюнь* в китайской терминологии и *ицзин* созданы в работах Ван Вэя с большим мастерством, и поэтому великолепно передают уединенную и безмятежную жизнь вдали от городской суеты.

Ицзин – это как раз та самая сущность, о которой пишет Су Ши, без нее явится «грубость вместо изъятой души». Слово «*ицзин*» состоит из двух иероглифов. Первый, *и*, означает замысел и идеи автора при создании произведения, второй, *цзин* – задуманный автором образ. *Ицзин* находится на пересечении между субъективным чувственным восприятием автора и объективной природой, которые взаимопроникают друг в друга. Красота настроения китайской живописи особенно ярко проявляется в стремлении к поэтизации видения художника. Поэтико-художественное пространство – это то, что стремились создать в своих работах все китайские художники. Неслучайно же главная похвала Су Ши Ван Вэю это то, что у него «стих в картине, и картина в стихе». Поэзия и живопись существуют в едином пространстве смыслов,

[32] Ицзин – с трудом поддающийся переводу на русский язык термин китайской классической поэтики. В разных переводах: «пространство смысла/замысла», «художественный идеал», «область искусства».

[33] Подробнее о картине в Разделе 3.

при этом, «в ограниченных словах содержится бесконечный смысл»[34], т.е. идеалом и поэзии, и живописи литераторов является также и недосказанность. С периода Средней Сун, когда активно совершенствовалось искусство живописи, теория живописи и критерии оценивания произведений постоянно уточнялись. Осмысление танского искусства привело к тому, что создание поэтического пространства *ицзин* в картине было выдвинуто на первый план, способствуя дальнейшему синтезу живописи и поэзии. Идея «стиха в картине и картины в стихах» становится своего рода тем *ицзин*, к которому стремятся художники, в том числе и при написании пейзажа *шаньшуй*. Как сказал Ли Кэжань, «*ицзин* – это душа пейзажной живописи»[35].

У южносунского художника Ма Юаня есть картина «Лодка у берега, заросшего тростником» (ил. 12), обладающая глубоким *ицзин*. Манера очень простая, но выразительная: горы вдали намечены легкими мазками бледной туши, а на переднем плане показаны одинокая лодка, несколько ростков тростника, передающие ощущение приближающегося конца. В лодке видна маленькая фигурка человека в белом. Поверхность картины заполнена только с двух краев – сверху и снизу, автор намеренно оставил «пустые» пространства, которые открывают большой простор для фантазии зрителя. Картина передает тоску по родным краям, печаль об утраченных после падения Северной Сун провинциях и возмущение автора тем, что династия того времени контролировала лишь кусочек территорий Цзяннаня.

[34] Су Ши в «После книги стихов Хуан Цзысы»: «Я попробовал читать книгу, чтобы сказать, что следы Чжуна, Вана, Сяо ведут далеко, ведут нас за пределы прекрасного пространства живописи и каллиграфии. По сути, это говорит о том, что обретение поэтического чувства имеет божественную природу, которая создержится в образе или смысле, создаваемым автором. – См. Су Ши. Собрание сочинений. Т. 3. / ред. Кун Фаньли. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1986. С. 251. 北宋 苏轼，《苏轼文集，第三册》，孔凡礼，北京，中华书局出版社，1986.3，С，251.

[35] Хао Чжихуэй. Комментарий на пейзажную живопись шаньшуй Ли Кэжаня. Тяньцзинь: Тяньцзинь гуцзи, 2009. С. 87. 郝之辉，《李可染山水画讲义》，天津，天津古籍出版社，2009.5，С，87.

Раздел 3. Избранные произведения живописи *шаньшуй* художников-литераторов

1.3.1. Живопись художников-литераторов

Одним из критериев оценки качества произведения для литераторов была «наполненность культурой», или «поэтичность». Иными словами, для них важное значение имело раскрытие поэтических смыслов в живописи. В качестве темы для свитка литераторы чаще всего выбирали темы «горы и воды», «старые деревья», «камень и бамбук», «цветы и птицы», достигая художественной выразительности при помощи туши, бледных красок и *се-и*. Отражение цвета в живописи тушью происходило посредством пятиступенчатой тоновой шкалы градации туши. Переходы между влажной, сухой, густой и бледной тушью позволяли изображать разные объекты и выражать разные настроения.

Чаще всего литераторы изображали горы и воды, цветы и птиц, цветы сливы, орхидеи, бамбук и хризантемы, деревья и камни, выражая посредством этих образов внутреннюю природу человека или моральные идеалы автора, или же передавали чувство негодования по отношению к политической ситуации. Форма для них была средством изображения истинной души предмета, а произведения оценивались по тому, насколько глубоко они выражали морально-этические идеалы. Литераторы придавали большое значение литературе и каллиграфии, стремились создавать в живописи пространство скрытых смыслов, раскрывать свое собственное видение. Яо Хуа (также известен как Яо Манфу)[36] во введении к «Китайской живописи литераторов» охарактеризовал это явление следующим образом: «Танский Ван Ючэн (он же Ван Вэй) привнес поэзию в свои картины, и из-под его кисти рождается красота, в которой упорядоченные смыслы по его воле

[36] Яо Хуа (Яо Манфу) – китайских художник, теоретик живописи, драмы, педагог и глава Бэйпинского женского художественного училища.

претерпевают метаморфозу – горы и без музыки становятся песней, а травы – без единого слова поэмой».

На протяжении столетий живопись литераторов оказывала значительное влияние на эстетические представления о китайской живописи, а также на развитие ее приемов, что, например, выразилось в использовании техник каллиграфии в живописи.

Живопись литераторов, конечно же, следовала за их идеалами и соответствовала их предпочтениям. Для них живопись, неважно, был ли это пейзаж, *хуаняо* или *жэньу*, была ценна не исполнением, а тем, что находилось вне материальной формы картины. Так, Чэнь Хэнкэ, говоря о трактовке *вэньжэнь хуа*, утверждал, что прежде всего нужно смотреть не на формальные признаки и техническое исполнение, но на то, что находилось вне пределов картины, чувства автора. «Литераторы, – писал Чэнь, – знали, что картина – это объект, но они также знали, что это еще и дух, и мысль, и акт, а не просто вещь»[37].

1.3.2. «Река Ванчуань» Ван Вэя, эпоха Тан

Ван Вэй положил начало традиции живописи литераторов. Его картины отражают стремление литераторов к трансцендентному, выражению естественного, свободного, «чаньского» пространства смыслов и настроения, их обращенность во внутренний, духовный мир. Определению Ван Вэя родоначальником живописи литераторов способствовала горячая поддержка лидера культурного сообщества сунской эпохи Су Ши, восхищавшегося Ван Вэем.

Ближе к концу жизни Ван Вэй оставил службу и выбрал себе жизнь затворника-буддиста, проводя все время в своей усадьбе недалеко от реки Ванчуань. Ванчуань – река, расположенная в уезде Ланьтянь, к юго-востоку от Сианя. В «Новой истории династии Тан» в разделе о

[37] *Чэнь Хэнкэ.* Ценности живописи литераторов. Шанхай: изд-во Шанхай Шусян, 2017. С. 17. 陈师曾，《文人画之价值》，上海，上海书画出版社，2017.3，С，17.

биографии Ван Вэя сказано: «Земля странная и прекрасная, там места, где Ван Вэй писал свои стихи – есть Хуацзыган, озеро Циху, Чжулигуань, Люлань, Цзюцзюй, Синь и у[38], маршруты, по которым ходили Чжи Юй и Пэй Ди»[39]. Как следует из описания, это был настоящий райский уголок. Место, где на закате своей жизни жил Ван Вэй, было названо танским поэтом Сун Чживэнем «Лантяньской усадьбой». Там Ван Вэй принимал гостей, наслаждался живописью и поэзией, практиковал чань-буддизм, и вел образ жизни, подобный тому, который за многие годы до него вел Тао Юаньмин. Вместе со своим другом и единомышленником Пэй Ди, Ван Вэй гулял по берегу реки Ванчуань. Они играли на цине, и пели песни, сочиняя пятисловные стихотворения – каждый говорил по одной строке. Всего они таким образом написали 40 песен, которые вошли в состав сборника «Река Ванчуань».

«Река Ванчуань» (ил. 13) – поздняя работа Ван Вэя, написанная на стене монастыря Цинъюань-сы. Поскольку сам монастырь был разрушен, то и оригинальное произведение до наших дней не сохранилось, поэтому о картине мы можем судить только по сделанным позднее копиям. В центре картины – усадьба, окруженная горами с волнистыми скалами и деревьями, и река, ее опоясывающая. За ее пределами усадьбы – облака и вода, перед входом по реке плывет лодка, в которой сидят два или три человека. Настроение картины спокойное и неторопливое, выражающее чувство покоя, безмятежности и благополучия.

Кажется, что горы обнимают усадьбу, создают стену, внутри которой находятся беседки и павильоны, а снаружи – деревья. В

[38] Все перечисленное – названия отдельных частей пейзажа или объектов вокруг Ванчуани.

[39] Сведения приводятся по «Новой истории династии Тан», которая была составлена деятелем эпохи Сун Оуян Сю и впоследствии дополнена Сун Ци. – См.: Оуян Сю. Новая история династии Тан / Ред. и комм. Сун Ци. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. С. 2729. 宋代 欧阳修 宋 祁撰，《新唐书》，北京，中华书局出版社，1975-2-1，C，2729.

композиции использован традиционный для китайской живописи метод рассеянной перспективы, со слегка нисходящим углом обзора, при этом зритель может полностью разглядеть все постройки, как если бы видел их прямо перед собой. С помощью тонкой кисти и густых красок художник изобразил павильоны и беседки, которые прорисовал очень детально, подчеркивая простоту и величественность архитектуры, это почти графичность *цзехуа*. Прорисованы контуры гор, но нет заполнения. Они очень выразительны благодаря сочетанию красно-бурого, сине-зеленого и малахитово-зеленого цветов.

Если посмотреть на копии «Реки Ванчуань» в монастыре Шэньфу-сы и в Сиэтле, то там все они окрашены в зеленый цвет, с характерными чертами сине-зеленых пейзажей Ли Сысюня и Ли Чжаодао. Прорисован контур гор, сделан штрих с насечкой. По своей наивности и условности картина представляет собой пример очень ранней *шаньшуй*, тогда как композиционно и по настроению *ицзин* произведение предвещает пейзажную живопись эпохи Пяти династий и десяти царств.

Группы гор, деревья, дома – величественны. Они обладают простой и бесхитростной красотой, являя образ «горной обители бессмертных», свойственный сине-зеленой живописи Ли Сысюня. Но есть и очевидные отличия от манеры Ли Сысюня – настроение отстраненности от мирской суеты, выраженное через образы воды, окружающей усадьбу, лодки с людьми, общей атмосферы безмятежности и умиротворенности, столь созвучной культуре литераторов.

«Река Ванчуань» запечатлела идеальную, по представлениям Ван Вэя, затворническую жизнь в горах. Повествовательное начало пейзажной сцены в символической форме изображает не только путешествие в горах, но и внутреннее духовное путешествие по пути познания (т. е. отречение от мирских забот в концепции буддизма). Это

принципиально отличает картину от распространенных в танскую эпоху пейзажей с «ровными» и «высокими» далями на отдельных свитках, но она не похожа и на традиционные пейзажи со страниц альбомов, вроде «Жилища отшельника» (ил. 14) Лу Хуна. Это была совершенно новая для пейзажа форма, которая оказала большое влияние на живопись литераторов в дальнейшем, особенно на творчество Ли Гунлиня.

1.3.3. «Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян». Су Ши, период Сун

Су Ши был, пожалуй, наиболее влиятельным и авторитетным героем культурной сцены эпохи Северная Сун и чрезвычайно талантливой разносторонне одаренной личностью. Наравне с Хань Юем, Лю Цзунъюанем, Оуян Сю, Су Сюнем, Су Чжэ, Ван Аньши и Цзэн Гуном его относят к «восьми великим писателям эпох Тан и Сун». Су Ши был одинаково талантлив в поэзии, прозе, живописи и каллиграфии. Его поэзия была очень разнообразна, он любил гиперболу, метафору и имел свой уникальный стиль. Особенно преуспел Су Ши в жанре *цы*, расширив его тематические рамки и создав новый стиль – *хаофан* (досл. с кит. «смелый и разнузданный»), давший начало целой школе поэзии (к ней же принадлежал и знаменитый поэт Синь Цицзи). Не менее интересна его проза, очень пестрая и богатая по содержанию. За талант в каллиграфии Су Ши вместе с Хуан Тинцзянем, Ми Фу и Цай Сяном относят к «четырем великим мастерам каллиграфии эпохи Сун». В живописи Су Ши был мастером *вэньжэнь-хуа*, в особенности монохромной живописи бамбука, рисовании причудливых камней, сухих деревьев, гор и вод.

Су Ши культивировал «живопись бамбука», но при этом всегда подчеркивал, что в картине важно передать духовное, а не внешнее сходство, погоня за которым лишь сдерживает художника. В этом отношении он не видел различий между живописью и поэзией.

Приведем в подтверждение такую поэтическую строчку из его творчества:

«У стихов и картин
основа сути проста:
Наитие свыше,
свежесть и чистота»[40].

Су Ши также сформулировал теоретические основы живописи литераторов, которую он, правда, называл «живописью чиновников», *шижэнь-хуа*. Су Ши – важная фигура, стоявшая у истоков разделения эстетической мысли, национальной китайской живописи и ее практики. Среди его работ стоит особо отметить «Дерево и камень» (она же «Старое дерево и странный камень») и «Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян» (ил. 15).

«Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян»[41] Су Ши – это картина в стиле монохромной живописи, выполненная на горизонтальном шелковом свитке. Произведение написано на популярный в китайской классической живописи мотив слияния рек Сяо и Сян, впадающих в озеро Дунтин в местечке Сяосян, которое находится на территории современной провинции Хунань. Место, представленное на картине, очень живописное – изящный бамбук в разных углах картины, камни, деревья, отражающиеся в воде вместе с небом. Созданный Су Ши образ бескрайнего водного пейзажа, контрастирующего с окутанными облаками деревьями, переносит зрителя в Сяосян.

[40] Су Ши. «Рассуждают: картины в зерцала даны естеству…» из цикла «Написано к картине Вана, письмоводителя из Яньлина, на которой изображена цветущая ветка» / Пер. с кит. Витковский Е.В. / Облачная обитель: Поэзия эпохи Сун (X–XIII вв.). СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 77.

[41] На свитке есть надпись «Сделано Ши для Синьлао». По сведениям минского исследователя У Цина, картина была сделана Су Ши в его хуанчжоуский период (1080–1085) в качестве подарка Сунь Синьлао, он же Сунь Цзюэ, цзиньши того же года, что и Су Ши. Су Ши и Сунь Синьлао были близки по политическим и философским взглядам, и, когда Су Ши попал в политическую опалу, Сунь Синьлао разделил его судьбу.

«Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян» Су Ши является первой из двух картин цикла. Сейчас свиток хранится в коллекции Музея изобразительных искусств в Пекине. Вторая картина - «Дерево и камень» была утеряна во время японского вторжения в Китай в середине прошлого века, но неожиданно появилась в начале июня 2018 г. на аукционе дома «Кристис».

Су Ши любил рисовать засохшие деревья, бамбук и камни. (Бамбук и камень – популярные мотивы классической китайской живописи.) Он писал в лаконичной, но емкой манере. Как и его близкий единомышленник Вэнь Тун, мастер «живописи бамбука», Су Ши часто использовал приемы каллиграфии (например, уподоблял рисование разных частей растения начертанию конкретных иероглифов). Постулируемые Су Ши принципы искусства, в том числе применение приемов каллиграфии в живописи, достижение духовного, а не внешнего сходства, легли в основу художественного стиля живописи литераторов последующих эпох.

Су Ши, активно продвигавший идею живописи литераторов, внес неоценимый клад в историю китайского изобразительного искусства. К сожалению, его собственных картин до нашего времени дошло крайне мало. Картина «Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян» пронизана даосской идеей гармоничного сосуществования природы и человека, раскрывает особое мироощущение Су Ши.

Контрасты между близким (камень, бамбук) и далеким (деревья в дымке облаков, дальний берег), подвижного (плывущие облака) и спокойного (вода), используются Су Ши для фокусировки взгляда зрителя. Вместе они образуют очень гармоничную, строгую композицию и глубокое, многоуровневое пространство. Место слияния двух рек и образ накатывающих на берег волн становятся центром картины, обуславливающим ее настроение. Это образ «раскрывающегося сердца» – широкой души человека. Картина

проникнута чувством безмятежной радости, удовлетворенности жизнью и не может не радовать глаз своей образностью, выразительностью. Су Ши в полной мере удалось уловить «дух» воды.

Картина написана будто с нарочитой небрежностью – без использования штриховки косо поставленной кистью, заметен отказ от внешнего сходства, но все это черты, характеризующие живопись *вэньжэнь*. Стиль очень каллиграфичен по своему характеру, при написании камней Су Ши использовал *фэйбай* (досл. «летящий белый»), т.е. мазок с белыми просветами, как будто в кисти не хватило туши. Учитывая, что картина относится к раннему периоду творчества Су Ши, ее нельзя поставить в один ряд с более поздними работами *вэньжэнь* с изображениями камней, но поскольку это одно из первых изображений такого типа, то ее значение в истории живописи действительно трудно переоценить.

1.3.4. «Жилище в горах Фучунь» Хуан Гунвана, эпоха Юань

Хуан Гунван (1269–1354) – выдающийся художник эпохи Юань. Сам себя он называл уроженцем Пинъяна (пров. Чжэцзян), а как утверждается в «Записках, сделанных в свободное от пахоты время» историка Тао Цзунъи, при рождении носил фамилию Лу, но после того, как осиротел, был усыновлен Хуан Лэ и сменил свое имя. Также работал под псевдонимами И Фэн («один горный пик») и Даоцжи даожэнь («безумный даос»). Что касается его художественного стиля, то он выражал в живописи свое восхищение природой, отдавал предпочтение *се-и*. Любил гулять и наблюдать за метаморфозами окружающего мира, улавливая изменения ветра, тумана, снега, воздуха и света при смене сезонов. Особенно ему нравилась атмосфера уединенных, далеких от человеческой цивилизации гор, лесов и ручьев, которую он запечатлевал в своем творчестве.

Простота, чистота стиля и некоторая наивность – основные

отличительные черты живописи Хуан Гунвана, которые, с одной стороны, обусловлены сильным влиянием на его творчество работ Дун Юаня, а с другой – его собственным характером. Так называемая «опресненность» (кит. «*дань*»), т.е. сочетание эмоциональной уравновешенности и чистоты идеалов, ясность их выражения, является большим достоинством живописи Хуан Гунвана. Философ Чжуан-цзы восхвалял «простоту» как особое, естественное состояние души, что стало со временем идеалом, к которому стремилось китайское искусство. Это также оказало большое влияние на Хуан Гунвана. С другой стороны, стоит обратить внимание и на его сдержанную манеру использования каллиграфической кисти и то, как он ее держал – строго вертикально к бумаге. Этот способ в каллиграфии называется письмом «сцентрированным кончиком» (кит. *чжунфэн*). Также он использовал прием «косого кончика» (кит. *цэфэн*), движения которого неспешны и спокойны, а также штриховку растрепанными листьями конопли (кит. *пима цунь*), длинные или короткие точки *дянь*. При этом движения – естественные и чистые, без исправлений. Композиция с «ровными далями», склоны с деревьями, камыш, реки и озера, написанные бледной тушью горные хребты не выражают никакой торжественности и не создают чувства дикости, опасности, благодаря чему и появляется ощущение даосской простоты и естественности. Ярким примером такого стиля является «Жилище в горах Фучунь» (или «Отшельничество в горах Фучунь», ил. 16), пожалуй, наиболее известная картина Хуан Гунвана. Она была написана в 1350 г. тушью на бумаге. Это один из наиболее известных и выдающихся шедевров китайской живописи. На картине в виде длинного горизонтального свитка изображены прекрасные пейзажи по обе стороны реки Фучунь. Вершины и скалы то поднимаются, то опускаются, а из глубины горных потоков бьют чистые родники. Окруженные горами хижины отшельников и деревенские дома перемежаются рыбацкими лодками и

маленькими мостиками, что можно описать как движение людей вместе с пейзажем и движение пейзажа вместе с людьми. Картина с тонкой прорисовкой контуров, закрашиванием объектов и штриховкой стала вершиной художественной техники Хуан Гунвана. Цинский художник У Цичжэнь назвал ее «лучшей картиной в истории живописи».

Оригинальная картина «Жилище в горах Фучунь» была написана на шести листах бумаги, соединенных в свиток. Сохранившаяся часть картины имеет длину около 700 см. Примечательно, что Хуан Гунван не следовал размеру и ширине каждого листа бумаги, а, придумывая структуру картины, позволил себе свободно творить, наблюдая за природой и произвольно определяя композицию каждого листа. Картину можно рассматривать как вблизи, так и издалека. Так, при помощи подвижного (перспективного) ракурса, ему удалось преодолеть ограниченность визуального восприятия, создать ощущение свободной прогулки.

Первая часть картины: на первой части одного из двух оставшихся фрагментов картины запечатлена большая гора с несколькими пиками. Рисуя на пиках сходящиеся острые, круглые и толстые, медленно поднимающиеся насыпи Хуан Гунван использовал для передачи этой многослойности волнообразную штриховку длинными «растрепанными листьями конопли» (кит. *чан пима цунь*). Держа кисть «сцентрированным кончиком», он с силой вел ее сверху вниз, что придало изображению гор ощущение материальности, «тяжести». Это и и бледная тушь, которой он изобразил горы вдалеке и территорию у подножия позволили ему передать влажный, с частыми туманами, климат Цзяннаньского региона.

Вторая часть картины: здесь изображена территории у крутого склона горы и у ее подножия с домами, рекой и лодкой, в которой сидит человек. На ней показано тихое, полузаброшенное место в горах. Деревья на горном склоне чуть наклонены вправо, перекликаясь с

горным пейзажем слева и домами на заднем плане. Деревья внизу, которые уменьшаются в размерах по мере движения глаза вправо, туда, где заканчивается этот кусочек картины, но взгляд неизбежно возвращается к горам, являющимся главным элементом этой части картины.

При переходе от второй части к третьей происходит наиболее серьезная метаморфоза пространства и изменение тона туши. Концовка второй части плавно становится началом третьей, и одновременно меняется настроение, темп изображения и то, как Хуан Гунван работает кистью. Берег реки словно растягивается и надвигается на водную гладь, густые лесные заросли сменяются пустошью, а автор тонким контуром густой тушью прочерчивает очертания реки и ее волн, траву, прибрежный песок. Эта часть пейзажа очень динамична. Вода появляется как будто из ниоткуда, сливаясь с небом. В этот образ реки, переходящей в небо, вкладывается особый смысл. Вспоминается строчка из стихотворения эпохи Тан «Присяду и смотрю, как из долины волнистые восходят облака»[42]. Ближе к устью реки вода иссыхает, что ассоциируется с отчаянием, но если обратить свой взор к облакам, то сразу осознается тщетность волнений. Это одновременно и метаморфоза природы, переход от одного явления к другому, что является примером даосского осмысления Хуан Гунваном окружающей его действительности.

Четвертая часть композиционно плавно переходит в пятую, на ней изображены горы и вода, и она наименее богата с точки зрения использования каллиграфических приемов. Картина усеяна засохшим мхом, маленькими деревьями и голыми земляными склонами. Небольшой мостик является соединительным элементом в данной части.

[42] Ван Вэй. В горной хижине («Средины жизни я достиг и ныне…») /пер. В.Н. Маркова. - Антология китайской поэзии в 4 томах, Том 2, Перевод с китайского под общей редакцией Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко, М., Худож. лит., 1957.

При переходе от пятой части к шестой зритель попадает на бескрайний берег. Он видит обширные белые пространства, изображающие водную гладь, по которой плывут две маленькие лодки. Рыбак, удящий рыбу – лишь точка, маленькая тень на пейзаже. Горы с прорисованными контурами переходят в далекие горные хребты, намеченные мазками туши, сливающимися с белым пространством, которое художник намеренно оставил незаполненным.

Изучение состоящей из шести частей картины «Жилище в горах Фучунь» словно путешествие во времени, и подобно тому, как меняются на свитке времена года от весны к осени, меняется и настроение картины. Если первые три части – это величественность, процветание, то к четвертой части как будто наступает «осень» – настроение картины становится скорее созерцательным, спокойным, появляется ощущение бескрайности пейзажа.

В эпоху Юань, во время монгольского владычества все население было поделено по этническому принципу на четыре категории, имевшие разный правовой статус: монголы, сэму (досл. «люди с цветными глазами», немонгольские народы, жившие на западе), ханьцы и южане. Хуан Гунван был человеком «четвертого класса», наиболее дискриминируемого государством[43]. Он во многом разделял чувство обиды и поражения, свойственное литераторам периода начала Юань, пережившим падение Южной Сун. Он оставил на картине подпись, гласящую, «это состояние души цзяннаньских литераторов сохраняется уже почти полвека». Таким образом, пейзаж был не только средством фиксации природы, но и одним из способов выразить эмоциональное состояние, позицию художника, его идеалы. «Жилище в горах Фучунь»

[43] Исторические источники проливают свет на этническую политику монголов. В частности, трактат конца XIX – начала XX века. Ту Цзи «Исторические записки о монголах», раздел 6 «Хубилай хан», содержит информацию о том, что при монголах общество в Китае было поделено на четыре класса, каждый из который имел разных правовой статус. По сути, это была дискриминационная политика, при которой этнические китайцы, хань, были поражены в правах по сравнению с монголами.

изображает длинную, медленную реку, подобную течению истории. Она проходит через мелководье, речные пороги и огибает горные вершины. У первой части картины есть ощущение лета, к концу наступает осень, листья на деревьях встречаются реже, природа будто угасает.

«Жилище в горах Фучунь» – это не просто картина, но выражение философии, жизненной позиции автора, позволяющей ему превратить боль от гибели своей страны, копившуюся десятилетиями, в нечто иное, а именно в открытость, свободу от иностранного владычества. Это своего рода возвращение к себе. Где-то Чжан Шичэн борется за власть, как и Чжу Юаньчжан, вот уже и правление юаньской династии оказывается под угрозой. Однако самому Хуан Гунвану уже за восемьдесят, он гуляет по реке Фучунь, и чувствует, что взлеты и падения династий – не самое главное в жизни, ведь есть «далекие горы, облачные горы, рассветные горы, зеленые горы». В картине также присутствует образ рыбаков, лесорубов и читателей, живущих в уединении в горах и забывающих о реках и озерах (т.е. о неумолимом потоке истории). На картине «Жилище в горах Фучунь» взору зрителя открывается не только бескрайнее пространство, написанное густой тушью, но настроение осени, переданное легкими движениями кисти. И, чтобы придать свитку выразительности, художник использует традиционную кисть, характерную для живописи литераторов. Хуан Гунван, являясь сторонником «живописи для удовольствия», утвердил эстетические идеалы юаньской живописи и, благодаря личному опыту, характеру и художественному таланту, стал лидером «живописи литераторов» того времени. Творчество Хуан Гунвана оказало глубокое влияние не только на его современников, но и последующие поколения художников. У одного только «Жилища в горах Фучунь» насчитывается более десяти копий, сделанных в тот же исторический период. Пейзажи Хуан Гунвана считали классическими образцами для художников эпох

Мин и Цин, а его самого – одним из наиболее выдающихся мастеров пейзажной живописи в истории Китая.

1.3.5. «Кабинет настоящего ценителя» («Кабинет Чжэнь Шана») Вэнь Чжэнмина, эпоха Мин

Вэнь Чжэнмин (1470–1559 гг.) – китайский художник и каллиграф, великий мастер эпохи Мин. Урожденный Вэнь Би, он же Вэй Чжун, работал под псевдонимом *Хэншань цзюйши* (досл. с кит. «отшельник с горы Хэншань»), или Хэншань, родился в Чанчжоу в семье высокопоставленного чиновника, обладателя высшей ученой степени *цзиньши*, и с самых малых лет получал классическое образование. Вэнь Чжэнмин в раннем возрасте медленно развивался, он научился ходить лишь в семь лет, а говорить – в одиннадцать. Медленное развитие детских лет он компенсировал большой сообразительностью в подростковом возрасте. К 13 годам Вэнь Чжэнмин постепенно начал проявлять свои способности – любовь к древней литературе и отличную память. Будучи учеником Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин показал себя трудолюбивым и талантливым человеком, и был высоко оценен им. Стоит отметить, Шэнь Чжоу оказал глубокое влияние на его творчество, что особенно заметно в тонких линиях его кисти, перемежающихся с более грубыми и толстыми штрихами. Он придавал большое значение «утонченности» и «изяществу», мастерству во владении каллиграфической кистью, стремился к выражению красоты туши и, воплощению духа живописи литераторов в своих картинах. Был идейным сторонником теории Чжао Мэнфу о единстве живописи и каллиграфии. Зеленые пейзажи, склоны, скалы и бамбуковые леса, архитектурные фигуры и древние деревья, написанные кистью Вэнь Чжэнмина, в основе своей используют методы живописи Чжао Мэнфу. Он создавал спокойные по настроению, изящные картины, с четко прорисованными «уровнями» гор, деревьев и камней. Его живопись лирична и проникнута «одухотворенным ритмом живого движения». Вэнь Чжэнмин прекрасно

владел техниками придворной живописи с детальной прорисовкой объектов, одновременно подражал Хуан Гунвану, Ван Мэну и Ни Цзаню, в творчестве которых его привлекала свобода выражения, простота и чистота стиля. Вэнь Чжэнмин делал акцент на лиричности естественного природного пейзажа, выражении настроения безмятежности. Его идеалами были естественная простота природы (в даосизме), гармония, умиротворенность. У него очень своеобразный индивидуальный стиль, благодаря которому он считается одним из четырех великих мастеров Умэньской школы пейзажа.

Вэнь Чжэнмин был равно талантлив в живописи *шаньшуй*, *хуахуэй* («цветы и травы») и *жэньу* («люди и вещи»), но особенно прославился именно благодаря своим пейзажам. Что касается художественного выражения, то его кисть представлена двумя типами – «грубой» («толстой») и «тонкой». В ранний период творчества Вэнь Чжэнмин отдавал предпочтение изящному, элегантному стилю, позже начал писать и толстой кистью, а в последние годы жизни довел до совершенства свою неповторимую филигранную манеру работы кистью, и создавал утонченные и непринужденные работы. Многие работы Вэнь Чжэнмина изображают южные сады Цзяннаньского региона и символизируют идеал жизни ученого-литератора, окруженного прекрасным пейзажем.

Вэнь Чжэнмин имел репутацию человека мягкого в обращении, но благородного и не робеющего перед теми, у кого больше власти. Говорили, что его первым достоинством был характер, а поэзия, каллиграфия и живопись – вторым[44]. Будучи одним из четырех великих мастеров эпохи Мин, в юности Вэнь Чжэнмин девять раз безуспешно пытался сдать экзамены на соискание ученой степени, дававшей право занимать государственные должности, и в итоге полностью посвятил

[44] Впервые такую оценку Вэнь Чжэнмину дал писатель эпохи Мин Чжу Ицзунь. – См.: Чжу Ицзунь. Слова о поэзии из Цзинчжуцзюя. Пекин: Жэньминь вэньсюэ, 1990. (清)朱彝尊著，姚祖恩编，黄君坦校点.《静志居诗话》，北京，人民文学出版社, 1990.

себя поэзии, литературе, каллиграфии, живописи, в чем и нашел утешение и свое призвание. В возрасте 54 лет Вэнь Чжэнмин по рекомендации эмиссара-инспектора Сучжоу Ли Чунсы получил должность редактора докладов и прошений на высочайшее имя академии Ханьлинь и принял участие в работе над «Биографией императора Сяня» и «Доподлинными хрониками правления У-цзуна» («Летопись правления Чжу Хоучжао»). Официальное положение Вэнь Чжэнмина в Ханьлиньской академии было весьма скромным. Это очень тяготило его. Кроме того, в академии Ханьлинь было много мастеров и влиятельных фигур культурной элиты, из-за этого Вэнь Чжэнмин испытывал сильное психологическое давление. Работа чиновника, связанная с постоянными интригами и коррупцией, глубоко разочаровала Вэнь Чжэнмина, но натолкнула на идею «возвращения к истокам». Он подал прошение об отставке, вернулся в Сучжоу, где все свое время посвятил исследованию каллиграфии и живописи. Превыше всего Вэнь Чжэнмин ценил человеческое достоинство и свои идеалы и, несмотря ни на какие трудности, с которыми сталкивалась его семья, не принимал чужой финансовой помощи, не гнался ни за деньгами, ни за властью. Еще больше о его моральной позиции говорит то, что он никогда не делал произведения каллиграфии или живописи для трех типов людей: родовой знати, «иноземцев» (т.е. представителей некитайских народов) и высочайших чиновников. Его мастерство в поэзии, каллиграфии и живописи быстро снискали ему славу. Очень распространенный мотив творчества Вэнь Чжэнмина – сад. Эту тему он раскрывает по-разному, создавая образы садов, кабинетов, комнат, дворов и т.д. Картины очень разноплановые, но в них автор воплощает идею единства поэзии, каллиграфии и живописи. Все произведения Вэнь Чжэнмина отличает четкий, упорядоченный почерк. Они уникальные, даже строгие по своему стилю. Как известно, в своем творчестве Вэнь Чжэнмин очень много изучал работы мастеров живописи и каллиграфии прошлых эпох,

много копировал и заимствовал, очень легко воспроизводил манеру любимых художников[45]. При этом, изучая творчество предшественников, вникая в их образ мыслей, он на этой основе сформировал художественный стиль изображения китайского пейзажного сада литератора, основанного на единстве поэзии, каллиграфии и живописи.

Современником и хорошим другом Вэнь Чжэнмина был Хуа Ся, известный ценитель и коллекционер произведений искусства, которого за отличный вкус называли «точный глаз Цзяндуна»[46]. Для него Вэнь Чжэнмин дважды писал его сад и кабинет, и обе работы считаются одними из лучших его позднего периода творчества. В 1549 г., в возрасте 80 лет, Вэнь Чжэнмин написал «Кабинет настоящего ценителя» («Кабинет Чжэнь Шана», ил. 17).

Вэнь Чжэнмин тонкими линиями, точными движениями кисти изобразил кабинет знатока литературы Хуа Ся, который находится в великолепном саду, передающем безмятежную атмосферу двора дома Хуа Ся, где и жил литератор. Изображен кабинет Хуа Ся На картине – поздняя весна, хозяин кабинета, в котором собрано множество произведений живописи, предметов антиквариата, принимает гостей. Они пьют вино, смотрят свитки, читают эссе, ведут оживленную беседу, обмениваются мнениями. Рядом с двумя мужчинами стоит ребенок. Картина представляет собой длинный свиток с простой и выверенной композицией. Атмосфера на ней изображена легкая, непринужденная, как будто бы действие происходит где-то далеко от зрителя. Линии кисти твердые, уверенные, но тонкие, в подражание Ван Мэну, ведь за кропотливой работой кисти видно простое, строгое изящество. Кабинет окружен кипарисами и соснами. В правой части картины – сад с

[45] Ван Цзыинь. Люди старого Китая – первичный анализ художественного стиля Вэнь Чжэнмина // Журнал «Жизнь культуры и искусства. Библиотека литературы и искусства». 2011. № 11. С. 10. 王子英.《文艺生活·文海艺苑》2011 年第 01 期.《错综古人——浅析文徵明的绘画风格》

[46] Хуа Ся. Знаменитый коллекционер каллиграфии и живописи, библиофил эпохи Мин. Он же Цзы Чжунфу, Дунша, или Дунша цзюйши.

декоративными каменными горками, сложенными из камней озера Тайху[47], видны древние сосны и бамбук, покатые берега и мосты в левой части перекликаются друг с другом. Картина полна жизненной силы. Двое детей в соломенной хижине справа сосредоточенно подкладывают дрова в огонь и заваривают чай. Слева внизу – пожилой мужчина с ребенком направляется к кабинету, вероятно, друг, наслаждающийся прекрасными пейзажами сада и красотой жизни. Изображения искренние и естественные. Это яркий пример «тонкой кисти» Вэнь Чжэнмина, отражающий стремление литераторов к совершенству в мелочах. Вода нарисована при помощи приема *любай* (досл. с кит. «оставление белого»), воды спокойны, подобны зеркалу, река причудливыми изгибами уходит в невидимую даль, на поверхности нет ни водных растений, ни лодок, что еще больше подчеркивает атмосферу тишины и безмятежности в саду. Это образ уединенного сада, находящегося вдали от городского шума и суеты, по типу «Персикового сада». На картине «Кабинет настоящего ценителя» представлен идеальное, с точки зрения литераторов, место единения с природой и наслаждения искусством. Здесь прекрасные, высокие сосны, камни причудливых форм, бамбуковая рощей, тунговые деревья и можжевельник. Это настоящий кабинет ученого, окруженный зелеными растениями. Несмотря на то, что фигурки персонажей очень маленькие, позы их разнообразны, они выглядят естественно.

Очень реалистично и тонко нарисовал Вэнь Чжэнмин обстановку кабинета с книгами, треножником, чайными принадлежностями. Внутреннее убранство кабинета подчеркивает характер владельца, его любовь к предметам антиквариата, увлечение каллиграфией, живописью. Это одновременно и изображение идеала жизни литераторов – неторопливой, свободной и комфортной. Искусственные камни причудливых форм, расположенные между деревьями, красивы и

[47] Пористый камень из Цзянсу, использующийся для создания искусственных горок.

изящны. Они возвышаются над кабинетом. Это классический сучжоуский сад. Вдали пологие горы, их изображение гармонично перекликается с искусственными камнями, благодаря чему сад сливается с естественным природным пейзажем и воплощает дух *шаньшуй*. Картина «Кабинет настоящего ценителя», как гласит надпись на печати, была написана в 1549 г. «Чжэнминем для господина Чжун Фухуа, в возрасте 80 лет»[48].

Когда Вэнь Чжэнмину было 88 лет, он снова написал картину «Кабинет настоящего ценителя» (ил. 18). На картине имеется небольшая подпись, сделанная в стиле *кайшу*, гласящая, что в 1557 г. «Чжэньминь для Чжун Фухуа написал Кабинет настоящего ценителя, в возрасте 88 лет»[49]. Композиционно и по манере письма художника картины очень похожи. Слева изображены две комнаты кабинета, внутри – полки со свитками, столы для их просмотра, кушетка, двое друзей сидят за столом, неподалеку от них стоит мальчик-слуга. Внутренний двор густо зарос бамбуком и тунговыми деревьями, справа – изящные, порой странные по форме, камни, создающие во дворе ученого атмосферу уединенности, присущую горам, где маленькие извилистые тропинки ведут к укромным местам, повсюду деревья, старые сосны. Яркий контраст между незаполненным пространством прямо перед кабинетом и плотно заполненными камнями и деревьями краями картины создает выразительный образ далекого, безмятежного сада, в котором скрывается кабинет настоящего ученого-литератора.

1.3.6. Альбом «Восточная усадьба» Шэнь Чжоу, эпоха Мин

Шэнь Чжоу (1427–1509 гг.), он же Ци Нань, псевдонимы Шитянь (досл. «поле камней») и Байшивэн (досл. «Старец белого камня»), –

[48] См. подписи и печати на картине «Кабинет настоящего ценителя» Вэнь Чжэнмина: печать – Чжэн Чжунфу, Тин Юньгуань. 出自《真赏斋图》款识.钤印为：文徵明、徵仲父印、停云馆

[49] См.: «Кабинет настоящего ценителя», 1557 г.

знаменитый художник и поэт и эпохи Мин, основатель умэньской школы живописи. В историю Шэнь Чжоу вошел прежде всего как мастер высокой и изящной поэзии, а также как пейзажист, хорошо разбиравшийся в живописи эпох Сун и Юань, способный легко менять свой стиль, подражая художникам прошлого, и мастер жанра «цветы и птицы»[50]. Шэнь Чжоу родился в богатой семье потомственных ученых в уезде Чанчжоу Сучжоуской управы провинции Наньчжили. Отец Шэнь Чжоу был высокопоставленным чиновником и просвещенным человеком, прекрасно владевшим искусством поэзии, каллиграфии, живописи, впрочем, как и его брат – дядя Шэнь Чжоу. Таким образом, сам Шэнь Чжоу с детства находился в очень благоприятной для занятий искусством атмосфере и получил прекрасное образование в рамках своей культурной среды. Большое влияние на него оказало конфуцианство. При этом сам Шэнь Чжоу не стал участвовать в экзаменах на соискание ученой степени и не стремился занять государственную должность. Он увлекался изучением произведений искусства прошлого, в особенности живописи Дун Юаня, Цзюй Жаня, Ли Чэна, Фань Куана и других мастеров эпохи династии Северная Сун, что впоследствии легло в основу его собственных художественных изысканий. Учителями поэзии для Шэнь Чжоу были Чэнь Куан и Сюй Ючжэнь, в живописи он находился под влиянием Ду Цюна и Лю Цзюэ. Шэнь Чжоу равно хорошо писал в жанре *шаньшуй*, *хуаняо* и *жэньу*, но особенно отличился именно в пейзаже, и продолжил традиции, заложенные четырьмя мастерами эпохи Юань. Его стиль отличается простотой и чистотой. В среднем возрасте Шэнь Чжоу увлекся темой китайского сада в живописи. Многие его произведения изображают природные ландшафты Цзяннаньского

[50] Сюй Цинь. Трактат о живописи прошлых эпох. Раздел «Записки о минской живописи», вторая часть / Ред. и комм. Инь Сяофэн. Шанхай: изд-во Восточно-китайского педагогического университета, 1970. С. 73. 徐沁，《明画录》，印晓峰，上海，华东师范大学出版社，1970.1，С，73.

региона и воплощают идеал жизни ученого-литератора в единстве с природой.

Альбом «Восточная усадьба» («Дунчжуан», ил. 19) – одно из наиболее важных произведений живописи эпохи Мин, посвященных китайскому саду литератора, в котором показана повседневная жизнь ученого-литератора. «Восточная усадьба» была написана Шэнь Чжоу в качестве подарка для друга У Куана, который был сведущ в поэзии и каллиграфии, собирал книги. Восточная усадьба (Дунчжуан), принадлежавшая семье У, расположена у городских ворот Фумэнь г. Сучжоу. Сейчас это здание администрации Сучжоуского университета в провинции Цзянсу. В эпоху Пяти династий она называлась Дунпу, а в конце эпохи Юань – начале Мин Дунчжуан, т.е. «Восточная усадьба». Это была красивая усадьба в стиле персикового сада, где часто собирались литераторы. В 1475 году отец У Куана, У Мэнгун был тяжело болен. У Куан отправился домой, чтобы навестить отца, и по дороге попросил Ли Дунъяна написать «Записки о Восточной усадьбе», которыми У Куан надеялся подбодрить отца, всю жизнь посвятившего обустройству дома и сада. К сожалению, к моменту, как У Куан добрался домой, его отец скончался. Чтобы утешить оплакивающего отца друга, Шэнь Чжоу и создал альбом «Восточная усадьба».

«Восточная усадьба» (альбом, 33х28,6 см, без печати, коллекция Нанкинского музея) – очень удачная работа среднего периода творчества Шэнь Чжоу. У. Согласно подсчетам Дун Цичана, в альбоме содержалось 24 картины, 3 из которых были утеряны. До наших дней дошла 21 картина.

В художественной манере Шэнь Чжоу при создании «Восточной усадьбы» видно влияние Дун Юаня и Цзюй Жаня. Его линии плавные, цвета насыщенные. Художник очень ярко и живо передал атмосферу тепла и радости, царящих в цзяннаньском саду, обустроенном по типу «персикового источника». Картина представляет собой художественную

экстракцию природы Восточной усадьбы с использованием реалистического метода. Шэнь Чжоу умело работал кистью и тушью, создавая умиротворенные природные пейзажи сада на фоне горы и уютную обстановку Восточной усадьбы на переднем плане. Изображая Восточную усадьбу с разных ракурсов, он создал пейзаж, смотря на который можно раз за разом совершать виртуальное путешествие, запечатлел прекрасные виды и природную среду Восточной усадьбы. В картине органично сочетаются поэзия, каллиграфия и живопись, подчеркивается интерес художника к использованию каллиграфической кисти и исследованию свойств туши. Это изображение атмосферы идеального сада литератора.

На каждой расположенной рядом с работой художника странице в этом альбоме Ли Инчжэнь, используя каллиграфический стиль *чжуаншу*, подписал названия в соответствии с последовательностью описания усадьбы в «Записках о Восточной усадьбе» Ли Дунъяна: (1) Дунчэн, (2) Линьхао, (3) Сиси, (4) Наньган, (5) Северная гавань Бэйган, (6) Рисовая граница, (7) Тутовый остров, (8) Фруктовый сад, (9) Холм Чжэньиган, (10) Пещера журавлей Хэдун, (11) Вишневая аллея Чжуи, (12) Мост Чжэгуй, (13) Ручей лодочника, (14) Гора Майшань, (15) Бамбуковое поле, (16) Павильон Цюаньчжэнь, (17) Зал Сюйгу, (18) Кабинет Чжосю, (19) Гэнсисюань, (20) Пруд Цюйчи и (21) Павильон Чжилэтин.

Название «Чжэньи ган» (досл. с кит. «горка, на которой отряхивают одежду») происходит от поэмы на историческую тему поэта Цзо Сы, жившего в эпоху Цзинь: «Отряхиваю пыль с одежды на холме («*чжэнь и ган*») высотой в тысячу жэней, смываю грязь, которая течет на протяжении многих ли»[51]. На картине показаны две вершины холма и извилистая дорожка, которая ведет от его подножия наверх. Природа

[51] Цзо Сы. Историческая поэма. 8 песен. Поэма 5. Юй Гуаньин. Поэзия периода Хань-Вэй и Шести династий. Пекин: изд-во Жэньминь чубаньшэ, 1978. С. 389. 余冠英，《汉魏六朝诗选 咏史八首》，北京， 人民文学出版社，1978-12，С. 389.

показана спокойной и безмятежной. Композиция лаконична, в верхней части использован прием *любай:* за умышленно оставленным незаполненным пространством скрывается необъятное небо, которое сливается с горами вдали. Борозды на склоне холма показаны художником методом штриховки растрепанными листьями конопли (*пима цунь*), бледной тушью и легкой охрой показана земля и камень, образующие холм. Горы вдали написаны бледно-зеленым цветом *шицин*. Ученый в белом одеянии стоит на горной вершине и смотрит на прекрасный пейзаж. Здесь показан истинный смысл жизни ученого, обладающего высокой нравственностью и благородным характером, стремящегося к свободе. В то же время здесь отражены идеальные представления владельца сада о жизни.

Если посмотреть на альбом «Восточная усадьба» в целом, то он воплощает в себе характеристики прикладного и изобразительного искусства, практичности, эстетики, изобразительности, неизменности, красоты формы, реалистического воспроизведения объективного мира, национального своеобразия и особенности исторического периода. Шэнь Чжоу уловил и подчеркнул в своем произведении характерные черты раннего китайского сада, т. е. частного сада. Ученые-литераторы с большим удовольствием жили в контакте с природой и стремились воплотить идеал «отшельнической» жизни в искусственных горках, камнях, определенным образом посаженных растениях, архитектуре построек создаваемого сада.. Сады обустраивались так, чтобы в них можно было проводить время с друзьями, устраивать собрания единомышленников, гулять, наслаждаться искусством и окружающим пространством.

1.3.7. «Музыка гор и рек» Ши-тао, эпоха Цин

Ши-тао (1642–1708 гг.) – знаменитый художник конца эпохи Мин – начала эпохи Цин. Ши-тао – это псевдоним, настоящее имя – Чжу Жоцзи, он же А Чан, монашеское имя – Даоцзи. Кроме Ши-тао (досл.

«окаменевшая волна»), также брал себе и другие псевдонимы: Дадицзы («Ученик Великой Чистоты»), Дуньгэн («Глупец»), Цзинсян, монах Ку-гуа («Горькая Тыква»), Ся Цзуньчжэ («Высокочтимый Слепец»), Цзинсян Чжэньжэнь («Знакомый из Цзинсяна»), Цзинсян лаожэнь («Старец из Цзинсяна»), Цзинсян ижэнь («Странник из Цзинсяна»), Линдин лаожэнь («Одинокий старец»). Ши-тао родился в очень знатной семье, ведущей свой род от старшего брата основателя Минской династии Чжу Юаньчжана. Во время падения минской империи, его отец был убит, а Ши-тао отдали на воспитание в буддийский монастырь, по всей видимости, чтобы уберечь от репрессий молодого маньчжурского режима. Ши-Тао – один из «четверки мастеров-монахов конца Мин» наравне с Хун Жэнем, Кунь Цанем и Чжуда. Он очень важная фигура в истории китайской живописи, и как исследователь и новатор живописной практики, и как теоретик искусства.

В раннем возрасте, как уже упоминалось выше, он стал монахом и поселился в храме Гуанцзяо на горе Цзиньтин в Сюаньчэне, провинция Аньхой, а затем полжизни путешествовал, занимаясь продажей картин. В ранние годы Ши-тао подражал мастерам эпох Сун и Юань, и его манера живописи была лаконичной и сдержанной, но в более поздние годы он развил более эмоциональную, экспрессивную и вольную манеру работы кистью, прославился многообразием используемых им стилей, что особенно заметно в его альбомах небольшого формата. Так, его «цветы и травы» (*хуахуэй*) очень непринужденны и легки, даже в чем-то наивны; картины в жанре *жэньу* («люди и вещи») очень просты, но оригинальны. Ши-тао также был большим мастером каллиграфии, писал стихи.

В истории живописи он известен не только как новатор, но и как плодовитый художник, создавший множество произведений на разные темы. Очень широк и спектр средств выразительности, которые, гармонично сочетая, Ши-тао использовал в своих работах.

Трансформация художественного стиля Ши-тао непосредственно связана и с событиями его личной жизни. Он много путешествовал по Гуанси, Цзянси, Хубэю, Анхою, Чжэцзяну, Цзянсу и Пекину, проводил время на природе и вдохновлялся окружавшими его видами. В своем творчестве он стремился как можно реалистичнее передать свое восприятие пейзажа, прекрасно владея различными техниками живописи, разработанными художниками прошлого. Стоит при этом подчеркнуть, что как монах, Ши-тао мыслил категориями чань-буддизма, которые привносил и в свою теорию эстетики, и в свое творчество. Воспроизведение видов природы для Ши-тао подобно акту творения – художник создает так, как создает природа, а красота картины для Ши-тао, по выражению Е.В. Завадской, «есть “облечение” абсолютного в конкретно-чувственное»[52]. Для него источник творчества– сама природа, его пейзажи не ограничиваются какой-либо определенной школой или направлением, но опираются на сильные стороны живописцев всех веков. Он экспериментировал с традиционными техниками работы кистью и тушью, прекрасно владел техническими средствами. Его стиль можно назвать свободным, даже разнузданным. Особенно успешен Ши-тао был в использовании приема *дяньтай* («наметить мох»). Создавая очень яркие и живые образы, он использовал все оттенки туши или только простые контуры с бледной тушью, или густую тушь с размывкой. Его живопись – это также и новизна композиции: панорамные сцены или локальные крупные планы, выдающиеся пейзажи с бесконечными вариациями. Его стиль пейзажной живописи эксцентричен, очень оригинален и своеобразен. То же можно сказать и о его «цветах и птицах», «бамбуке и орхидеях».

Говоря о месте Ши Тао в истории китайского искусства, У Гуаньчжун однажды заметил: «Я думаю, что Ши-тао – это отправная

[52] Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-Тао. М.: Наука, 1978. С. 38.

точка, с которой началось современное китайское искусство»[53]. Он утверждал, что именно с Ши-тао в живописи началось осмысление «внутренней интуиции» художника, «сопереживания», имея в виду раздел о «восприимчивости» художника из знаменитого трактата Ши-тао «Беседы о живописи»[54]. Как пишет Ши-тао, отправным началом акта творения является чувственная восприимчивость, позволяющая проникать в конкретную суть вещей и явлений и познавать мир. Как комментирует эту мысль У Гуаньчжун, «клишированным стандартам пейзажной живописи Ши-тао противопоставляет идею творчества, источником которого является сама жизнь, чувственное восприятие пребывания среди гор и вод, которое может выработаться только когда художник сам физически близок к пейзажу, живет на природе, видит своими глазами горы, воды, деревья»[55]. Лю Мо, художник и научный сотрудник Института исторических и культурных ресурсов Пекинского университета, также отметил, что картины Ши-тао редко опирались на уже сформировавшийся стиль, он менялся в зависимости от конкретного вида природы или сезона[56].

Картина «Музыка гор и рек» (она же «Звуки гор и рек», ил. 20) изображает вид на гору Хуаншань с диковинными соснами, торчащими и расползающимися по ошеломляющим скалам. По хребту бурным потоком несется горный ручей, растут изогнутые сосны, бамбуковые рощи. Струйки прозрачной воды, журча, то вырываются из горных потоков, то исчезают в кустарниках и среди каменных утесов. Несмотря на сложность и богатство содержания картины, она очень ритмична, все элементы смотрятся гармонично. На ней не указано, где она была

[53] Чжу Лянчжи. Комментарии к «Беседам о живописи Ши-тао». Пекин: Чжунхуашуцзюй, 2018. С. 104.

[54] Как пишет Ши-тао в «Беседах о живописи», восприимчивость художника предшествует познанию. Подробнее см.: Е. В. Завадская. «Беседы о живописи» Ши-Тао. М.: Наука, 1978 г. С. 66.

[55] Чжу Лянчжи. Комментарии к «Беседам о живописи Ши-тао». Пекин: Чжунхуашуцзюй, 2018. С. 105. 朱良志，《石涛画语录》讲记，北京，中华书局出版社，2018.

[56] Там же, С. 70.

написана, но из сюжета ясно, что – изображена гряда Хуаншань, хотя сложно судить, с какого ракурса. Горные вершины уводят взгляд вдаль, одновременно они будто бы раздвигают небо, а горный пик справа, благодаря которому сливаются земля и небо, только усиливает этот эффект.

В эпоху Мин и Цин живопись литераторов процветала, пользовалась большим уважением и быстро развивалась. Фактически она занимала почти доминирующее положение. Ши-тао жил в эпоху, когда идеи Дун Цичана были распространены повсеместно и общеприняты. Дун Цичан разделил пейзажную живопись в зависимости от стилистических особенностей, обусловленных регионом, характером художника и т.д., и выделил «северное» и «южное» направления, но сам отдавал предпочтение южной школе, критикуя «северную». Если современники Ши-тао говорили о необходимости владения техниками других художников, о наследовании стиля, то Ши-тао создает собственную эстетическую теорию, бросая вызов этой установке. В своем трактате он пишет: «Ни бороды, ни брови древних не могут вырасти на моем лице, а их внутренности поместиться в моем животе, у меня собственные внутренности, собственные борода и брови. И если случится, что мое произведение окажется повторением произведения другого мастера, — это он следует мне, а не я его разыскал»[57]. По мысли Ши-тао древность – лишь «орудие познания», тогда как сам художник «существует сам по себе и для самого себя»[58], и его творчество происходит из его собственного восприятия природы и мира. Используя технические средства художников прошлых эпох, живописец неизбежно их преобразовывает. Написанная в 1685–1686 гг. картина «Музыка гор и вод» является прекрасным воплощением этой идеи в нанкинский период творчества Ши-тао.

[57] Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-Тао. М.: Наука, 1978. С. 65.
[58] Там же, С. 66.

Прекрасный по стилю и необычайно интересный свиток «Музыка гор и вод» переносит зрителя в атмосферу гармонии между природной средой и духовной жизнью в месте, которое является и частью людского мира, и обителью бессмертных. Здесь воплощена «самоестественность» духа природы (в даосском смысле), идеал, к которому стремился Ши-тао в своем творчестве. Согласно его теории, художник должен использовать свое «воображение» для проникновения в объекты, чтобы осознать богатство природных объектов через их изображение. Очень важно для него было создание целостного духовного мира в произведении (с космологической точки зрения). По использованным приемам письма и настроению «Музыки гор и вод» нетрудно уловить двойственное отношение художника к миру. Хотя он полон любви к миру, он не может выразить ее в полной мере и страстно. Горы – это горы династии Мин, вода – это вода династии Мин, люди – это люди династии Мин, но мир – это мир маньчжурской династии Цин, и неудержимая горечь гибели страны, как «чистая музыка» горных потоков, вечно отдается в глубинах сознания художника.

На картине «Музыка гор и вод» представлена еще одна «разновидность» стиля Ши-тао – не разнузданного, но и не сдержанного, не грубого, но и не тщательного и тонкого, картина по структуре и не мистическая, что «видно то драконью голову, то хвост»[59], но и не строгая. Художественная практика и теоретические построения Ши-тао сыграли движущую роль в развитии последующих поколений китайской живописи: стали источником вдохновения для новаторского стиля «Восьми чудаков из Янжоу», а также оказали глубокое влияние на художников новейшего времени – У Чаншо, Ци Байши, Чжан Дацяня, Фу

[59] Выражение, которым изначально описывалось поэтическое произведение, где использовалось большое количество различных выразительных средств, сложное и запутанное по структуре. Это фраза из «Сборника Цзецитин. Жизнеописание рода Чэньшэ» Цюань Цзувана. – См.: Цюйнь Цзуван. Сборник Цзецитин. Жизнеописание рода Чэньшэ. Пекин: изд-во Шанъу иньшу, 2018. С. 245. 清 全祖望，《鲒埼亭文集选注》，北京，商务印数出版社，2018.8，C.245.

Баоши и других.

Раздел 4. Взаимоотношения между пейзажной живописью *шаньшуй* и поэзией

1.4.1. Единство поэзии и живописи

Единство поэзии и живописи в китайской традиции строится прежде всего на согласованности с точки зрения выражения *ицзин* (т.е. общего образа, через который выражается идея и чувство), духовного поиска и замысла (*циюнь*). Это одна из особенностей китайской литературы и искусства. Единство поэзии и живописи проявляется как в творческой практике, так и в осмыслении произведения искусства. На практике это означает создание стихотворных подписей на картинах – своих и чужих, написание картин к стихам и стихов к картинам, лиричность живописи и «пейзажность» поэзии. Это традиция, которая соблюдается и в наши дни. Единство поэзии и живописи может проявляться как в творчестве отдельного автора, так и в реакции на творчество другого автора, или как интерпретация чужих произведений.

Что касается феномена единства живописи и поэзии, то он осмыслялся многими поэтами, художниками и критиками старого Китая, в том числе и в их творчестве. Это и рассуждения Чжан Яньюаня об общности каллиграфии, живописи и поэзии при их различиях в эпоху Тан, идея Го Си о том, что поэма – это не имеющая материальной формы картина, а картина – безмолвная поэма, и схожие концепции Кун Учжуна.

Поэзию и живопись объединяет сходство эстетических идеалов, *ицзина* и духовных устремлений. Из этого вытекают более поздние концепции и практики поэзии и живописи, такие как единство, взаимозаменяемость концепций поэзии и живописи или их взаимная трансформация.

Когда речь идет о теоретическом осмыслении единства поэзии и живописи в текстах различных авторов Императорского Китая, мы встречаемся со множеством повторений без особой рефлексии и даже

искажений при поиске сходства, общих черт живописи и поэзии. При этом на практическом уровне связи весьма очевидны.

Живопись – это воплощение гуманистического духа при помощи изображения формы и передачи духа предмета, а поэзия – это стихи для выражения собственных мыслей и чувств. Сходство природы поэзии и живописи открывает пути для их взаимного синтеза и трансформации. В истории китайской живописи это нашло отражение, как уже упоминалось выше, в трех аспектах – в сочинении поэтических подписей на своих картинах, на чужих картинах, а также в создании лирических живописных произведений, выражающих поэтические смыслы.

1.4.2. Поэзия в живописи на мотивы китайского сада

В живописных картинах на мотивы китайского сада поэзия играет чрезвычайно важную роль, где между строк художник выражает пространственное восприятие живописи. Он наблюдает за миром глазами поэта и живописца, объединяет поэзию и живопись в своих работах, создавая поэтическое пространство смыслов. Отдельно стоит упомянуть умэньскую школу живописи, в основу стиля которой как раз и лег сформулированный Су Ши идеал «стиха в картине и картины в стихе».

Приведем строки из поэмы «Написано на картине Вана, письмоводителя из Яньлина, на которой изображена цветущая ветка» Су Ши:

«Рассуждают: картины
в зерцала даны естеству.
Подобное мненье
недомыслием назову.
Рассуждают: стихи
можно так же творить.
О взглядах таких

не стоит и говорить.
У стихов и картин
основа сути проста:
Наитие свыше,
свежесть и чистота.
Кисть Бянь Луаня
живыми творила птах.
Кисть Чжао Чана
возрождала душу в цветах.
Возьми эти свитки,
сущности их лиши –
Явится грубость
вместо изъятой души.
Кто скажет тогда,
что красной краски пятно
Весну безграничную
людям раскрыть должно?»[60]

Как видно, здесь Су Ши прямо рассуждает о единстве природы поэзии и живописи, устанавливая между ними структурные, глубинные связи.

Когда мы говорим об авторских надписях на картинах, то речь идет о стихотворных строках. Так, например, Ни Цзань на своей работе «Голый лес после дождя» (ил. 21) написал: «После дождя в пустом лесу появляется белая дымка, а в горах повсюду бегут родники. Иду вслед за отшельником Лу Юем[61], и в одиночестве слушаю звон колоколов и размышляю». В подобных свитках главный персонаж в живописном

[60] Су Ши. «Рассуждают: картины в зерцала даны естеству…» из цикла «Написано к картине Вана, письмоводителя из Яньлина, на которой изображена цветущая ветка» / Пер. с кит. Витковский Е. В. / Облачная обитель: Поэзия эпохи Сун (X–XIII вв.). СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 77.

[61] Лу Юй (733-804) – создатель первого трактата о чае и чаепитии.

произведении и в поэзии один, смыслополагание исходит от одного человека, из его сердца и разума. Физическое, эмоциональное и ментальное незаметно сливаются воедино; это подлинный синтез поэзии и живописи, где разные виды искусства дополняют друг друга. Поэзия и живопись преодолевают различия в художественных языках, происходит взаимопроникновение. Это один из вариантов достижения единства поэзии и живописи.

Кроме авторских надписей, которые художник делает на своих свитках, бывают случаи, когда стихотворение пишет на полотнах другой человек. Рассмотрим пример картины императора эпохи Сун Хуэй-цзуна (личное имя – Чжао Цзи) «Осенний пейзаж с ручьем и горами» (ил. 22), в верхней части которой имеется стихотворная подпись, сделанная цинским императором Цяньлуном: «дождя стена тумана, и белая гладь воды окружила деревню, затеряны в багряной осенней листве горы Цань. Я слышу обезьян в устье долины и представляю себе свет осени в горах Ляньюэ»[62]. Создание каллиграфической поэтической надписи на картине, автором которой является другой человек, основано на эмоциональной реакции и поэтическом воспроизведении *ицзин* картины, восприятии настроения, улавливании духа картины и поэмы. Поскольку в данном случае субъекты творчества различаются, поэт производит оценку и интерпретацию произведения, которые становятся основой для собственного творчества.

Очарование поэзии и живописи обусловлено как раз *ицзин*, без которой они лишены ценности. Целью искусства стали выражение поэтического видения в процессе стихосложения и художественно-поэтического пространства *ицзин* в пейзаже. В их основе лежит единство субъективного восприятия и объективного мира, которое автор должен передать зрителю, который воспринимает поэтическое или

[62] «Маленькая сцена осенних красок на горе Сюаньхэ» - это стихотворение, написанное Айсингюро Хунли. Император династии Цин. Правил шестьдесят лет под именем Цяньлун (1711-1799).

художественное произведение.

1.4.3. Визуализация лирики, поэтизация живописного пространства и живописность слова

Стоит отметить еще один феномен, характерный для культуры Китая. Это живописные произведения на поэтические строфы – преобразование нематериального пространства поэзии в живописное. Рассмотрим в качестве примера картину Тан Иня «Закатная дымка, одинокая утка» (ил. 23). Поэтическая строчка, написанная на ней, позаимствована из стихотворения Ван Бо «Во дворце тэнского князя («Палаты высокие тэнского князя подходят к острову Цзяна...»)[63] и является не только средством обогатить визуальную выразительность картины, но и расширить ее смысловое содержание. Поэзия, интерпретация и гуманизм лежат в основе превращения поэзии в живопись. Это также один из вариантов практического осуществления синтеза поэзии и живописи через интерпретацию. Общей точкой тут является представление о том, что искусство – это способ представления истины. Единство духовного пространства и мира, выраженное в поэзии и живописи, не растворяет эстетический подтекст и духовную ценность поэзии из-за появления языка живописи, а скорее усиливает их значимость, отражая общие представления и духовную ориентацию, ценности, идеалы различных видов искусства.

Абсолютизация красоты *ицзин* особенно ярко проявляется в стремлении к поэтизации художественного пространства картины. Когда Су Ши назвал картины Ван Вэя поэзией в живописи, он подчеркнул необходимость выражать поэтическое настроение в живописи. Стремление к поэтичности в живописи особенно ярко проявилось в эпоху Сун. Считается, что картины того периода подобны поэтическим произведениям.

С момента возникновения пейзажной живописи на нее оказывала

[63] Алексеев В. М. Китайская классическая проза. М.: Изд-во Академии Наук, 1958. С. 194.

глубокое влияние пейзажная лирика. Китайская живопись преследует задачу воспроизведения не объективной реальности, но заключенного в объективной форме духа. В глазах китайских живописцев пейзажи – это не просто зеленеющие горы и рябь синих волн, они воплощают дух Вселенной. Как писал Шитао, «небо объемлет пейзаж при посредстве ветров и облаков. Земля оживляет пейзаж при посредстве рек и скал. Если не сообразоваться с этой фундаментальной мерой Неба и Земли, невозможно представить непредвиденные метаморфозы пейзажа, ибо ветры и облака не объемлют различные пейзажи в одной и той же мере, реки и скалы не одушевляют все формы пейзажа, следуя одному приему кисти»[64]. Таким образом, художник должен обладать высокой восприимчивостью и пониманием формы и структуры предметов объективного мира.

Синтез поэзии и живописи позволяет подтексту картины прорваться сквозь ограничения бумаги, так что смысл полотна может быть выражен более четко, в рафинированной форме. Для живописи на мотивы сада, основанной на *шаньшуй*, центральной идеей было как раз художественно-поэтическое пространство *ицзин*. Го Си в «Записках о высокой сути лесов и потоков» указывает, что создание *ицзин* пейзажа – запечатление его духа – в первую очередь основано на запечатлении поэтического духа в живописи и явлении сущности всех вещей на картине. Когда у мастера живописи «невозмутимое сердце», то, по мысли Го Си, «…все человеческие чувства и все свойства вещей сами собой проявятся в сердце и столь же непроизвольно сойдут с кончика кисти на шелк». Для этих целей Го Си в часы досуга «просматривал стихи эпохи Цзинь и Тан и порою находил в них превосходные строки, в которых высказаны вещи, трогающие нас до глубины души»[65].

[64] Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-Тао. М.: Наука, 1978. С. 50.

[65] Го Си. Возвышенный смысл лесов и потоков / Пер. В. В. Малявина // Малявин В. В., Виногродский. Антология даосской философии. М.: Товарищество «Клышников – Комаров и К», 1994. С. 302.

Художники умэньской школы, рисуя сады, очень часто выбирали сады или виды сада, которые были наиболее лиричны по настроению – сине-зеленые горы, хижины отшельников, дорожки. Это одновременно запечатление микрокосма – всего мира через выявление сути вещей, и макрокосма – духа и облика конкретного сада. На картине относящегося к умэньской школе художника Шэнь Чжоу «Восточная усадьба» (*Дунчжуан*) имеется надпись: «Вода и деревья в Восточной усадьбе сияют, земля спокойна, а люди свободны от мирской суеты». Это подчеркивает настроение картины – атмосферу спокойствия и отдохновения. Шэнь Чжоу написал два стихотворения для альбома «Восточная усадьба». Первое: «Вода и деревья Восточной усадьбы освещены ясным светом, земля спокойна, а люди свободны от мирской суеты. Когда на грядках созревают дыни, утоляется жажда; когда убирают рис, спрашивают соседей, голодны ли. Солнце встает над городом, и вороны разлетаются, а ласточки летают над залом глубокой весной. Я завидую Вашему сыну, что нынче в Нефритовом зале, удостоенный чести носить придворное платье». Второе: «Павильон я сделал специально, чтобы знать, как его ремонтировать, а каменный фундамент и деревья построил как ферму. Я хотел бы порадоваться отставке брата, но не рад, когда другие путешествуют. Короткий мост на тонкой дороге окаймляет дракон из пшеницы, а новые воды медленно растекаются по Пинчжоу. Если Цзай-гуну еще доведется вернуться на юг, я буду в маленькой лодке в начале набережной». Только уединенная жизнь может породить художественный стиль, выражающий атмосферу уединения, тишины, легкости, который с ней совместим. Поэзия и живопись все-таки разные вещи. На картине изображено пространство непосредственно Восточной усадьбы, и то, что находится за ее пределами. Примечательно, что Шэнь Чжоу не воспроизводил образы природы механически, а перестраивал картину в соответствии с творческим замыслом. А точнее, подчинял идее проникновения поэзии в

жизнь творческий замысел картины и ее пространство, наполняя его различными смыслами. Поэтические строки на картинах «Восточная усадьба» и их поэтическое пространство, как и альбом, проникнуты безмятежностью и спокойствием.

Суть поэтического высказывания для живописи заключается в том, чтобы вложить чувства в изображенный пейзаж, соединить их с природным видом и ощущением определенного времени. «Поэтичность» наполняет статичное и ограниченное пространство живописного произведения с изображением сада жизненной силой и энергией. Поэзия расширяет пространство воображения и формирует желаемое, идеальное пространство для выражения чувств литератора. Такая установка – результат тысячелетнего китайского культурного наследия и имеющихся форм художественного творчества.

В заключение можно сказать, что древнекитайская пейзажная поэзия и пейзажная живопись – явления одного порядка. Несмотря на то, что поэзия и живопись – два вида искусства, они имеют общие свойства. Это уникальный художественный феномен, который отличает традиционное китайское искусство от западного. Понимание этого изоморфизма в поэзии и живописи дает идеи для современной пейзажной живописи, поэзии и садово-паркового искусства.

ГЛАВА 2. САДОВО-ПАРКОВЫЕ АНСАМБЛИ ВЭНЬЖЭНЬ

Раздел 1. Краткий обзор истории искусства китайского сада

Китайские сады имеют более чем 3000-летнюю историю. Они являются сокровищем мирового ландшафтного искусства, бесценным историческим наследием человечества и важной частью древней китайской культуры, науки и техники. Это искусство создания сада, в котором можно приятно проводить время и отдыхать. Этнические и региональные факторы обусловливают различия в представлениях о ландшафтном дизайне и о причинах появления различных стилей садов. Появлению классического китайского сада предшествовали сады периода Цинь–Хань, а также культура и развитие мысли в эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий, когда была заложена прочная основа для того, что впоследствии стало называться классическим китайским садом. Развитие сады получили в эпоху Тан. Окончательное оформление китайского садового искусства происходит в период Сун, а в период Мин–Цин наступает расцвет китайского сада.

2.1.1. Период Шан–Инь

Самый ранний образ китайских классических садов появился во времена Шан–Инь (1600–1046 гг. до н.э.). Самая ранняя форма сада – *ю* 囿 – упоминается на гадательных надписях на костях животных и панцирях черепах[66]. Сад *ю* был местом, где власть имущие проводили досуг, совершали обряды жертвоприношений и поклонения божествам и предкам правителей, при этом существовала особая официальная должность для человека, который обустраивал сад. В середине сада, обнесенного стеной, была построена терраса *тай*, своего рода башня, которая позволяла людям подниматься наверх и смотреть вдаль[67]. Эта платформа была основной

[66] Они же *цзягувэнь*, древнейший существующий памятник китайской письменности, относящийся к IV—XI вв. до н. э.

[67] В оригинальном китайском – 灵台， т.е. божественная или чудесная терраса. Под террасой в данном случае имеется в виду глинобитная конструкция пирамидальной формы на высокой земляной платформе. – См. комментарий М. Е. Кравцовой: Стихи о разном: Китайская лирическая поэзия с древности и до VI века в переводах М. Е. Кравцовой / Предисл., пер. с древнекит. яз. и примеч. М. Е. Кравцовой. СПб.: Петербургское

искусственной формой в саду. Ю – это самая ранняя форма китайского сада, это были сады правителей, ванов. Так, согласно источникам, знаменитым парком шанской эпохи был «чудеснейший сад» Чжоу Вэнь-вана. Он имел и утилитарное назначение: был местом охоты, в котором разрешались охотиться и рубить деревья в том числе и простолюдинам. Земельные границы не были очень четкими. Наиболее ценным и информативным источником, в котором приводится описание этого парка, является «Шицзин» («Книга песен»), в разделе «Великие оды» которой воспевается «чудесная башня», которую Вэнь-ван повелел построить в его «чудесном саду»:

«Царь Просвещенный чудесный свой парк посещает,
Где на лугах возлегают олени и лани.
Шкуры лоснятся, могучи и статны тела их,
И лебедей оперенье в лучах серебром отливает.
Вот он на берег чудесного вышел пруда –
Множество рыбы там плещется, резво играя»[68].

По данному отрывку мы можем судить о том, каким был «чудеснейший сад»: масштабный, занимавший большую территорию парк-заповедник с прирученными оленями и другими животными, а также птицами. В парке был водоем, в котором разводили рыбу. Также в парке были различные постройки, в том числе и упоминавшаяся выше башня, а также зал, в котором согласно «Шицзину» «велись занятия»[69]. Таким образом, сад *ю*, при обустройстве которого создавали террасы, дорожки и, возможно, искусственные водоемы, был предтечей императорского садово-паркового искусства традиционного Китая.

2.1.2. Период Цинь–Хань

В этот период консолидации страны после долгого времени

Востоковедение (Библиотека китайской литературы), 2021. С. 66.

[68] Стихи о разном: Китайская лирическая поэзия с древности и до VI века в переводах М. Е. Кравцовой / Предисл., пер. с древнекит. яз. и примеч. М. Е. Кравцовой. С. 66.

[69] Там же.

раздробленности правитель, император, стремился к максимальной демонстрации своей власти. Одним из следствий этого стало масштабное строительство дворцов, что знаменовало глобальные перемены в гражданской архитектуре и оказало существенное влияние на садово-парковое искусство. В этот период сады создавались путем интегрирования архитектурных построек в естественную природную среду. Большое количество садов, которые в этот период начали обозначаться словом *юань* 园, – по разным оценкам от 500 до 600 – было создано при Цинь Шихуане. Можно сказать, что это был первый пик развития китайского садового искусства. Цинь Шихуан был суеверным и одержимым поисками бессмертия, собирал легенды о царстве бессмертных небожителей. Так, разбитый по его приказу в Сяньяне сад «Озеро орхидей» (Ланьчи) был призван воспроизвести обитель восьми бессмертных на горе-острове Пэнлай, описанную в трактате IV в. до н.э. «Книге гор и морей» (он же «*Шан хай цзин*»). В этот период все императорские сады занимали большую территорию, длина границ многих из них могла достигать сотен *ли* (*ли* – ок. 416 м), а сами они являли собой впечатляющее зрелище.

Императорские парки этого периода создавались по образу и подобию обители бессмертных, горы Пэнлай. Как следствие, в них обязательно должен были быть пруд и три горы – Фанчжан, Инчжоу и Пэнлай (священные горы в Восточно-Китайском море). Описание сада Шанлинь (ил. 24) имеется в «Ханьцзюи»[70]: «Сад Шанлинь окружностью триста ли. В саду выращивают сотни зверей, и император охотится на них зимой. Там есть десять походных дворцов, способных вместить десять тысяч всадников». Также в «Ханьцзюи» дан необыкновенный образ сада Шанлинь после его расширения императором Западной Хань У-ди. Достаточно подробное описание Шанлиня приводится также в «Оде о западной столице» Чжан Хэна (источник периода Восточная Хань): «Запретный парк Шанлинь оседлал

[70] Ханьцзюи《汉旧仪 • 一连》 《平津馆丛书》本 (Ханьцзюи. Глава Илянь. Дин. Хань. Библиотека Пинцзиньгуань). С. 79.

ущелья, раскинулся по холмам. На востоке достигает [палат] Динху, наискось [оттуда] граничит с [дворцом] Силю («Тонкие ивы»), скрывает Чанъян[гун], охватывает Уцзо («Пять дубов»), обнимает Хуаншань и достигает Нюшоу[шани]. Окружающая его стена тянется, соединенная, на 400 с лишним ли, растения растут здесь, животные пребывают здесь». Из дальнейшего описания следует, что это был грандиозный парк с очень богатой флорой и фауной, разнообразие которых, по верному замечанию С.В. Дмитриева, «делает честь древнекитайским садовникам»[71].

Хотя развитие садов в этот период было значительным, но их образ, как правило, основывался на проектах, взятых из мифов и легенд, которые еще называют «образцовыми пейзажами». Сады этого периода в основном служили для удовлетворения запросов аристократии и сановников, а при обустройстве сада не стояла цель реализовать личные эстетические предпочтения владельца или передать идеи цзин, как в классических садах более позднего периода.

2.1.3. Периоды Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий

С наступлением эпох Вэй–Цзинь начались социальные потрясения, переселения народных масс, распространились негативные и пессимистические настроения. В союзе литераторов сформировался культурный и духовный климат изоляции. На фоне распространения даосской философии среди образованной элиты формируется идеал отшельничества, ухода от службы в пользу жизни в близости к природе и ее красоте. Этот идеал ухода от всего мирского выразил поэт Тао Юаньмин[72]:

«Хризантему сорвал под восточной оградой в саду,

[71] Чжан Хэн. Си-цзин фу (Ода о западной столице) // Древний Восток и античный мир. Труды кафедры истории Древнего мира исторического факультета МГУ. Вып. 7. М.: ЭкоПресс-2000, 2005. С. 169.

[72] Тао Юаньмин в историю китайской культуры вошел как воплощение образа «великого отшельника», с его именем связано множество легенд о его отказе выполнять те или иные ритуалы, о нежелании нести бремя государственной службе и стремлении проводить время на природе, выпивая вино.

И мой взор в вышине встретил склоны Южной горы»[73].

Для ученых-чиновников, которые не могли уйти со службы, отшельничество стало идеалом, а способом «уйти от мира», не уходя в горы по-настоящему, стал сад. Интеллектуальная элита этого времени находила утешение в даосизме и буддизме. Природный ландшафт стал отражением дао, созерцание природы – способом его постижения.

С развитием пейзажной поэзии и живописи сады стали для ученых мужей способом выражения своих духовных и философских идеалов. Эти изменения в самосознании привели к изменениям в садовом искусстве.

Сад Пицзянюань и Сад Дайичжайюань в Сучжоу стали самыми известными образцами интереса к садам в то время. Владельцем Дайичжайюань был Дай И, сын Дай Куя, художника, творившего на заре пейзажной живописи. Этот сад особенно ценили современники за его «естественность».

Хотя Дай Куй родился в семье ученых, но он не стал чиновником. Его сыновья Дай И и Дай Бо не только унаследовали от отца нравственные идеалы и предрасположенность к искусству, но и пользовались широкой известностью.

Пейзажи, которые они писали, были неземными и легкими. Кроме того, обладая эстетическим мышлением ученых мужей, они разбили сад, который стал образцом пейзажного сада ученого раннего периода развития китайского садово-паркового искусства.

Большинство ученых мужей периодов Вэй и Цзинь идеализировали отшельничество, но при этом они не желали отказываться от развития своей официальной карьеры. Поэтому ученые мужи, определявшие основные тенденции мышления и культуры того времени, еще сильнее устремились создавать сады и отказывались от своего положения и репутации, чтобы

[73] "Я поставил свой дом в самой гуще людских жилищ" из цикла «За вином». Тао Юаньмин. Стихотворения / Перевод с кит. Л. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1972. С. 109.

заняться своей духовной жизнью «на участке в пять *му*[74] с холмом и у леса» [75]. Наслаждаться единением с природой в горно-лесистой местности, отказавшись от тяжких походов в далекие места и получая наивысшее удовольствие от создания сада, это ли не радость? На эстетические тенденции того времени большое влияние оказало стремление к естественной красоте: «уподобление природе» стало непосредственной целью ученых мужей при создании садов.

Цзун Байхуа писал: «Конец Хань, период Вэй–Цзинь и Южных и Северных династий были очень болезненным в политическом и социальном отношении временем. И все же, на духовном уровне, это было и время наиболее свободное, раскрепощенное, преисполненное мудрости и страсти… этот период заложил основу и направления развития литературы и искусства для последующих поколений»[76]. Именно это время стало поворотным в истории садово-паркового искусства Китая. Конфуцианская этика «благородных мужей, стремящихся к добродетели» уступила место даосской абсолютизации красоты природы. Именно на этой духовной почве зародились сады ученых, укорененные в искусстве поэзии, каллиграфии и живописи. Облик китайского садово-паркового искусства навсегда изменился.

2.1.4. Период Суй–Тан

В эпохи империй Суй и Тан феодальное общество Китая вступило в период расцвета. Масштабное единение разных этнических групп способствовало этнокультурному синтезу и развитию. Диверсификация стала важной особенностью политики, экономики и культуры. Люди жили в

[74] Примерно 0,35 га.

[75] Поэма «Следовать изначальному [желанию]» («изначальное желание», в данном контексте – это желание уйти с государственной службы и удалиться на лоно природы. См. Сунь Чо. Собрание поэзии. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1987. С. 67.

[76] Цзун Байхуа. О «Новом изложении рассказов в свете ходящих» Лю Ицина и эстетике эпохи Цзинь» // Синь гаокао. Раздел «Языкознание»,2015. № 6. 出自宗华白《论〈世说新语〉和晋人的美》，《新高考·语文学习(高一高二)》2015 年第 06 期

достатке, культурная деятельность получила большое развитие. Во времена процветания династии Тан идея отшельничества ученого-литератора выражалась в духовном освобождении от бремени и суеты мирского. Сад ученого был воплощением этой идеи, символом статуса, просвещенности владельца – представителя интеллектуальной элиты. В этот период частные сады переживали развитие и стали популярными. Поскольку сады стали показателем статуса владельца, их созданием начали заниматься и богатые торговцы.

Наибольший интерес представляют именно сады ученых-литераторов, так как при обустройстве сада они прибегали к языку символов и вкладывали в них множество смыслов. Творческие люди, поэты, художники участвовали в обустройстве сада непосредственно, что привело к появлению садов, которые были ярким примером синтеза поэзии, живописи и садово-паркового искусства. Художественная концепция таких садов характеризуется стремлением создать поэтизированное, лирическое и живописное пространство. Художественные методы также становятся более совершенными и оформленными. Меняется и представление о саде: если прежде это природный ландшафт, максимально «естественный» в своем подобии природному виду, то теперь это сад в виде пейзажной картины *се-и*, обладающий своим чарующим художественным образом, который достигался благодаря продуманной планировке и композиции сада.

О единстве восприятия живописи, поэзии и сада можно судить по трудам деятелей того времени. Так, великий писатель, поэт, каллиграф и живописец VIII в. Ван Вэй увлекался садовым искусством и прибегал к образу сада отшельника в своей поэзии. «Усадьба в долине реки Ванчуань» — это усадьба, построенная Ван Вэем, в которой в полной мере используются топография и рельеф местности для создания реалистичной пейзажной картины, полной живописного смысла и природного настроения. Ван Вэй написал множество стихотворений, запечатлевших пейзажи и

ставших впоследствии знаменитыми. Например, стихотворение «Олений загон»:

«В пустынных горах
вовсе не видно людей
Только слышны
звуки их голосов.
Закатное солнце
спускается в чащу лесную,
Последним лучом
озаряет сизые мхи»[77].

Чувства ученого-литератора, сочетающие любование природной красотой красоту и поэтические образы, полностью воплощают душевные качества и характер владельца сада, который был поэтом и художником. Сад отражает высокий литературный и эстетический вкус, который отмечали и впоследствии.

Чжан Цзао, живший в период расцвета Тан, в книге «Границы живописи» выдвинул теорию о том, что «художник должен считать Природу своим учителем» и что истинное творчество проистекает из глубинного чувства единения с природой[78]. Эта теория создания живописи стала и основной теорией при создании ландшафтных садов учеными. Теорией живописи стали руководствоваться при создании садов и парков. На ней основаны многие принципы, которыми необходимо руководствоваться при обустройстве сада. С одной стороны, «Созидание вне образцов» предлагало концепцию глубокого наблюдения за природой, ее восприятия, а затем осознания природы и ее истинного значения и внутреннего смысла. Это вера в то, что природа – источник вдохновения и необходима абсолютизация ее

[77] Ван Вэй «Олений загон» из цикла «Река Ванчуань». – См. Постоянство пути: Избранные танские стихотворения / Пер. В. М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. С. 173.

[78] Чжан Цзао. Границы живописи. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1983. С. 15. 张璪在《绘境》上海：上海人民出版社，1983：15.

красоты. С другой стороны, «победа над душой» означает, что внешние чувства утончаются и сублимируются внутри, а зрительное восприятие приводит к возникновению эстетической ценности, подчеркивает психологический опыт озарения, просветления (в буддийском смысле), и созидание и наслаждение искусством уже становятся не вопросом мастерства или ремесла, а способом внутреннего освобождения. Сады *шаньшуй* совершают трансформацию – это уже не подражание «горам и рекам» природы, как в период Цинь-Хань, а создание мистических, уединенных пейзажей, микрокосмов живой природы, в которых человек вступает в духовное единение с природой.

2.1.5. Период Сун–Юань

Как уже было сказано в первой главе, на период Сун–Юань пришелся пик развития пейзажной живописи литераторов. Идеи о пейзажной живописи нашли свое отражение и в развитии садово-паркового искусства, сказались непосредственно на планировке и оформлении пейзажных садов ученых-литераторов. Под влиянием интеллектуального самоанализа и неоконфуцианства, учения о «сердце и индивидуальной природе» литераторы эпохи Сун считали, что следование своему естеству ведет к интуитивному озарению, через которое познаются природа и все мироздание, находящееся в гармоничном единстве[79]. Поэтому стремление к радости и близости человека и природы, к лесам и родникам, желание жить в уединении стали жизненными идеалами и эстетическими концепциями ученых-литераторов. Этими возвышенными интересами они наполнили сады и воспели их с помощью литературы, а в истории китайского сада появились тематические сады.

Сад Цанлан-тин (ил. 25), или Павильон Голубой Волны, самый ранний из ныне существующих классических садов ученых в Сучжоу, разбит в 1048

[79] Чэн Хао, Чэн И. Сборник двух Чэнов. Книга, оставленная в наследие господами Чэн из Хэнани. 6 глава / Ред. и комм. Ван Сяоюй. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2004. С.562. 宋 程颢 程颐，《二程集（全二册）-河南程氏遗书》卷第六，王孝鱼 ，北京，中华书局出版社，2004.2，C. 562.

г.[80] Идея сада была позаимствована из «Отца-рыбака»[81] из «Чуских строф». Это был частный сад, построенный Су Шуньцинем. Метафора «цанланской воды», в которой можно отмыться, символизирует муки выбора правильного пути, передает разрыв владельца сада между его мирскими и духовными устремлениями. «Цанланские воды» опресняют и растворяют личную славу и унижение, и он может наслаждаться вкусом природы в своем маленьком саду. Таким образом, в Сун получает распространение идея тематического сада ученого, в который вложена некая большая идея.

В начале эпохи Сун большое распространение получают идеи управления путем культурного воспитания, прежде всего в области литературы. В это время элиты страны, от императора до ученых-чиновников, имели высокую степень идейной консолидации, были охвачены идеей культурного просвещения. На этом фоне сохранялся идеал жизни в

[80] Целуйко Д.С. Архитектурно-планировочные особенности частных садов исторического центра г. Сучжоу, XVI – первая четверть XX вв.: дисс. на соиск. уч. ст. канд. архитектуры. Специальность 2.1.11. Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2023. С. 79.

[81] Приведем полный перевод данной цы на русский язык в переводе В.М. Алексеева: *«Когда Цюй Юань был в изгнании своем, он блуждал по затонам реки и бродил, сочиняя стихи, у вод великих озер. Мертвенно бледен был вид его, и тело - сухой скелет. Отец-рыбак, увидя его, спросил: "Вы, государь, не тот ли самый сановник дворцовых родов? Как же вы дошли до этого?" Цюй Юань сказал: "Весь мир, все люди грязны, а чистый один лишь я. Все люди везде пьяны, а трезвый один лишь я... Вот почему я и подвергся изгнанию". Отец-рыбак ему: "Мудрец не терпит стесненья от вещей. Нет, он умело идет вместе с миром вперед или вслед миру меняет путь. И если все люди в мире грязны, почему ж не забраться в ту самую грязь и зачем не вздыматься с той самой волной?! А если все люди везде пьяны, почему б не дожрать барду и не выпить осадок до дна?! К чему предаваться глубоким раздумьям, высоко вздыматься над всеми людьми? Ты сам накликал на себя свое изгнанье". Сказал Цюй Юань: "Я вот что слыхал: тот, кто только что умылся, непременно выколотит пыль из своей шапки; тот, кто только что искупался, непременно пыль стряхнет с одежды. Как же можно своим телом чисто-чистым принять всю грязную грязь вещей?! Лучше уж тогда пойти мне к реке Сян, к ее струям, чтобы похоронить себя во чреве рыб речных. Да и можно ль тому, кто сам белейше-бел, принять прах-мерзость окружающих людей?!".*
Отец-рыбак лишь еле-еле улыбнулся, ударил по воде веслом, отплыл. Отъехал и запел:
Когда чиста цанланская вода-вода,
В ней я могу мыть кисти моей шапки,
Когда ж грязна цанланская вода-вода,
в ней я могу и ноги свои мыть...
И удалился, не стал с ним больше разговаривать.»
- Подробнее см.: Антология китайской поэзии в 4 томах. Т. 1, Пер. с кит. под общ. ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. М.: Художественная литература, 1957.

уединении и на лоне природы, поэтому ученые-чиновники, даже живущие в городах, стремились к его реализации. Как следствие, обычной практикой этого времени становятся частные приусадебные парки и сады рядом с домом. Еще больше художников-литераторов непосредственно стали участвовать в планировке и создании садов, привносить в сады поэтические чувства и живописный смысл. Все больше внимания стало уделяться художественной концепции сада, подчеркивалась важность создать в ограниченном пространстве бескрайний и беспредельный мир и одновременно стремиться к простой и естественной красоте. Под влиянием идей даосизма и буддизма, а также сунского неоконфуцианства, центральной идеей которого было утверждение единства природы, общества и человека, природа рассматривается как источник творческого вдохновения. Здесь особое значение приобретает сад, становящийся символом этого единения, что выражается в стремлении создать определенную атмосферу при обустройстве сада – «места обитания свободного и спокойного сердца». Большой акцент делали на миниатюрности сада (это время популярности сада по типу «весь мир в горшке») или на отдельных элементах природы[82]. Таким образом, мы можем видеть отпечаток времени как в принципах обустройства сада, так и в их использовании учеными-литераторами. В этот период сады литераторов стали появляться в большом количестве и бурно развиваться.

2.1.6. Период Мин–Цин

В периоды Мин и Цин китайское садово-парковое искусство достигло пика. Вслед за ростом великолепия садов все более изощренными и утонченными становились способы самовыражения интеллектуалов, работавших с садово-парковыми пространствами. В этот период появилось множество литературных произведений о садах. В соединении усилий

[82] Новикова Е. В. Сакральное на традиционном Востоке / Отв. ред. А.Л. Рябинин. М.: ИВ РАН, 2017. С. 151.

литераторов, художников и ремесленников складывались теория и система садово-паркового искусства, воплощением которых стали знаменитые сады Инъ-юань, Шао-юань, Чжочжэн-юань, Цичан-юань и др. По тропинкам легко пройти, однако они меняются и не однообразные. Облик каждой локации уникален и отточен, но все они соединены друг с другом, что делает впечатления от прогулки и созерцания более богатыми. Как говорится в «Записках об отдыхе в саду», ландшафт сада организуется по тем же законам, что и произведение живописи. Сад не может быть просторным, но не уединенным; если в нем нет открытых мест, то не может быть и тайных уголков; если он лишен простоты, то он лишен красоты[83]. Большинство локаций в саду создается с опорой на теорию пейзажа живописи образованных людей. Так под руководством Ми Ваньчжуна был создан сад Шао-юань. Ми Ваньчжун (1570–1631) был известным художником периода Мин, столь же популярным как Дун Цичань (1555–1636). (Иногда о них говорили: «На юге – Дун, на севере – Ми».) При создании сада он придерживался концепции, что планировать сад – то же, что и рисовать его или писать о нем.

Художники сознательно участвовали в создании садов, появилось большое количество мастеров садового искусства. Они применяли на практике свою теорию живописи и эстетическое понимание. Так, известный живописец Чжан Наньхэн, занимавшийся и проектированием парков, большое внимание уделял укладыванию горок (искусственным камням, имитировавшим горы), в чем особенно преуспел, и пытался воспроизвести природные ландшафты в своих садах в рамках концепции «весь мир в горшке». Легенда гласит, что парк Пяньши Шаньфан («Горная обитель слоистых камней») был спроектирован Шитао. В нем до сих пор существуют холм и сад с декоративными каменными горками, который, как говорят, создал Шитао. Он известен как уникальный пример мастерства укладывания

[83] Сун Цзечжи. Записки об отдыхе в саду. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1987. С. 45.

горок. Хотя его несколько раз перестраивали, в нем все еще можно разглядеть руку монаха Горькая Тыква[84]. Живописность горки становится еще более очевидной, если ее сопоставить с рассуждениями Шитао о разных штрихах-бороздах *цунь*, которые он предлагал использовать для передачи многообразия текстуры камня: «Есть соответствие между такой-то горой и таким-то штрихом, ибо штрих берет начало от горы»[85]. Согласно исследованиям экспертов, главная вершина, изображенная на работе Шитао «Пьяный поэт» (ил. 26), очень похожа на декоративную каменную горку в Пяньши Шаньфан (ил. 27) и нарисованная им гора может быть эскизом этой декоративной каменной горки.

Расцвет садово-паркого искусства породил большое количество теоретических работ по этой теме, а литераторы передавали свой практический опыт через комментарии, стихи, эссе и т. д. Известные трактаты на тему садового искусства также относятся к этому времени – «Юанье» («Устроение садов» 1631 г.), «Обозрение вещей изысканных» и «Хуацзин». Трактат «Устроение садов», написанный Цзи Чэном из Уцзяна, Сучжоу, в конце эпохи Мин, представляет собой наиболее полную теоретическую работу, написанную в традиционном Китае, посвященную обустройству сада. Сам Цзи Чэн был хорошим поэтом и живописцем, меньше известен своими картинами, увлекался поиском любовных приключений, больше всего ему нравилась манера письма Гуань Туна и Цзин Хао[86]. В молодости он путешествовал по горам и рекам и глубоко понимал красоту природы, что позволило ему достичь состояния «считать природу своим наставником и соединиться со своими внутренними чувствами», когда он в среднем возрасте занялся садовым искусством.

В более поздние годы Цзи Чэн объединил свой накопленный десятилетиями опыт в искусстве создания садов в теорию об их создании, что

[84] Один из псевдонимов Ши-тао.
[85] Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-Тао. М.: Наука, 1978. С. 75.
[86] Цзи Чэн. Юань е (Устроение садов) / Предисл. и комм. Ху Тяньшоу. Чунцин, 2009. 256 с.

и легло в основу трактата «Устроение сада», наиболее полного источника о садово-парковом искусстве своего времени. Влияние этого произведения на последующие поколения было глубоким, когда оно было привезено в Японию и получило высокую оценку создателей японских садов, а японские ученые почитали его старейшим в мире шедевром по искусству садов.

Автор работы «Обозрение вещей изысканных» — Вэнь Чжэньхэн, правнук Вэнь Чжэнмина. Во времена династии Мин он был известен как мастер в трех областях – каллиграфии, поэзии и живописи. Он не только обладал глубокими познаниями в литературе, каллиграфии, живописи и музыке, но был также известным творцом садов. В «Обозрении вещей изысканных» обсуждаются художественные особенности и стиль китайских классических садов. В этой образцовой работе применяются литературные концепции и основы традиционной китайской пейзажной живописи в художественном дизайне искусства создания садов. Он применил эту теорию на практике в собственном доме «местечко ароматных трав (Сянцаотуо)», что подтвердило его незаурядный опыт в области создания садов.

«Сяньцин Оуцзи» («Случайное пристанище для праздных дум»), также известное как часть произведения «Слово Одного», было написано Ли Юем, известным драматургом и мастером садов времен эпохи Цин. В своей практике Ли Юй стремился создавать естественные сады и выступал против имитации чужих садов. Он пытался достичь единения с природой вблизи гор и воды, находиться поближе к природе, включал в свои картины фон в виде горных лесов.

В эпохи Мин и Цин практические попытки в искусстве создания садов стали перерастать в формирование теории их создания. Это показывает, что китайское садово-парковое искусство достигло этапа зрелости. Авторами знаменитых трудов по теории садов стали в основном известные литераторы, художники и создатели садов, что свидетельствует о глубокой и неразрывной связи между художниками и литераторами, создававшими сады.

2.1.7. Современное состояние садово-паркового искусства Китая

На современном этапе развития садово-паркового искусства в Китае следует отметить большое разнообразие решений. Так как Китай – страна с обширной территорией, климатические и географические условия на востоке, западе, юге и севере Китая различаются, поэтому сады имеют явные местные особенности, на стили влияют исторические особенности развития регионов. Стили садов вокруг Пекина и садов в Шаньдуне, Шаньси, Шэньси и других местах относительно схожи, поэтому их в совокупности называют «Северными садами». Сады в регионе Цзяннань (к югу от Янцзы) на юге Китая, в прибрежных районах Гуандуна и Сычуани более самобытны, здесь выделяют несколько стилей – Цзяннани, Линнани и Шучжуна.

Сады Цзяннани часто являются продолжением жилых зданий. Базовая площадь таких садов невелика, поэтому необходимо создать больше декораций на ограниченном пространстве. Здесь ландшафтные дизайнеры руководствуются следующими принципами: «увидеть большое в малом», «принять единицу за десять» и «заимствовать декорации для ландшафта», благодаря чему были созданы гениальные и изысканные сады. Например, дворик на севере «Дяньчуньи» в Саду Мастера сетей в городе Сучжоу, занявший узкую полоску между учебным корпусом и стеной. Мастера – создатели садов искусно посадили здесь зеленый бамбук, басё, химонант скороспелый и нандину домашнюю, разместив несколько сталагмитов. Растения и каменные пики, вытянутые по вертикали, не занимают много места, что особенно привлекает внимание.

Линннаньские сады в основном относятся к древним садам в дельте реки Чжуцзян в провинции Гуандун. К существующим знаменитым садам относятся сад Цинхуэй-юань в городе Шуньдэ (ил. 28), Кэ-юань в городе Дунгуань, Юиньшаньфан в городе Паньюй и сад Лян в городе Фошань, которые известны как «Четыре знаменитых сада в районе Линнань». Линнань отличается жарким климатом, обилием солнечного света и осадков и большим разнообразием растений. Бассейны в садах Линнань обычно

имеют прямоугольную форму. Часто к югу от источника воды расположены длинные здания с широким коридором. По остальным сторонам есть коридоры, а через воду построены крытые мосты, чтобы свести к минимуму время пребывания на солнце во время экскурсии.

Хотя провинция Сычуань расположена на юго-западе Китая, она имеет долгую историю и развитую культуру. Сады здесь отличаются долгой историей и особенностями. В садах Шучжуна уделяется больше внимания накоплению культурных коннотаций, некоторые знаменитые сады часто ассоциируются с историями об известных исторических личностях. Например, говорят, что Колодец «Вэньцзюнь» в уезде Цюнлай был построен на месте таверны, открытой Сыма Сянжу и Чжо Вэньцзюнь во времена династии Западная Хань. Сад-колодец занимает площадь более 10 акров, сцена, пруд, рокарий являются основными пейзажами сада. Другими примерами являются Тростниковая хижина Ду Фу, Ухоуцы в городе Чэнду, храм Саньсу в городе Мэйчжоу, дом-музей Ли Бо в городе Цзянъю – все они посвящены историческим знаменитостям. Сады Шучжун часто оформлены в простом стиле, сочетающем пасторальные пейзажи. Кроме того, здания в саду также больше напоминают элегантный и простой стиль народных домов Сычуани: украшения фронтонов, приподнятые крыши, колодцы, патроны для ламп и другие мелкие детали сохраняют древний стиль.

В Пекине самая высокая концентрация садов среди городов северного Китая, большая часть из них были садами древних императоров. Для создания этих величественных императорских садов были задействованы трудовые, материальные и финансовые ресурсы всей страны. Они представляют собой суть китайских классических садов. Кроме того, на севере сохранились некоторые древние сады с давней историей, например сад Управления префектуры Цзянчжоу в Синьяне в провинции Шаньси (ранее известный как сад Цзяншоуцзюйюаньчи), который был построен в 16-м году правления императора Кайхуана династии Суй (596 г.). До сих пор сохранившиеся «глухие обители» являются самыми ранними из

сохранившихся садов в Китае. Другие сады – сад Академии Сунъян в городе Дэнфэн провинции Хэнань, сад Кунфу Тешань в городе Цюйфу провинции Шаньдун – также являются репрезентативными произведениями памятных садов на севере Китая. В целом цзяннаньские сады более элегантные и красивые, линнаньские сады более утонченные и яркие, а шучжунские отличаются относительной простотой стиля.

По своему характеру различаются сады литераторов, императорские и храмовые. *Императорские* сады имеют большие масштабы, они сложны по дизайну и имеют высокие требования к строительству, поэтому их ландшафт отличается от других садов. Можно выделить у них три характеристики: 1) сады величественные, в полной мере используют естественную красоту природных ландшафтов. Величие таких садов, прежде всего, проявляется в большой площади и масштабах, и они часто включают настоящие горы и реки. «Сиюань Саньхай» – крупнейший городской сад в Китае. В некоторых садах, например Горное пристанище от летнего зноя (Бишушаньчжуан), Летний дворец (Ихэюань, ил. 8), сад Цзиньишань на горе Сяншань, сад Цзинмин на горе Юйцюаньшань, был создан ландшафт, похожий на природный. Некоторые сады построены на равнине, на их территории нет настоящих гор и водоемов, однако благодаря тщательному проектированию дизайнерами в них также созданы пейзажи, которые выглядят как природными. 2) Сад в саду. Этот метод планировки исходит из феодального сознания императоров: они хотели насладиться всей красотой мира, поэтому перенесли всемирные знаменитые пейзажи и сады в свои сады, чтобы любоваться ими вблизи. 3) Наличие главной темы, подчеркнутая декоративность и орнаментальность оформления архитектурных построек внутри сада. Когда строился сад, император часто нанимал именитых мастеров со всей страны для строительства красивых зданий в соответствии с тематикой сада.

Сады ученых-литераторов, как и императорские сады, являются основной категорией классических китайских садов. Они представляют

собой сущность народных частных садов и внесли большой вклад в историю китайских садов. Количество садов литераторов было самым большим, многие из их владельцев были известными писателями или художниками, что оказывало на сады сильное влияние. Сады литераторов, как правило, небольшие и не могли вместить много пейзажей. Они не обладают величественной и захватывающей дух красотой, но их уникальное очарование заставляет людей задерживаться в них подольше. Ключевым моментом является то, что ландшафт садов литераторов демонстрирует культуру и ум владельцев[87].

Храмовые сады – еще одна важная категория классических китайских садов. С точки зрения создания они относятся не только к садам, примыкающим к буддийским и даосским дворцам, но и в целом к садам, принадлежащим архитектурным комплексам, которые служат религиозным верованиям и сознательному поклонению. В древнем Китае объекты веры и культа были сложными, появились различные типы построек, вокруг которых обычно разбивали сады, что также обусловило разнообразие храмовых садов. «Из четырехсот восьмидесяти храмов, построенных в эпоху Южных династий, сколько были окутаны градом туманов и дождей»[88]– знаменитая цитата поэта Ду Му из династии Тан не только рассказывает о процветании буддийских храмов во времена Южных династий, но и подчеркивает красоту храмовой среды. Почти все живописные места страны были заняты буддийскими храмами. В настоящее время почти во всех знаменитых горах Китая, ставших достопримечательностями, есть древние храмы. Некоторые люди когда-то использовали фразу «сад окружает храм, храм окружает сад», чтобы описать красивые пейзажи этих храмовых садов.

На различных этапах всемирного историко-культурного обмена

[87] Подробнее о садах литераторов будет идти речь в следующем разделе.

[88] Ду Му. Весна в Цзяннани. /Ред. Чэнь Чэн. – Шанхай: Шанхай гуцзи. – С. 261. 唐 杜牧，《杜牧诗集》，陈诚，上海，上海古籍出版社，M，261

принципы создания классического китайского сада, который «следует ландшафту»[89] и «произрастая из природы, превосходит ее»[90], а также практика садово-паркового искусства Китая оказали колоссальное влияние не только на Японию, Корею и другие страны Азии, но и на Европу. Таким образом, китайские сады известны как один из источников истории искусства создания садов в мире.

Раздел 2. Основные ландшафтные ансамбли литераторов, их особенности и интерпретация

Сады литераторов – это продукт развития традиции создания китайских парковых ансамблей, возникший на определенном историческом этапе и при определенных социально-политических обстоятельствах, где художественный образ столь же важен, сколь и пространственный. В основном это сады частных усадьб, принадлежавших *вэньжэнь*.

К концу периода Восточная Хань часто шли войны, в результате которых система равномерного надельного землепользования была нарушена, происходило слияние земель. Большое количество гор, лесов, полей и озер были заняты частными лицами и стали усадьбами. После того как в эпоху Восточная Цзинь обстановка в обществе стала стабильной, литераторы начали покупать землю и вести хозяйство. В этих усадьбах в основном занимались выращиванием фруктов и овощей, а также шелководством, рыболовством, охотой и другими побочными отраслями сельского хозяйства. Имея усадьбу в качестве финансовой поддержки, литераторы начали жить неторопливой жизнью «с рыбалкой, наслаждением пейзажами и литературой»[91]. Усадьба также стала объектом воспевания и

[89] Формулировка принципа принадлежит Цзи Чэну, а сам принцип многократно постулируется им в «Устроении садов». Цзи Чэн. Юань е (Устроение садов) / Предисл. и комм. Ху Тяньшоу. Чунцин, 2009.

[90] *Чжоу Вэйцюань.* Чжунго гу дянь юаньлинь ши (Энциклопедия китайских садов). Тайбэй: Минвэньшу цзюй, 1991. Пекин, 1999. С. 13. 周維權.中國古典園 林史

[91] Фан Сюаньлин. Династийные истории. Книга Цзинь. О жизни Се Аня. / Под ред. Лян Маньцан. – Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ, 2022. – С. 79.

изображения в пейзажной поэзии и живописи. Хотя усадьба в то время содержала некоторые эстетические элементы, художественно осмысленным ландшафт еще не был. Обретение садами художественного стиля произошло в процессе формирования садов литераторов. Следовательно, с этой точки зрения усадьбы эпох Восточная Цзинь, Суй и Тан, такие как *Шининшу* Се Линъюня и *Ванчуань* Ван Вэя, хотя и принадлежат литераторам, не считаются садами литераторов в полном смысле.

2.2.1. Сад скромного чиновника (*Чжочжэн-юань)*

Сад скромного чиновника (ил. 29), основанный в начале XVI в., является примером классического китайского сада южных провинций, представляет собой настоящий шедевр в истории ландшафтной архитектуры, один из четырех самых выдающихся садовых ансамблей Китая. Сад скромного чиновника расположен на улице Дунбэй в районе Лоумэнь в городе Сучжоу провинции Цзянсу, его изначальная площадь была довольно велика, а в настоящее время составляет около 5200 кв. м. Сад проектировался в течение 20 лет чиновником, потерявшим государственную службу и вынужденным жить вдали от императорского двора.

Сад разделен на четыре части: восточную, центральную, западную и жилую. Жилое строение представляет собой типичное жилище Сучжоу, оформленное в настоящее время как выставочное пространство Музея садового искусства. Восточная часть сада самая просторная и светлая. Здесь есть холмы и луга, бамбуковые заросли и сосны, а также извилистые ручейки. Центральным сооружением является Зал Орхидей и Снега, также здесь есть павильон Божественной весны.

Центральная часть сада самая важная, ее пространство навевает ощущение гармонии и покоя, практически треть ее площади занимает гладь озера. Здесь много скрытых уютных построек, окруженных пышными

Фан Сюаньлинь, деятель эпохи Тан, занимал пост главного секретаря государственной канцелярии, обладал высоким интеллектом, отличными заслугами и выдающимся положением. Выдающийся ученый-литератор своего времени.

деревьями, самая интересная – Павильон Далекого Благоухания. Еще одной живописной постройкой является выгнутый мост, поэтичное название которого переводится как «Летящая радуга».

Западный сад выделяется изысканной архитектурой. Центральный павильон имеет два зала: Зал восемнадцати камелий и Зал тридцати шести пар уток-мандаринок. У центрального пруда Западного сада находится Павильон отражающейся пагоды – здесь возникает иллюзия, что ярусное сооружение вырастает прямо из воды.

Ландшафт Сада скромного чиновника организован вокруг водных объектов – здесь есть пруды, реки, ручьи. Четко выделены основные и второстепенные элементы, садовые элементы сосредоточены вместе или наоборот разъединены, здесь сформированы разные зоны, разделенные возвышенностями, строениями и деревьями, что создает разнообразие ландшафта.

Сад скромного чиновника, имеющий богатую историю, изначально был частной резиденцией чиновника эпохи Мин Ван Сяньчэня, вернувшегося на родину после завершения своей карьеры. Сад был назван по строчке из «Оды о привольной жизни» Пань Юэ[92] эпохи Западная Цзинь: «Такая жизнь вполне подходит такому скромному чиновнику, как я»[93]. Великий художник умэньской школы Вэн Чжэньмин лично принимал участие в проектировании Сада скромного чиновника и посадил в саду глицинию. Разбивка Сада скромного чиновника заняла 16 лет. Ван Сяньчэнь потратил на это большую часть своего состояния, используя дерево из Чанбайшаня и камень из Тайху как материалы для сада. Сад скромного чиновника в исторической долине реки пережил множество изменений, однако дошел до нашего времени в довольно аутентичном виде.

[92] Пань Юэ родился в эпоху династии Западная Цзинь, происходил из конфуцианской семьи и вошел в историю как знаменитый писатель, а также символ мужской красоты, образец изящества ученого-литератора. Впервые начал разрабатывать тему скорби в китайской литературе.

[93] Пань Юэ. Ода о привольной жизни / Сокровища тушечницы знаменитых художников истории Китая. Гирин: Цзилинь вэньши, 2011. С. 8.

Прежде всего обратим внимание на выбор места. В «Искусстве сада»[94] указывается: «Выбор места должен быть уместным, чтобы создание сада было гармоничным»[95]. Из этого следует, что выбор места – первостепенный фактор, который следует учитывать при проектировании сада. Подходит ли рельеф, соответствует ли окружающая среда, богаты ли ресурсы леса и растительности, насколько благоприятны географические условия — все это важные аспекты при выборе места для сада. Из-за различий в местоположении темы и содержание сада часто различаются. Место, выбранное для Сада скромного чиновника в родном городе Ван Сяньчэня – Сучжоу, сочетает как живописное природное окружение, так и богатый историко-культурный контекст – здесь жили многие выдающиеся люди своего времени, здесь находятся интересные архитектурные памятники, все это во взаимодействии создает интересную среду, влияющую на концепцию садово-паркового пространства. Сад скромного чиновника находится в торговом районе города и не имеет панорамы природных мест, поэтому темой при создании сада стал «скромный чиновник». «Много воды, наполняющей все» – основное условия создания сада. Источник воды в Саду скромного чиновника – это подземные ключи, его система циркуляции воды отличается от других садов, имея несколько малых циклов внутри одного большого. Из этого видно, что точность выбора местоположения является гарантией и основой успешного проектирования сада. Дизайнеру необходимо обладать особым видением, чтобы понять основную структуру сада по его рельефу.

Второй элемент Сада скромного чиновника – это планировка. Как было сказано, сады Сучжоу обыкновенно маленькие и изящные, подобно драгоценным камням в шкатулке, но Сад скромного чиновника имеет свой уникальный стиль и довольно масштабный, по сравнению с остальными, что

[94] Знаменитый трактат эпохи Мин авторства Цзи Чэна. Также переводится как «Юанье». Цзи Чэн (второе имя Уфу) был даосом. Родился в десятый год правления императора Ваньли (1582–1642). В «Юанье» зафиксированы основные теоретические достижения искусства сада, виды садов, основные принципы и конкретные способы их обустройства. Это один из самых важных трудов в истории китайского сада.

[95] Цзи Чэн. Юанье. / Пер. Ху Тяньшоу. Чунцин: изд-во Чунцина, 2009. С. 196.

обусловлено выделенной под него площадью, во много раз превышающей площадь других ансамблей. В императорских садах здания часто строят ближе друг к другу, а в Саду скромного чиновника постройки расположены далеко друг от друга, некоторые едва заметны среди пейзажа, и при легком тумане беседки и пагоды кажутся то исчезающими, то появляющимися. Все окружающее пространство пропитано мистическими красками, как в сказке, погружая человека в этот мир и заставляя его забыть о реальности. Если рассматривать более детально часть Сада скромного чиновника, то он кажется непредсказуемым и естественным, тихим, уединенным и изысканным.

При сооружении садовых построек нужно избегать осевой симметрии. Традиционные симметричные структуры императорских садов здесь не применяются. Центральная ось Сада скромного чиновника проходит с севера на юг, в центре ее расположен Зал отдаленных ароматов, южная сторона напрямую выходит на боковой вход в сад. Чтобы избежать создания впечатления четкой осевой линии, создатели установили в саду горку из желтого камня. Таким образом, от ворот сада до Зала отдаленных ароматов нет прямого пути вдоль осевой линии. Кроме того, в Саду скромного чиновника используются в качестве перегородок горки и камни, мостики, цветы и деревья, беседки и павильоны, а эти скрытые и открытые элементы взаимно дополняют друг друга, не являясь монотонными и способствуя созданию изящной композиции, погружая человека в атмосферу «глубокого двора». Они расставлены гармонично, искусно обеспечивая защиту частной жизни владельца сада, как в случае с Сяофэйхун в Саду скромного чиновника (ил. 30).

Третий и очень важный элемент Сада скромного чиновника – это скалы из камней. Камни – это один из незаменимых элементов китайского сада. Говоря о скалах из камней, нужно упомянуть Чжуюньфэнь в Саду скромного чиновника, расположенный недалеко от ворот на земляном холме к востоку от кабинета Лансюэ в Главном зале. Чжуюньфэнь высотой примерно 6,5 м

представляет собой каменную горку, состоящую из сложенных друг на друга камней из озера Тайху разных размеров и форм. Он возвышается над деревьями и имеет форму грибовидного облака. Благодаря кропотливой работе создателю этой декоративной горки удалось достичь желаемого эффекта: она имеет разные пейзажные виды в зависимости от точки обзора. Стоит лишь поменять положение и угол зрения, и можно увидеть многослойные красивые картины: гору, покрытую извилистыми тропами, горный хребет, на который падает тень беседки, скалу, скрывающую долину в глубине, или вершины, разделенные зданиями. У павильонов, внутри ворот дворика и между водоемами беспорядочно лежат всевозможные камни странной формы. Можно сказать, что они неправильной формы, но они уникальны, естественны и не приукрашены, а потому идеально вписываются в обстановку.

Четвертый элемент Сада скромного чиновника — это водоемы. В традиционных китайских природных ландшафтных садах вода и горы одинаково важны. Строители использовали различные формы водоемов в сочетании с камнями, цветами, деревьями и садовой архитектурой. Это традиционная китайская техника садового искусства и его важная часть. Планировка Сада скромного чиновника в основном сосредоточена вокруг воды, будь то добавочный сад на западе, Сад скромного чиновника посередине или новый сад, перестроенный на востоке – все они построены вокруг воды. Водная система Сада скромного чиновника простирается во всех направлениях и идет крест-накрест, соединяясь и дополняя павильоны, коридоры и другие постройки на воде. На фоне водоема набережная выглядит как летящий дракон, свободно парящий в облаках и тумане, а статичные декорации создают динамичный визуальный эффект. Вода является сердцем и источником садового искусства, она наполняет сад чистым мироощущением, демонстрируя открытый характер и сдержанный, умеренный в конфуцианском смысле темперамент владельца сада.

Пятая часть сада скромного чиновника – это растения. В саду используются растения при создании пейзажа, они играют важную роль в озеленении и украшении пространства. Растения, расположенные отдельно или в сочетании с другими объектами, могут образовывать общий пейзаж. Уникальная красота отдельных растений или групп растений, их внешний вид, цвет, аромат, очарование, могут образовывать в саду множество ландшафтных форм. Композиция ландшафта гибкая, богатая и разнообразная, нет ощущения однообразия. Растения также могут играть роль в организации пространства, образуя различные типы пространственных форм за счет изменения высоты, плотности насаждений и т.д. Кроме того, изменения в цветении и засыхании растений отражают естественные законы времен года, а также взлет и падение всего сущего, заставляя людей почувствовать перемены весной, летом, осенью и зимой. Растения также могут заполнять пробелы в открытом пространстве сада, защищать берега и склоны и предотвращать эрозию почвы.

Растительность в Саду скромного чиновника богатая и разнообразная, она украшает здания, декоративные горки, крытые мостики и т. д. Три павильона в саду – «Хэфэн сымяньтин», «Сюэсян юньвэйтин» и «Дайшуантин» расположены друг за другом с востока на запад, от высокого к низкому, что оживляет пейзаж. Здесь есть и лотос, «что из грязи выходит, но ею отнюдь не замаран, и, чистой рябью омытый, капризных причуд он не знает»[96], и цветущая слива:

«Всем увядать,
Все скоро прахом станут,
Лишь запах нежный
Не исчезнет скоро!»[97]

[96] *Чжоу Дуньи.* О любви к лотосу / Пер. В. М. Алексеева // Антология даосской философии / В. В. Малявин. [Электронный ресурс] – URL: https://fil.wikireading.ru/20147 (дата обращения: 10.02.2024).

[97] Лу Ю. Славлю мэйхуа. / Пер. М. И. Басманов // Голос яшмовой флейты. Из китайской классической поэзии в жанре цы в переводах Михаила Басманова. М.: Художественная литература, 1988. [Электронный ресурс] – URL:

Здесь есть и мандариновое дерево:

«Сотни крупных плодов среди зелени свежей повисли,

Изумрудный их цвет постепенно становится желтым, Ярким цветом горят они и пламенеют на солнце»[98].

Все эти растения являются объектами любования, цветущими в разные сезоны. Каждое из растений имеет определенное значение в китайской культуре. Поскольку сезоны любования этими растениями не пересекаются, получается, что в саду всегда что-то цветет, и всегда есть растение, красотой которого можно насладиться. Можно прогуливаться рядом с ними или наслаждаться их видом издалека, они словно симфония с постоянно меняющейся мелодией.

Шестая часть Сада скромного чиновника – это архитектура. Архитектура является одним из наиболее репрезентативных элементов в долгой истории развития Китая и лучшим отражением мудрости древних мастеров. Стремление к природной красоте – основная черта садового искусства, а архитектура – один из важных факторов, составляющих садово-парковый ландшафт. Она органично сочетается с горами, водой и растениями, соединяя сцены в красивую пейзажную картину. Происхождение от природы, но превосходство над природой – это основная идея при создании сада. Строители умело сочетают архитектуру с природными ландшафтами, добиваясь потрясающе красивых эффектов. Наиболее репрезентативная из построек – коридор Босинлан («извилистой волны») (ил. 31).

Любуясь китайским классическим садом, помимо его планировки, также стоит обратить внимание на то, как владелец сада использует пейзаж для передачи эмоций. Так называемое «использование пейзажа для выражения

https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=510 (дата обращения: 10.02.2024).

[98] Эпоха Чжаньго – Воюющих Царств. Цюй Юань «Девять элегий» «Ода мандариновому дереву» / Пер. А.И. Гитовича. [Электронный ресурс]. URL: https://chinese-poetry.ru/cycles.php?translator=28&cycle=%22%D0%94%D0%B5%D0%B2%D1%8F%D1%82 (дата обращения: 10.02.2024).

эмоций» относится и к созданию ландшафтов, включающих проектные концепции владельца сада. В основном это отражено в названиях отдельных мест и в надписях на зданиях. В большинстве из них используются метафоры для раскрытия особенностей живописных мест и воплощения определенных настроений и чувств. Например, павильон Учжуюцзютин в Саду скромного чиновника (ил. 32) расположен в конце водоема, напротив декоративной горки и с видом на воду. Позади него прогулочный коридор, вдоль которого плотно посажен бамбук. Это укромное, уединенное место. Оно привлекает внимание туристов, но декоративные каллиграфические надписи в его оформлении уводят зрителя в еще более возвышенный мир. На них написано: «Взошла луна и возникает ветер», а парная надпись звучит так: «Приятный ветерок и светла луна, наблюдаю за движущейся водой и созерцаю горы»[99]. Этот куплет не только отражает противопоставление между движением чистых волн и неподвижностью скалистых глыб по соседству, но и добавляет такие элементы природы, как ветерок и яркую луну, чтобы сформировать очаровательный художественный образ, в котором выдуманное и реальное уравновешивает друг друга.

Сад скромного чиновника назван в честь «Скромного чиновника», Ван Сяньчэня, известного своими морально-нравственными достоинствами даже в сложные периоды его жизни. Архитектурные элементы сада названы по строчкам из различных известных поэм. Зал Юаньсянтан в саду южной стороной обращен к пруду с лотосами. Название зала взято из стихотворения Чжоу Дуньи «О любви к лотосу» из фразы «И запах от него чем далее, тем чище… (кит. *юаньсян*)»[100]. Перед павильоном Июсюань посажен бамбук, а название этого павильона взято из стихотворения Вэнь Чжэнмина«Опираюсь на перила (*илан*), а тысячи яшмовых столбов (*бию*) длинны».

[99] Куплет из Вэнь Чжэнмина, представителя школы умэньской школы живописи.
[100] Чжоу Дуньи. О любви к лотосу / Пер. В. М. Алексеева // Антология даосской философии. / В.В. Малявин. [Электронный ресурс]. URL: https://fil.wikireading.ru/20147 (дата обращения: 10.02.2024).

Название беседки Юшэйтунцзо взято у Су Ши: «Но с кем бы теперь захмелеть допьяна? (*Юшэйтунцзо*), / Со мной – свежий ветер и ясная в небе луна»[101]. Надпись «Юхубин» («Лед в нефритовом чайнике») в беседке Линлунгуан отсылает к строке «прозрачный, как лед в нефритовом чайнике». Впавильоне на островке есть надпись из произведения художника эпохи Мин Гуй Юньжуя «Среди диких цветов и птиц», а на колоннах с двух сторон афоризм эпохи Сун из произведения Вэнь Чжэнмина «смолкло стрекотание цикад в лесу, и щебет птиц в горах тоже стих»[102]. Все эти поэтические строки, которыми наполнен сад, соответствуют центральной идее сада – воплотить дух «скромного чиновника».

В Саду скромного чиновника много построек, каждая из которых имеет свой уникальный архитектурный стиль. Среди них к юго-востоку от павильона Сюцитин есть область, состоящая из группы трех тихих двориков. Они разделены стенами и соединены друг с другом извилистыми коридорами, рядом дверей в анфиладе и резными окнами. Объединенные в одну центральную часть внутри большого сада, они кажутся садом внутри сада» внутри Сада скромного чиновника.

Среди множества архитектурных построек в саду наиболее интересная, на наш взгляд, крытый мост Сяофэйхун (ил. 29), относительно редкий для сучжоуский садов тип моста. Название «Сяофэйхун», дословно «маленькая летящая радуга», происходит от того, что когда его ярко-красные перила отражаются в воде и дует ветерок, а поверхность воды сверкает, перила моста подобны радуге, беспрерывно плывущей по поверхности воды. Павильон, коридор и мост объединены в одно целое, которое парит над водной гладью, соединяя беседки с обеих сторон, здесь посетители могут наблюдать за плавающими рыбками и беседовать о повседневной жизни. Древние китайцы использовали радугу как метафору для идеального моста. Мост – это не только переход, соединяющий воду и сушу, но вокруг него создается

[101] Эпоха Сун, поэт Су Ши «Дяньцзяньчунь» («Капля алых губ»), перевод А. Алексеевой. [Электронный ресурс]. URL: https://poezia.ru/works/182232 (дата обращения: 20.03.2024).
[102] Из императорского сборника эпохи Южных и Северных династий «В реке Жоеси».

уникальный ландшафт, и это пример одного из классических пейзажей Сада скромного чиновника. Конечно, в Саду скромного чиновника бесчисленное множество красивых построек, в пространстве этого сада за внимание посетителей конкурируют разнообразные беседки, террасы, коридоры, мостики, павильоны и галереи. Все они ярко сияют и признаны сокровищами в истории китайской классической садовой архитектуры.

2.2.2. Сад Мастера сетей (*Ваншии-юань*), Южная Сун

Сад Мастера сетей[103] за свою историю сменил несколько владельцев и названий (ил. 33). Первым хозяином его был министр Ши Чжэнчжи, имевший большую коллекцию книг, поэтому старинное название усадьбы было «Зал десяти тысяч томов». Во время правления императора Цяньлуна эпохи Цин Сун Цзунъюань приобрел этот сад и назвал его «Дом Мастера сетей». В последние годы правления императора Цяньлуна сад купил Цюй Юаньцунь, богатый торговец из Тайцана. В период правления Тунчжи садом владел инспектор провинции Цзянсу Ли Хунъи. На 33-м году правления императора Гуансюя сад перешел генералу Дагуй. После Синьхайской революции 1911 г. военачальник Чжан Цзолинь купил сад у Дагуя и подарил его своему учителю по имени Чжан Силуань, изменив название сада на «Июань». В 1940 г. коллекционер культурных реликвий Хэ Янун купил сад и вернул ему старинное поэтичное название «Сад Мастера сетей». Потомки Хэ Януна передали сад Правительству КНР в 1950 г. На 21-й Конференции всемирного наследия 4 декабря 1997 г. Сад Мастера сетей как типичный пример классических садов г. Сучжоу был включен в «Список всемирного наследия» ЮНЕСКО вместе с Садом скромного чиновника, Лююань и Виллой Хуаньсю.

[103] Сад Мастера сетей расположен по адресу г. Сучжоу, ул. Дайчэнцяо, переулок Гоцзятоу, д. 11, на юго-востоке древнего города Сучжоу. На востоке от сада – переулок Мастера сетей, в конце которого находится храм Юаньтун, на юге – переулок Гоцзятоу, на западе – ул. Дайчэнцяо, а на севере – ул. Шицюань и река Шицюань.

Сад Мастер сетей – пример типичного классического сада г. Сучжоу. Хотя сад несколько раз перестраивали и его внешний вид менялся, его значение по-прежнему сохраняется. От первого владельца, Ши Чжэнчжи, министра эпохи Южная Сун, до последнего, известного коллекционера культурных реликвий Хэ Януна, владельцы сада были литераторами, благодаря чему в Саду Мастера сетей повсюду отражаются характеристики ландшафтного сада, созданного литераторами. По сравнению с садом Лююань и Садом скромного чиновника, Сад Мастера сетей гораздо меньше по площади. В маленьком пространстве необходимо учитывать не только жизнь владельца дома, но и пребывание гостей. Поэтому стоит углубиться во многие аспекты, например планировка пространства и организация самого сада.

Садовая часть Сада Мастера сетей относительно невелика, около 470 м^2. В общей планировке центром является водоем, источник и направление движения воды четко выражено, что согласуется с другими классическими садами г. Сучжоу, отражает единый стиль китайских классических садов, в которых вода используется для формирования ландшафта. Восточная часть сада представляет собой жилую часть с тремя входами. На западе находится внутренний дворик с маленьким садиком.

Сад Мастера сетей представляет собой образец единства семейного дома и сада в городе Сучжоу в эпоху Цин. Нынешняя планировка в основном сформировалась на основе реконструкции и добавлений, сделанных двумя владельцами сада – Сун Цзунъюанем и Цюй Юаньцунем. Несмотря на то что в конце эпохи Цин и в период Китайской Республика сад пережил процветание и упадок, его облик в общих чертах сохранился.

Сад Мастера Сетей разделен на пять основных зон, все постройки в жилой зоне ориентированы с севера на юг, состоят из залов *Цзяотин*, Главного зала (зал *Ваньцзюаньтан*), Цветочного зала (*Цзесюлоу*) и т.д. Центральную живописную зону сада занимают водоем *Цайсячи* (ил. 34) и

окружающие его сад *Дяньчуньи* в западной части, двор «Комната Тиюньши» в северо-восточной части и двор «Циньши» на юге.

Несмотря на то что сад строится вокруг природного ландшафта, он не лишен присущих ему законов. Анализируя конструктивные характеристики элементов Сада Мастера сетей и исследуя его сходства и различия с ландшафтными садами, созданными другими литераторами в г. Сучжоу, можно сделать следующие выводы. Во-первых, декоративные горки в саду. Укладка горок и камней очень важна при создании китайских классических садов. Необходимо обратить внимание на их размер, а также попробовать имитировать естественные горы и реки с подъемами и спусками, а также с контрастом плотности. Декоративная горка *Юньган* расположена с южной стороны от центрального водоема. Это самая большая декоративная горка в саду. Ее название описывает образ горки, подобный «клубящимся облакам и туману». Расположение горок и камней в центральной живописной зоне отражает художественные приемы «реального», «вымышленного» и «заимствованного», образуя сочетание пустого и заполненного, с многослойными образами и горками, которые отсылают к стилю живописи литераторов *се-и*.

Главная декоративная горка из желтого камня – это настоящая «гора», а очертания гор, созданные в центральной зоне, формируют визуальную пространственную характеристику «две горы, а между ними долина», что является воспроизведением «реалистичной» жизненной сцены. Протяженная второстепенная горка простирается вплоть до камней на поверхности водоема и перекрывает насыпи из камней. Вместе они образуют главную и второстепенную горки, образуя «вымышленный» пейзаж. Западный фронтон Цветочного и Главного залов используются, чтобы сформировать силуэты далеких гор, здесь при определении композиции сада полностью соблюдается принцип заимствования вида[104].

[104] Принцип, согласно которому композиция каждой видовой точки сада должна была включать фрагменты композиций соседних видовых точек и видов за пределами сада.

Во-вторых, о воде в саду. Планировка водоемов в Саду Мастера сетей сочетается с его архитектурной планировкой, а расположение зданий интегрировано с линией водного берега. Здания, обращенные к воде, небольшие по размеру; здания чуть большего размера расположены немного в стороне от поверхности воды, чтобы не влиять на восприятие воды посетителем и не вызывать ощущение стеснения и сжатого пространства. В центральной живописной зоне Сада Мастера сетей преобладает вода – озеро. Источник воды в Саду Мастера сетей расположен в юго-восточном углу основной водной поверхности, а его конец расположен в северо-западном углу. Изогнутый мост и арочный малый мост находятся в северо-западном и юго-восточном углах от большого пруда, создают ландшафтную и художественную концепцию для темы «Тайная ловля Мастера сетей».

В-третьих, о растениях в саду. В саду много вековых деревьев, многие виды растений расположены упорядоченно. Большинство растений – деревья с зеленой листвой, а в некоторых местах есть разноцветные растения, которые служат завершающим штрихом в общей картине. Конкретное расположение цветов и деревьев в центральной живописной зоне Сада Мастера сетей соответствует принципам расположения цветов и деревьев в томе «Цветы и деревья» книги о теории построения сада в древнем Китае «Трактат о лишних вещах». Линия из цветов и деревьев имеет характеристики «ритма», подчеркнутые в законе формальной красоты. Линия из цветов и деревьев соответствует очертаниям архитектурных достопримечательностей и делает центральную живописную зону Сада Мастера сетей изящной и волнистой, демонстрируя в целом хороший «ритм».

В-четвертых, о зданиях в саду. Наиболее яркой особенностью архитектуры Сада Мастера сетей является ее упорядоченность. Основные архитектурные формы – коридоры и павильоны, беседки на воде и домик у воды. У воды есть четыре основных объекта: коридор Шэялан, водный

Подробнее см.: Белозерова В. Г. О приеме цзе цзин ("заимствования вида") в композиции китайских садов // Общество и государство в Китае. 2013. № 43 (1). С. 571–576.

павильон Чжоин, павильон Юэдао Фэнлайтин и Читальный зал Каньсун. Эти четыре здания невелики по размерам, они кажутся еще более компактными и легкими на фоне вековых деревьев. Что касается цвета, здания в основном состоят из белых стен и черных плиток, что создает спокойную атмосферу. Каждое отдельное здание расположено здесь не просто так, а после тщательного обдумывания, что видно по направлению линий от дождевой воды на крыше зданий. По задумке, дождевая вода с крыш стекает в цветочный пруд, чтобы затем использоваться для полива цветов. В этом можно увидеть гармонию между человеком и природой. Центральная живописная зона Сада Мастера сетей имеет наименьшую общую площадь и самую высокую плотность застройки. Площадь застройки здесь составляет 38,5% общей площади центральной живописной зоны, а в Саду скромного чиновника и в саду Лююань – 15,6% и 21%. В этих садах плотность застройки относительно невелика, что образует резкий контраст с Садом Мастера сетей. Видно, что площадь застройки Сада Мастера сетей занимает значительную часть плоского пространства центральной живописной зоны. Если бы в архитектурном плане не были задействованы специальные методы создания сада в центральной живописной зоне, то трудно было бы создать сад литераторов в пейзажном стиле, в этой зоне доминировали бы здания и была бы общая перегруженность пространства.

В-пятых, о создании художественной концепции. Древние китайцы считали классические сады шедеврами искусства, такими как поэзия, каллиграфия и живопись, а не просто местами для отдыха и развлечений. По сравнению с зарубежными садами, китайские классические сады уделяют особое внимание созданию художественной концепции и использованию реальных пейзажей, чтобы придать посетителям больше духовности. Атрибуты ландшафтного сада литераторов Сада Мастера сетей и разнообразие тем в саду определяют, что необходимо использовать различные пространственные особенности и применять различные методы

создания сада для формирования различных пейзажей, ландшафтов и художественных концепций.

Первоначальная концепция Сада Мастера сетей — это «уединение во время ловли рыбы», которое тесно связано с настроением и деятельностью владельцев сада прошлых поколений. Ши Чжэнчжи, выбравший это место для постройки сада в эпоху Сун, назвал свой сад «Юинь» («отшельник, занимающийся рыбной ловлей»), что было метафорой его желания сбежать от мира и вернуться в уединение после разочарования в чиновничьей жизни. Во время правления императора Цяньлуна в эпоху Цин, Сун Цзунъюань, отставной чиновник, купил сад «Отшельника-рыбака» и назвал его «Сад Мастера сетей», также известный как «Сад Юфу Дяосоу» («Сад старого рыбака»), чтобы жить в уединении на природе. Названия живописных мест в парке, надписи, парные надписи также по большей части связаны с рыбалкой, земледелием, рубкой дров и чтением, и перекликаются с настроением владельца сада: «Смотреть на сосны и оценивать произведения живописи» – здесь проступает непритязательный человек со стремлением к поэзии и живописи. Фразы в Дяньчуньло «Тушью покрытые книги интересны, огонь лампы горит поздно ночью, а слова источают аромат»[105] и «Сокровища Чаоана и теплые весенние облака, а банановые деревья защищены окнами от прохладного ночного дождя»[106] выражают настроение владельца сада, отказавшегося от богатства и славы. Один куплет отражает образ жизни владельца сада, отказавшегося от славы и жажды личной выгоды; на камне в саду начертано «отшельник, занимающийся рыбной ловлей».

Что касается способов управления взглядом посетителя сада, то в Саду Мастера сетей — это метод блокирования взгляда при помощи различных преград. Сад Мастера сетей имеет небольшую площадь и большое количество живописных мест и построек. Чтобы зрители могли насладиться лучшими видами в определенной точке, не отвлекаясь на другие постройки,

[105] Сад Мастера сетей, книжный кабинет Дяньчуньлоу.
[106] Эпоха Юань Чэнь Цзи «Юйшань».

необходимо использовать методы блокировки, тогда взгляд зрителя будет сосредоточен в определенном направлении. Если на заднем плане пейзажа находится еще один вид, мешающий восприятию, то их нужно разграничить растениями, декоративными горками и т. д. У этих преград есть еще одна функция — привлечение внимания. Представление людям для любования определенного живописного места, лишенного выразительности, часто вызывает у людей неестественное ощущение. Как уже было сказано, ключевой принцип обустройства классического китайского сада заключается в даосском следовании природе, которая становится «учителем» создателя сада. Поэтому расположение живописных мест часто преследует эффект сокрытия части вида, для описания чего часто использовались поэтические строки из Бо Цзюйи – «безмолвна в руках у нее пипа, лицо ее полускрыто»[107]. Так павильон Юэдаофэнлай-тин (ил. 35) соединен с «Юньганом» и использует небольшие скальные камни в основании нижней части павильона. Такой дизайн, с одной стороны, объединяет живописные места между собой и усиливает целостное восприятие всего сада; с другой стороны, определенная завуалированность и таинственность помогают привлечь больше внимания и взглядов.

Способ направления взгляда – «ведущий». Еще один способ направлять взгляд посетителей – это «вести» его. Например, если вы пойдете на север от небольшого арочного моста на восточной стороне водоема, то с одной стороны от арочного моста будет декоративная горка, а с другой – внешняя стена здания. Взгляд посетителей естественным образом будет направлен к концу арочного моста. Такой подход к проектированию сильно превосходит использование открытых дорог в качестве ориентира. Резное окно также хороший пример «привлечения» внимания. «Реальность» белой стены используется для контраста с «вымышленным» пейзажем в резном окне (ил. 36), который привлекает внимание туристов. Когда туристы проходят из

[107] Бо Цзюйи. Пипа («Мы там, где Сюньяна берег крутой...») / Пер. Л. З. Эйдлина // Бо Цзюй-и. Лирика. Пер. Л. З. Эйдлина. М.: Худ. лит., 1965. С. 190.

коридора в беседку у воды, этот «вымышленный» пейзаж открывается взору посетителей. Таким образом можно не только направлять взгляд посетителей и привлекать их внимание, но и формировать контраст между реальностью и воображением, усиливая значение этой достопримечательности.

В Саду Мастера сетей есть пять типичных пространственных контрастов. Первый – длинный и узкий проход при входе в Сад Мастера сетей через задние ворота. Второй – проход в Сад Мастера сетей через главный вход идет через ряд зданий. Третий – через боковую дверь у больших ворот можно войти в зал игры на цинь. Четвертый – проход к источнику Ханьби идет по коридору между залом Дяньчунцай и павильоном для чтения Кансундушу. Пятый – проход к центральному водоему через павильон Данхэгуан и беседку у воды. Что касается методов взаимодействия с пространственным контрастом, то сначала сопоставляются пространства разных размеров, а затем используется ряд методов для обработки больших и малых пространств. Цель состоит в том, чтобы сделать маленькие пространства меньше, а большие – больше. Существует четыре категории уловок как уменьшить пространство: сделать его узким, сделать его темным, сделать его однообразным и сделать его долговечным. Среди них первых три приема заключаются в обработке пространства и увеличении контраста между ним и соседними пространствами, а последний призван обеспечить долговременную эффективность первых трех приемов. Сочетание этих четырех методов в тоге позволило Мастеру сада сетей сохранить эффект пространственного контраста после многих перестроек и изменений.

Сад Мастера сетей уникален с точки зрения общей планировки и архитектурных решений. Что касается конструкции четырех элементов сада, то они унаследовали характеристики китайских классических садов и имеют свои особенности, основанные на местных особенностях. С точки зрения привлечения восхищенных посетителей и контраста больших и маленьких пространств, он миниатюрный, но заслуженный представитель неповторимых садов Сучжоу.

2.2.3. Сад Лю-юань

Сад Лю-юань (ил. 37) расположен на нижнем пруду у моста Шанцзинь в городе Сучжоу, нынешний адрес: улица Лю-юань № 338, с юга находится улица Лю Юань, на севере он простирается до улицы Бань Бянь, с запада он упирается в переулок Сюхуа. Этот сад, разбитый в соответствии с модой периода Цин площадью 23 300 м^2, был частным владением. Когда-то он назывался «Горная усадьба Ханьби», позже получил имя «Сад Лю» – Лю-юань, потому что иероглиф «*лю*» присутствует в фразе «пребывание между небом и землей». После многих лет расширения он стал разделенным на три основные части: центральная часть гор и вод, восточный сад и северо-западные «леса и поля».

Центральная часть задает основной ландшафт всего сада, здесь естественная и красивая планировка ландшафта, здания воздушные. В центре расположен пруд, также есть небольшой ручей на горе, а посредине пруда находится небольшой остров Пэнлай, который является источником воды. На северо-западном берегу пруда есть холмы, древние деревья, цветы, маленькие изысканные беседки, скрытые деревьями. Юго-восточные постройки у воды формируют визуальный барьер, отражаясь в воде. Через постройку Цюйси на восточном берегу пруда можно пройти в восточную часть, где расположены элегантные здания и сады. Беседка Вуфэнсянь (также известная как павильон Наньму) просторная и светлая, с тщательно продуманной обстановкой, что в сочетании с садом вокруг придает ей особенно пышный и величественный вид. На востоке бросается в глаза маленький и элегантный каменный дворик с цветами и скалами. Дальше на востоке находится сад «Сяньюань тинъюнь», в нем возвышается горка Гуаньюнь, гордо взирающая на ковры цветов вокруг. Павильоны и беседки окружают сад со всех сторон, из них можно любоваться на искусственные каменные горки. К северо-западу находятся леса и поля, к западу – горы и леса, желтый камень лежит в основании скал, у их подножия растут кленовые деревья, создающие изящную осеннюю зарисовку. На

вершине холма расположены павильоны Чжи Лэ и Шу Сяо. Поднявшись на холм, вы сможете увидеть Западный сад и пагоду Тигрового холма. От Западного сада до северной части сада бросается в глаза идиллическая сцена фермы с виноградной беседкой, джунглями мэйхуа и садом бонсай, который засажен сезонными цветами.

В классических садах Сучжоу используются различные методы разделения пространства. К зданиям часто примыкают садовые стены для разделения и разграничения пространства. В стене делали отверстия различной формы для достижения эффекта визуального проникновения и чтобы сформировать изменение пространства и усилить ощущение глубины. Стена представляет собой границу закрытого пространства сада и в то же время объединяет каждое закрытое пространство в единое целое, обеспечивая его зонирование.

Лю-юань можно назвать самым характерным носителем архитектурного дизайна среди классических садов Сучжоу с плотностью застройки около 20%, массивными зданиями и павильонами, изысканными орнаментами, элегантностью и простотой, искусным сочетанием пространства в зданиях и внутренних дворах. Причем расположение этих зданий и сочетание пространства – не иллюзия, а результат тщательного обдумывания.

Архитектурная планировка имеет три характеристики. Во-первых, функциональность. В расположении зданий и в пространственной организации сада преобладает практичность. К югу от «Бессмертного зала пяти пиков на востоке сада находятся пять декоративных горок, создающих нужную атмосферу для любителей чаепития. Восточная сторона комплекса является местом отдыха, где гости могут сидеть, разговаривать, играть в шахматы, слушать исполняемую на цине музыку, читать книги, наслаждаться цветами, чаем, развлекаться. Во-вторых, правильная планировка. Здания распределены по Лю-юаню неравномерно, где-то застройка плотная, где-то разреженная. Возьмем в качестве примера центральную ландшафтную зону. Чтобы расширить пространство с водоемом в центре, здание построено

небольшим, берег бассейна низкий, каменный мост проходит низко над водой. В юго-восточной и северо-западной частях бассейна мало строений, там расположены камни и зеленые насаждения, здание теряется в кустах и искусственных скалах. Таким образом, пространство в центре еще больше расширяется, а значит, еще больше расширяется и линия горизонта. В то же время здания на северо-западе и юго-востоке бассейна воздушны, а на северо-востоке и юго-западе бассейна приземлены, что образует контраст. В-третьих, усложненность. Большинство зданий в классических садах соединены причудливыми галереями с остальными, что создает ощущение извилистости и вариативности. В Лю-юане все не так: его здания соединены напрямую, так что пространство перетекает из одного в другое.

Павильоны находятся как на возвышенности, так и на берегу бассейна, они создают пейзаж. Беседки и павильоны расположены для красивого вида. Это места, где люди могут остановиться и отдохнуть. Беседки (ил. 38) имеют небольшие размеры, квадратную, круглую, прямоугольную, шестиугольную, восьмиугольную или треугольную крышу, созданы в форме цветков сливы, бегонии, в форме веера, креста и др.

Существует множество способов для изучения Лю-юаня: мы можем читать о нем, любоваться иллюстрациями, но, чтобы получить самую интуитивную, глубокую и исчерпывающую информацию, мы должны быть в Саду. Для познания сада по нему нужно перемещаться пешком, к этому располагают многочисленные пешеходные дорожки. Мы идем по извилистым коридорам, останавливаемся на площадках с прекрасными видами или медленно прогуливаемся по рокариям и, наконец, попадаем во внутренние садики и дворики зданий. Сам процесс прогулки по саду делает ходьбу, часто воспринимаемую как нечто скучное и бесцельное, интересным занятием. Дорожки пронизывают весь сад, и блуждание по нему составляет основную ценность.

Композиция с водоемом в саду Лю Юань (ил. 39). Весь сад разделен на три зоны, центральный сад с горами и водами – это отдельный район, в его

центре бассейн и скала, эта композиция занимает доминирующее место. Пруд Хуань Юнь выполняет поддерживающую функцию: он выделяет скалу Гуань Юнь. В восточной части здания формируют сад, он более функционален, созерцание не так важно. На западе у скал и ручья также построен ряд садовых зданий, которые притягивают взгляд. Ручей не главный элемент пейзажа, он является приложением к скалам, дополняет атмосферу гор и лесов. Впадающие в главный водоем ручьи динамичны, а пруд Хуань Юнь, основной водоем, статичен, только ветер вздымает рябь на поверхности воды. Этот контраст позволяет человеку переживать одновременно разные эмоции и погружаться в разное настроение.

Покрытие дорожек сада Лю-юань (ил. 40) делится на два основных типа: внутреннее и наружное. Внутреннее мощение относится к мостовой внутри зданий, а наружное – к мостовой во внешнем саду. Тропинки огибают склон холма, изогнутые овраги и водные преграды. Особенно выделяются среди них сделанные из цветного кирпича, плитки, камней и других материалов, формирующих «цветочный тротуар». Классические китайские сады придают большое значение созданию настроения. Одним из художественных приемов, используемых для этого, являются эти дорожные орнаменты, в основном в них используются мотивы цветов. Этот тип узора великолепен, как парча, красочен, поэтому его называют «парчовым узором» В нем часто используются традиционные темы или народные образы. Например, мотивы журавля и оленя символизируют верность, долголетие, богатство и удачу. Летучая мышь – это благословение, олень – удача. Материал покрытия позволяет прохожему не поскользнуться. Он подходит не только для внутренних дворов, но и может использоваться для набережных, декоративного наполнителя на мелководье. В промежутках есть участки с травой, благодаря чему вода не застаивается. Это максимально подходит для жаркого и дождливого климата региона Цзяннань. Во время сезона дождей вода быстро уходила, что было очень кстати, ведь в древности люди носили матерчатую обувь.

Традиции создания китайских классических садов известны во всем мире. С точки зрения художественных достижений, садовое искусство в определенной степени является всеобъемлющим воплощением политики, экономики, культуры и национального духа конкретных периодов. Анализ Ли-юаня имеет высочайшую ценность для понимания садово-паркового искусства периодов Мин и Цин.

2.2.4. Парк каменных львов (*Шицзы-линь*)

Знаменитый Парк львиная роща имеет более чем 650-летнюю историю. Он был создан в XIV в. в конце периода Юань, когда Китаем правила иноземная династия монголов. Это был один из самых богатых ландшафтных ансамблей в Сучжоу до начала династии Мин, а сейчас это один из наиболее хорошо сохранившихся исторических садово-парковых ансамблей. Шицзы-линь расположен в северо-восточном углу древнего города Сучжоу к западу от улицы Линь Дунь, к югу от переулка Львиный Лес и к северу от переулка Пань Жу. В настоящее время площадь всего сада составляет 11 тыс. кв. м, из них открытая часть – 8800 кв. м. По форме сверху он представляет собой прямоугольник. Это один из самых больших садов в старом городе Сучжоу. В центре сада находится водоем, а вдоль озера выстроены горы, построены каменные дома, возведены мосты, построены павильоны, высажены цветы и деревья, он окружен высокими стенами и извилистыми коридорами. Посетители могут погрузиться в чань-буддистскую эстетику.

По знаменитому рисунку Шицзы-линь Ни Цзаня (ил. 41) можно приблизительно определить, как выглядел Шицзы-линь в середине XIV в. Ворота в сад расположены на южной стороне. Войдя в них, зритель видит пруд Юцзянь, обрамленный каменной оградой. К северу от водоема расположены Зал для погружений в созерцание *Чжи Бай*, Резиденция монаха *Во Юнь*, Зал для проповеди *Ли Сюе*. К западу от домика *Чжи Бай* находится Терем для гостей *Вэнь Мэй*, к западу от терема – колодец *Бин Ху*. В западной части сада расположены величественные горы, ландшафт которых был

сформирован создателями сада. В горах есть небольшая хижина, построенная из соломы и известная как Гнездо Чань (место для настоятеля). К северу от него находятся другие старинные строения, среди которых выделяется беседка Цифэн. По своим размерам Шицзы-линь невелик: это не дворцовый, а частный сад, в нем создана атмосфера уединения и дикой природы.

Различия между садом Шицзы-линь, после его реконструкции Бэй Жэньюанем во времена Китайской Республики (1912–1949), и Садом, который мы видим сегодня, не должна быть слишком большой – об этом позволяет судить вид сверху (ил. 42). Сравнивая планировку Шицзы-линь с поздней Юань, ранней Мин и периодом Цин, можно увидеть следующие изменения. 1. Первоначально на востоке Шицзы-линь были залы предков, зал Янь Ютан, небольшой квадратный зал, горка девяти львов и другие достопримечательности. Претерпели изменения главные ворота на востоке сада (называвшиеся улицей Шэнь дао). 2. К западу от сада насыпаны горы земли, построен новый Павильон Шань-тин, Павильон водопада, искусственные водопады, перестроен Вэньмэй-лоу (расположение которого отличается от изначального) и другие видовые точки. 3. В средней зоне сада выстроены дом, каменная площадь, зал лотоса, павильон на середине озера, девять мостов и другие видовые точки. 4. На севере сада построен двор, служащий напоминанием об истории Сада пяти сосен Хуан в период Цин и опоясанный с четырех сторон галерейным проходом. Здесь же можно найти 71 стелу с вырезанными на них надписями. Кроме того, Бэй Жэньюань перестроил Зал Лисюэ, Кабинет Воюнь и домик Чжи Бая. По своей планировке и архитектурным формам сад, реконструированный Бэй Жэньюанем, кардинально отличается от сада середины XIV в., изображенного Ни Цзанем. При этом стоит отметить, что каменные горки, судя по всему, практически не претерпели изменений.

Шицзы-линь был создан даосским монахом Вэй Цзэ в последние годы правления Юань. После переустройства в XX в. его внешний вид сильно изменился. Однако с позиции даосизма, ум изначально чист и не имеет

ничего общего ни с потоком явлений, ни со временем и пространством. Поэтому уму всегда доступно познание внутренней сущности вещей. В Шицзы-лине сегодня эти даосские идеи находят выражение. Что касается искусственной горки у озера в саду Шицзы-линь (ил. 43), можно сказать, что она самая причудливая и сложная, это типичный представитель китайского классического садового искусства создания декоративных скал. Юань Сюэлань в «Записях о Шицзы-линь» писал, что «камень очень причудливый, занимает первое место в Сучжоу». Искусственные горки в Шицзы-линь можно разделить на четыре зоны: Большая декоративная горка, искусственные горки из камня Тайху на острове (Гора на острове), каменные горки на западном берегу пруда (Западный холм) и искусственные горки из камня Тайху у воды на южном берегу (Южная горка). На вершине большой декоративной горки находятся сталагмиты и каменные пики Тайху, а между пиками, хребтами, долинами и пещерами проложена извилистая тропинка.

Здания Шицзы-линь можно разделить на три группы: храм предков, резиденция и сад. Вход в нынешний сад изначально был храмом предков семьи Бэй, он разделен на две части. Резиденция Янь Юйтань является главным павильоном в саду, здание просторное, его убранство элегантное и богатое. Вдоль северной части главного зала расположены четыре небольших сада. Зал Янь Юйтань – это весенний сад с белыми и фиолетовыми магнолиями и пионовыми террасами. В северном садике посажены две вишни. Небольшой квадратный зал выполнен в отшельническом стиле, в восточной и западной сторонах зала созданы композиции из скал, деревьев и бамбука. Дворик «Пик девяти львов» (ил. 44) является главным видом, на востоке и западе находятся открытый и закрытый павильоны, контрастирующие друг с другом, на их фоне скала особенно выделяется. Дальше к северу есть еще один небольшой дворик с террасой и самшитами.

В главном саду у воды находятся зал лотоса и павильон Чжэньци с изысканной деревянной отделкой и резьбой. Каменная лодка выполнена из бетона, но ее размер невелик, и она не выделяется. Павильон «Летящий

водопад», терем Вэньмэй, зал Ли Сюе и водопад, зимняя слива, бамбук образуют серию видов, которыми может наслаждаться посетитель сада. Павильон Шань-тин, павильон Вэнь Тяньсян и павильон Юйбэй соединены длинной галереей, из-за чего южная стена не кажется такой плоской и высокой. Здания главного сада в основном расположены на севере, создавая сложные формы. Поскольку они были построены в разное время и нового видения пространства во время реконструкции, лодка кажется слишком реалистичной, терем Вэнь Мэй слишком большим, здание Цзянь Шань сочетает китайский и западный архитектурный стили.

У входа в сад находятся изысканные сталагмиты, каменные пики, кусты пионов и магнолий, которые гармонично сочетаются с нишами в задней части «Зала Лисюэ», делая вид более насыщенным и украшая вход во двор. В то же время это метафора «Нефритового зала богатства и процветания». К северу от внутреннего двора находится главное здание просторного и великолепного зала Юаньян. Название южного павильона – «Яньюйтан», которое взято из «Шицзина» и указывает на славу, богатство, беспечность и радость. Яньюйтан – главный павильон всего сада, просторный и величественный. Северный зал называется «Павильон зеленого и черного нефрита», это строка из стихотворения юаньского художника Ни Юньлиня, они символизируют воду и горы. На южной стороне в центральном зале выгравирована «Запись о восстановлении Шицзы-линь», в которой описано восстановление сада в 1917–1926 гг. по приказу господина Бэя.

С западной стороны передняя галерея приводит в «зал Лисюэ», а задняя – в «зал Воюнь», в задней части небольшой квадратный зал, в его западной части есть двери, через которые можно выйти и подняться на горку. Зал Юаньян в центре, ориентирован по сторонам света. На входе выгравированы надписи «хижина отдыха», «безмятежность». Во внутреннем дворе композиция из камня, цветочной клумбы и небольших деревьев. За небольшим квадратным залом во дворе на цветочной клумбе находится скала с девятью мордами льва с разными выражениями. К северу от нее в стене

расположены резные ниши, внутри которых высечены орнаменты с изображением четырех искусств – игра на цине, шахматы, каллиграфия и живопись. На запад можно добраться до изысканного двухэтажного терема Чжи Бай, окруженного галереями. На западе от домика Чжи Бай располагается древний Сад пяти сосен. В саду пять больших сосен, высушенные морозом стволы и шишковатые ветви, как павильоны, нависающие друг на другом, поэтому Шицзы-линь когда-то был известен под именем Сад пяти сосен. Повернем на юг к павильону с водопадом. Здесь самое высокое место во всем саду, трехступенчатый камень из озера Тайху смотрит в бездну, сверху – искусственный водопад.

Парк каменных львов славится своим рокарием, площадь которого составляет около 0,15 гектара. Причудливый рокарий Шицзы-линя – едва ли не единственный сохранившийся крупный садовый рокарий в Китае, имеющий важную историческую и художественную ценность. В нем создано 9 маршрутов и 21 грот. Он полон вершин и обрывов, извилистых тропинок.

Искусственные горки сада Шицзы-линь с мотивами львов, звериных и человеческих фигур имеют много отсылок к буддизму и буддийским легендам. Декоративная гора полностью выполнена из камня из озера Тайху и символизирует престол Будды – *симхасану* (дословно – «львиный трон» с санскрита, кит. *шицзы-цзо*). Гора разделена на верхний, средний и нижний уровни. В этой каменной горке сделаны 21 пещера и 9 сквозных проходов. К западу от нее проложен узкий водный поток, который разделяет ее на две части. На воде построен бамбуковый павильон, образующий единый вид с искусственной горой. Горки на западе и юге испещрены водопадами, тропками, каменными дорожками, которые соединены со зданиями, стенами и водоемами и покрыты зарослями бамбука и цветов.

Водоемы в саду разделены на группы. В центре главного бассейна находится беседка, к которой ведет фигурный мостик. Искусственные источники изливаются водопадами из скал. Большинство старинных

зданий сохранило стиль эпохи Юань. Располагающийся рядом с композицией гор и вод домик *Чжи Бай*, павильон *Чжэньци*, терем *Вэнь Мэй*, Каменная лодка (ил. 45) и Зал *Воюнь*, основной зал *Яньюйтан,* выполненый в типичной форме зала *Юаньян*, Беседка *Хусинтин* (ил. 46) и т.д. – у каждого из них есть свои особенности. В саду множество стел с выгравированными на них копиями более чем 700 надписей знаменитых каллиграфов. Шицзы-линь заслуживает того, чтобы называться бриллиантом китайского садово-паркового искусства.

2.2.5. Сад Хэ-юань

Сад Хэ-юань расположен в Янчжоу, по адресу улица Сюй Нинмэнь, 77. Он граничит с улицей Сюй Нинмэнь на востоке, переулком Хуаюань и домом № 723 на юге, бывшей территорией сада Ди-юань на западе и жилыми домами на переулке Дяоцзя на севере. С середины эпохи Цин этот сад в Янчжоу был местом, где проходили земляческие собрания, где проводили досуг феодальные чиновники и богатые торговцы солью, куда стекались эстеты, отрешенные от мирских мыслей литераторы и странники со всего Китая.

Хэ-юань имеет уникальный стиль, сочетающий величие и строгость Севера и утонченность купеческого Юга Китая, в нем есть китайские и западные черты. Первоначально он назывался виллой Цзисяо, но потом начал именоваться садом Хэ-юань по фамилии его владельца. Хотя у сада Хэ-юань (ил. 47) несколько раз менялись владельцы, его общая планировка существенно не изменилась. Хэ-юань разделен на четыре основные части: сады, резиденции, храмы предков и комплекс Пяньши Шаньфан, где расположены парковые строения и искусственные гроты.

Большой сад разделен на две части, восточную и западную. Главным зданием Восточного сада является четырехсторонний зал в форме лодки с одним карнизом с загнутыми краями *сешань*, с коридором шириной 15,65 м и глубиной 9,50 м. Зал со всех сторон выложен булыжником и плиткой, а узор в виде волн создает образ жизни на воде. Это здание главное. На колоннах

Минцзянь-лан, обращенной на юг, есть фраза, выгравированная на дереве: «Луна — хозяин, слива — гость, цветы — четыре стены, а лодка — дом»[108]. У стены в северной части зала пристроена декоративная горка; в восточной части — шестиугольный павильон, опирающийся на белую стену; с западной стороны каменные ступени изящно ведут в коридор. С южной стороны находится большой зал, состоящий из пяти маленьких, он окружен коридорами с трех сторон и в крытом коридоре есть платформа Баньюэ-тай. Просторное здание, состоящее в основном из изысканных и великолепных залов.

В западной части сада есть широкое пространство с большим водоемом в центре, а вокруг водоема построены залы, коридоры и комнаты. Здание к северу от водоема имеет ширину семь пролетов, с крышами разной высоты; три пролета в средней части слегка выступают, два пролета с обеих сторон слегка сходятся, а их углы слегка искривлены, напоминая бабочку, поэтому он известен как Худе-тин («Зал бабочек»). Здание соединено крытым коридором и отделено от декоративной горки, между стенами коридора имеются резные окна, через которые открывается вид на обе стороны. В восточной части водоема находится каменный мост, соединенный с павильоном Шуйсинь-тин. В западной части водоема расположена декоративная горка, позади — три зала с вьющимися цветами, а между ними декоративные горки из желтого камня. К западу от водоема, в южной части крытого коридора расположено небольшое двухэтажное здание с тремя пролетами, занимающее угол дворика. Вдоль здания идет галерея, она образует глубокое замкнутое пространство с природным ландшафтом. Это главный пейзаж всего сада со струящейся изумрудной водой и таинственными павильонами.

Внутренняя часть сада имеет динамичную архитектурную планировку и эклектичный стиль, это функциональное место, предназначенное главным

[108] Ли Чжунюй. Родился в округе Ганьцюань, Янчжоу (ныне Янчжоу) во времена эпохи Цин. Его второе имя – Южу. Будучи чиновником, он хорошо владел каллиграфией и живописью, особенно в живописи пальцем, и был хорошо известен в столице.

образом для удовлетворения повседневных потребностей владельца сада. Здание Цзома-лоу (ил. 48) имеет форму седла, откуда оно и получило свое название («цзома» – досл. «на лошади»). Оно служило постоялым двором. Здание Шанъюэ-лоу – это место, где жила мать владельца сада. Двор у этого здания маленький, но имеет целостный образ: на полу дворика выложена надпись «Фу Лу Шоу Си» («счастье», «достаток», «долголетие», «радость»), подчеркивающая тему сыновьей почтительности.

Планировка Пяньши Шаньфан компактна. Северный конец двора прилегает к стене и декоративным горкам, под ним находится чистый водоем. В юго-западной части его уместно дополняет беседка у воды. Павильон у воды в южной части водоема отреставрирован, его дверные перекладины и перегородки украшены изысканной резьбой, он разделен на три внутренних помещения каменными плитами. Это разделенное, но при этом связанное воедино пространство объединено темой «Цинь, шахматы, каллиграфия и живопись», внутри есть шахматная доска, бьет фонтаном источник Юнбао, оборудовано место для игры на инструменте *цинь* и есть письменный стол. Главное здание во дворе – зал Наньмутин эпохи Мин, который имеет простую и элегантную форму и представляет большую исследовательскую и декоративную ценность.

В юго-восточном углу сада Хэ-юань есть отдельный двор. Здания во дворе образуют единую линию с востока на запад. Здесь находится храм предков семьи Хэ, также известный как Зал Гуандэ-тан, это один из немногих жилых храмов предков в саду. Эта территория в основном использовалась для поклонения предкам и обсуждения важных вопросов. В зале представлены хорошо сохранившиеся портреты предков пяти поколений семьи Хэ. Внутреннее убранство простое, на стенах висят одиннадцать «Семейных наставлений рода Хэ». Также в зале есть древний колодец, который имеет не только практическое значение, но и глубокий символизм. Его духовная роль состоит в напоминании будущим поколениям о

необходимости «помнить об источнике, когда пьешь воду» и никогда не забывать о доброте духа.

Главная особенность сада Хэ-юань заключается в том, что он в полной мере использует функциональность и очарование архитектуры коридоров. Коридор со многими ответвлениями длиной 1500 метров представляет собой редкое зрелище для китайского сада. Коридор поворачивает налево и направо, поднимается наверх и спускается вниз, огибает водоемы и декоративные горки, проходит через залы и помещения. Он образует круговой трехмерный объект и пространство для посетителей в любую погоду.

Расположение растений в саду также уникально. Цветущая слива, душистый османтус и белокорая сосна, пионы и пионы их северных предгорий, красные клены из южных предгорий, платаны и древние акации перед двором расположены в соответствии с временами года и временем суток, сменяют друг друга, украшая сад в разное время.

Архитектурная планировка китайских классических частных садов являет собой яркий контраст с симметрией по центральной оси европейских садов. В Китае используется естественный метод, павильоны и беседки обычно неравномерно разбросаны среди декоративных горок и водоемов, которые могут иметь как естественное, так и антропогенное происхождение, представляют собой серию отдельных видовых точек, объединенных художественным единством и тематикой. Хэ Чжичунь построил сад Хэ-юань в Янчжоу на девятом году правления императора Гуансюя эпохи Цин (1883 г.) Он был хорошо знаком не только с ландшафтом китайских садов, но и с открытыми планировками и сетевыми структурами, и инновационными концепциями.

В саде Хэ-юань не только сведена в единое целое суть китайских классических садов, но и умело сочетаются характеристики западной архитектуры, что является уникальной особенностью. Хэ Чжидао был типичным представителем феодальных шэньши и купечества, но

одновременно чиновником и помещиком. Его многолетние накопления дали ему достаточные финансовые ресурсы для строительства сада Хэ-юань.

Возьмем в качестве примера Пяньши Шаньфан Шитао (ил. 49) — это традиционное произведение китайского садового искусства. Шитао превратил свой опыт взаимодействия с природными ландшафтами в материальное творение, возведя Пяньши Шаньфан в ранг духовного искусства, более чувственного, чем рационального. Помимо Пяньши Шаньфан, в саду Хэ-юань также используются традиционные для китайской культуры символы благородства духа. Например, «четыре благородные» представлены в саду в виде сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы. При этом многие залы в саду названы в честь растений, например, Юйсюлоу и Мудантин (Зал Пионов).

Хэ Чжидао имел тесные связи со сторонниками вестернизации (члены движения Ян-У) и находился под глубоким влиянием мышления поздней эпохи Цин, которое было пронизано идеями синтеза «китайского духа» с «западным прагматизмом». Это выразилось в искусстве садового строительства. Мастера сада Хэ-юань подражали западной архитектуре и знакомились с новыми технологиями, но их изучение западной архитектуры было поверхностным, без глубокого понимания формы и структуры западной архитектуры. Благодаря своему уникальному европейскому стилю здание Юйсю-лоу (ил. 50) всегда считалось примером сочетания китайского и западного стилей конца эпохи Цин. Основная часть здания Юйсю-лоу имеет характерную для традиционной китайской архитектуры планировку, основанную на форме иероглифа 回. При этом двор не оформлен как усадебный двор *юаньло*. В комнатах здания Юйсю-лоу используются раздвижные двери в японском стиле, внутренние и внешние перегородки ориентированы в меридиональном направлении, в комнатах висят подвесные люстры, в стенах есть встроенные камины, а на дверях – декоративное стекло. Повсюду ощущается сильный дух европейского стиля. Изысканный дизайн сада Хэ-юань обеспечивает высокую степень гармонии между архитектурной

эстетикой и жилыми функциями, и люди могут испытать в нем настоящее удовольствие от жизни.

Архитектура сада Хэ-юань показывает эволюцию Китая в столкновении традиций и современности и пронизана открытой и яркой атмосферой. Опыт и навыки, приобретенные предыдущими поколениями, открывают путь всем, кто придет после. Столкновение цивилизаций является колыбелью искусства и творчества. В наше время людям следует демонстрировать суть, основываясь на формах прошлого, постоянно открывать, дополнять и создавать новые формы искусства, приводить их в соответствие с духом времени.

2.2.6. Сад Цичан-юань

Сад Цичан-юань, также известный как Вилла Фэнгу и Циньюань, расположен в районе культурных достопримечательностей и исторических памятников древнего города Хуэйшань района Лянси города Уси провинции Цзянсу, у восточного подножия горы Хуэйшань. Он находится на восточной стороне западного пригорода Уси, рядом с храмом Хуэйшань. Сад был построен на пятнадцатом году правления императора Чжэндэ эпохи Мин (1520 г.) и период его расцвета длился от правления императора Ваньли эпохи Мин до правления императоров Канси и Цяньлуна эпохи Цин. Это классический сад при усадьбе у подножия горы в предгорьях региона Цзяннань и единственный классический сад эпохи Мин в городе Уси. Вместе с Чжаньюань, Лююань и Садом скромного чиновника он входит в число четырех знаменитых садов Цзяннани. Цичан-юань, также известный как Циньюань, расположен на улице Хэн в районе Хуэйшань и имеет площадь 15 акров. Он состоит из вестибюля, стелы-галереи, зала Бинли, внутреннего двора, стены со стелами, Ханьчжэньчжай, террасы Цзюши, Байиньцзянь, Аньдунь, павильона Мэй, зала Цзяшу, дома Дашишань, павильона Ханьби, моста Цисин, водоема Цзиньхойи, Хэбу Чжиюй, павильона Линсюй и других архитектурных достопримечательностей, является ярким представителем

частных садов региона Цзяннань и примером для изучения местных садов. Государственный совет Китайской Народной Республики 13 января 1988 г. объявил, что Цичан-юань входит в третью группу национальных подразделений по защите ключевых культурных реликвий.

В эпоху Мин владельцем сада стал Цинь Яо, заместитель цензора имперской инспекции, императорский инспектор области Хугуан и член группировки Дунлинь. на 19-м году правления императора Ваньли (1591 г.) из-за своего начальника Чжан Цзючжэна Цинь Яо был уволен и вернулся в свой родной город Уси. Будучи разочарован в правительстве, Цинь Яо предался «уединению на природе», для чего организовал свой приусадебный сад с водоемами. Цинь Яо назвал сад в честь словосочетания «Цзичан» из стихотворения Ван Сижи «Отвечая Сюй Сюню»[109].

Цичан-юань – это сад типа виллы у подножия горы, общей площадью 9,9 тыс. кв. м, растянутый с севера на юг. Планировка сада строится вокруг горки и пруда, элементы удачно сочетаются, создавая ощущение живой природы. Пейзаж за пределами сада гармонирует с ним, а вода из водоема в саду попадает туда из источника горы Хуэйшань. Для сооружения декоративных скал использованы местные желтые камни. Рокарий располагается на восточном подножии горы Хуэйшань, как ее продолжение, увеличивая глубину ландшафта. Здания в Цзичан-юане составляют небольшую долю в общем комплексе. В ландшафте преобладают горы и реки, пышные деревья красиво расположены. Если смотреть на пагоду Сишаньлунгуан издалека через просвет между деревьями, то сад выглядит просторным. Центром сада является водоем и пейзаж вокруг него. Поскольку искусственные скалы разделяют сад с севера на юг, а вокруг посажены высокие деревья, бассейн становится отдельной зоной с безмятежной атмосферой. На западной, южной и северной сторонах бассейна расположены павильон Порога Чжиюй (ил. 51), павильон Ханби и коридоры,

[109] Ван Сичжи. Отвечая Сюй Сюню. Ван Сичжи, министр, писатель, каллиграф в эпоху Восточная Цзинь.

обращенные к воде. Их тени отражаются в воде и дополняют друг друга. Если смотреть на запад из павильонов и коридоров, то можно увидеть декоративные скалы и здание коридора-павильона, отделяющее пруд, создающие контраст между естественной и искусственной красотой.

К основным постройкам сада Цичан-юань относится павильон на входе у озера Жичи, если проходить со стороны Хуэйшань-сы, рядом с которым находится каменная стела, являющаяся объектом культурного наследия Китая из третьего списка объектов национального достояния Китая. Во дворике находится причудливый зал «Фэнгусинво». На колоннах по бокам от двери написано: «Заросли деревьев затеняют небо, невозмутимые облака и легкий дым; ветер мягок, осенний воздух внушает покой». Первоначально это был зал предков, но позже стал входом в Цичан-юань. Зал Бинлитан (ил. 52) расположен за лунными воротами на западной стене коридора в вестибюле Чжучанъ-юаня. Он состоит из трех комнат площадью 667 кв. м. В зале водоем, цветы, деревья и камни из озера Тайху. Ханьчжэньчжай – это рабочий кабинет Цинь Яо, владельца сада в третьем поколении. Он окружен древними соснами. В студии висят надписи: «Укромный лес у пруда, пробивающийся через него свет сплетается в шелковые узоры, пышный терем перед горой стоит подобно утонченной красавице»[110]. Скала девяти львов расположена напротив Ханьчжэньчжая. Это высокое и отвесное скальное сооружение, сложенное из камней из озера Тайху. На скале есть несколько камней в форме львов, вся она предстает в образе огромного льва, лежащего в пышных зеленых кустах, как бы символизируя движение в тишине. Павильон Линьфан расположен на восточной стороне зала Фэнгусинво. На востоке есть небольшой павильон, рядом с ним стоит столетнее гигантское камфорное дерево, бросая на землю зеленую тень. В павильоне стоит стела, на которой выгравировано стихотворение и картина «Вершина Цзежу», написанные цинским императором Цяньлуном. Водоем перед павильоном имеет прямоугольную форму и подобен зеркалу. В

[110] Автор – Ван Жулинь, известный каллиграф и художник из г. Уси.

восточной части бассейна у стены стоит камень, похожий на красавицу, любующуюся на себя в зеркало. Поэтому камень и зовется «Красавицей», а водоем носит имя «Зеркальное озеро». После того как император Цяньлун из династии Цин посетил это место во время своего второго путешествия на Юг, он сменил название камня на «Вершина Цзежу».

Пруд Цзиньхуэйи (ил. 53) расположен в центре сада, и назван в честь основных видовых точек в саду. Живописный Цичан-юань раскинут вокруг пруда Цзиньхуэйи, в котором отражаются горы, терема, беседки, деревья, цветы и птицы. В юго-восточном углу бассейн Цзиньхуэйи находится шестиугольный павильон с висящей на нем табличкой с надписью: «*Юпань*» (в пер. «сокрытый и извилистый»). Павильон назван в честь фразы «Скалы извилистые и покрытые зарослями, а облака и вода парящие»[111] из «Ванчуани» Ван Вэя. Домик Чжиюй (досл. «знатока рыбы») расположен в центре бассейна Цзиньхуэйи. Название происходит из даосской книги «Чжуан-цзы»[112]: «Откуда же ты знаешь, что я не знаю, в чем заключается радость рыб?»[113]. Мост Цисин (ил. 53) перекинут через водоем Цзиньхуэйи, сделан из семи каменных плит и ровно лежит на поверхности волн. За мостом находится зал Цзяшу с тремя комнатами. Рядом с залом есть крытый мост, ведущий в павильон Ханби. Зал ожидания Цичан-юаня расположен напротив восточных ворот сада. Каждый раз, когда императоры Канси и Цяньлун в путешествии на Юг прибывали в Уси, они посещали Цичан-юань. В этом зале местные чиновники собирались заранее, чтобы дождаться императора.

Сад Цичан-юань, используя горный лесной ландшафт, не только использует все основные местные садовые породы деревьев в своих

[111] Ван Вэй. «Ванчуань юань». Ван Вэй, поэт и художник в династии Тан.

[112] Чжуанчжоу. «Чжуанцзы. Цюшуй». Чжуанчжоу, известный мыслитель, философ и писатель среднего периода династии Восточная Чжоу и периода Воюющих царств. Он основал «Чжуан Сюэ», важную философскую школу в Китае. После Лаоцзы он был представителем даосской школы в период Воюющих царств и одним из главных представителей даосской школы.

[113] Чжуан-цзы. Ле-цзы./ Пер. В.В. Малявина // Философское наследие. Т. 123. М.: Мысль, 1995. С. 98.

насаждениях, но и примечателен своей композицией. «Все виды деревьев», упомянутые в главе «О земле» из «Устроения садов», представляют собой краткое описание растительности горного леса. В районе декоративных скал к западу от сада растения разбросаны, что характерно для горных лесов. Они похожи на заросли соседней горы Хуэйшань как визуально, так и по видам деревьев, что убеждает наблюдателя в «естественности» искусственно созданного продолжения горы Хуэйшань. Следует отметить, что хотя состав растений в саду изменился во время реконструкции сада в последние годы, благодаря естественному разбросу некоторые деревья, казалось бы, не вписывающиеся в пейзаж, например, пальмы, не разрушают единый облик сада. Кроме того, при реконструкции искусственных скал использовался желтый камень горы Хуэйшань.

Если ландшафтная структура Чжучанъюаня представляет собой моделирование с учетом геоморфологических характеристик района Хуэйшань, то локальный выбор материала заключается в имитации и гравировке по дереву. Это усиливает не только визуальную непрерывность ландшафта, но и аутентичность визуального образа, тем самым «перемещая» Хуэйшань в сад.

2.2.7. Сад Ци-юань

Сад Ци-юань расположен в поселке Уюань уезда Хайянь города Цзясин провинции Чжэцзян. Изначально он назывался «Садом Фэнов» и представлял собой типичный цзяннаньский частный сад. В 1870 г. владелец сада Фэн Цюаньчжай построил здесь три резиденции. В 1871 г. Фэн Цюаньчжай на основе старых садов Чжуойиюань и Яньюань построил сад Ци-юань у своей усадьбы «Фэнсанлэтан». Ци-юань занимает площадь 10 тыс. кв. м с водной поверхностью около 2 тыс. кв. м^2 и площадью древесного покрова 7 тыс. кв. м. В саду более 40 знаменитых вековых деревьев. С точки зрения садово-паркового стиля, Ци-юань объединяет черты сучжоуских, янчжоуских и ханчжоуских садов. В саду умело

реализован принцип «вода следует за горами, а горы живы водой». В ландшафте преобладают деревья, горки и пруды, а здания лишь слегка украшены. Сад Ци-юань является отдельной территорией и не привязан к жилому району, большая площадь воды используется для формирования планировки, ориентированной на единение, дополненной разобщенностью и сопровождаемой горами и реками. Сад Ци-юань обладает большой ценностью благодаря задействованным методам садового искусства, а также своим древним и знаменитым деревьям.

Архитектурная планировка сада Ци-юань. В саду Ци-юань резиденция и сад разделены. Особняк расположен на юго-западе сада и состоит из трех зданий: Надвратной башней, зала Саньлэ и Главного зала, представляет собой типичный народный архитектурный стиль региона Цзяннань. Сад расположен на северо-востоке от дома, занимает площадь около 10 тыс. кв. м. Планировка сада Ци-юань отличалась от традиционной планировки частных садов в этой части Китая. За исключением Таньин-сюань (ил. 54), павильонов Сяоинь, Дицуй-тин (ил. 55) и Шуйсе остальные части в саду следуют традиционной концепции садового искусства. Вход в Ци-юань находится с запада, посередине сада построен цветочный зал, в передней части – изогнутый мост, а позади пруда обустроена декоративная горка. Вода течет вокруг павильона с востока сада на север. Планировка Ци-юаня похожа на Сад скромного чиновника в г. Сучжоу, вода проникает через отверстие и попадает в большой пруд. В саду много живописных локаций с поэтическими названиями, например, «Павильон Таньин и Мост Цзюцюй», «Бабочки, порхающие вокруг павильона Дицуй», «Картина утреннего солнца», «Отсвет луны на море и отшельник», «Старые деревья и лоза», «Звуки гуциня в ущелье», «Закат в поле лотосов», «Красавица смотрит в зеркало», «Весеннее пение сотен птиц», и «Нисянсаньлэ». Туристическая тропа сада Ци-юань проходит через гроты, дорожки вдоль водоемов, висячие мосты, лодки и подземные тоннели, образуя сложную головоломку. Композиция

из скал в саду разделена на три зоны – переднюю, среднюю и заднюю, как в поэтических строках «Взгляни горе в лицо – тупа вершина; а сбоку погляди – она остра»[114]. Здания «Таньинсюань», павильоны «Сяоинь», «Дицуй» и «Фэнхэсюань» являются украшением сада. Небольшие мосты в саду (Цзючюй, Сыцзянь и Яньхуа) соединяют горы и воду. Мост Сыцзянь состоит из трехпролетных каменных плит. Мост Яньхуа представляет собой каменный арочный мост, который разделяет водоем на две части. Рядом с аркой есть парные надписи:

«Два моста – разноцветие радужных линий,

Два потока – сверкающие зеркала»[115].

К югу от сада находится резиденция «Санлэтан», представляющая собой типичный семиэтажный цзяннаньский жилой дом с белыми стенами и черной плиткой.

Архитектурные особенности Ци-юаня. Основная особенность Ци-юаня заключается в разделении сада и жилой зоны в отличие от многих частных садов в регионе Цзяннань, в которых сад пристроен к дому и является его частью. Хотя сад находится в городе, в нем преобладают природные пейзажи, а внутреннее пространство сада разделено декоративными горками и водой. Общая планировка, состоящая из трех горок и двух рек, отличается от традиционного облика частных садов в регионе Цзяннань, в которых здания используются для разделения пространств и живописных мест. При строительстве сада Ци-юань использован принцип садового искусства «вода следует за горами, а горы живы водой». Созданный таким образом сад в основном состоит из деревьев, гор, водоемов с украшенными постройками, что похоже на классический пейзаж. Сад Ци-юань является отдельной территорией и не привязан к жилому району, вода используется как объединяющий элемент,

[114] Су Ши. Надпись на стене храма Западного леса.

[115] Ли Бо. Осенью поднимаюсь на северную башню Се Тяо в Сюанъчэне / Китайский поэт Золотого века. Ли Бо: Пятьсот стихотворений / Пер. С.А. Торопцева. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 200.

при этом горы и реки, наоборот, разбивают его на зоны. Спереди и позади большого рокария есть холмы и овраги, что отличается от садов в г. Сучжоу, где к западу от декоративных горок ничего нет из-за их небольшого размера.

Основной водоем разделен декоративными скалами на северную и южную части. Большая водная поверхность на севере разделена двумя длинными насыпями на три водоема разного размера. Две части водоема на севере и юге соединены подземным проходом под горой, что делает водную систему сада разнообразной и придает ей особую атмосферу. Сад является моделью дикой природы и отражением даосской идеи возвращения к природе. Самой яркой особенностью водной системы Ци-юаня является то, что невозможно проследить, где речки начинаются, а где заканчиваются.

Основными видовыми точками Ци-юаня являются рощи, горы и бассейны. Три рокария на юге, севере и в середине сада делят Ци-юань на две живописные локации – северную и южную. К знаковым видовым точкам Ци-юаня относятся «Десять сцен Ци-юаня»: «Внеземные гроты бессмертных», «Павильон Таньин и Мост Цзюцюй», «Красавица смотрит в зеркало», «Четыре меча, протянутые в воду», «Картина утреннего солнца», «Бабочки летают вокруг павильона Дицуй», «Лунный свет на морских волнах и отшельник», «Старые деревья и лоза», «Звуки гуциня в ущелье» и «Закат в поле лотосов». Мост Цзюцюй небольшой и изысканный. Стоя на мосту, можно увидеть, как в воде отражаются рокарий на юге, Таньинсюань на севере, окружающие деревья, голубое небо и белые облака. Таньинсюань – самое большое здание в Ци-юане, окруженное зелеными деревьями и причудливыми камнями, создающими впечатление древнего храма, спрятанного глубоко в горах. «Красавица смотрит в зеркало» (ил. 56) – самый большой камень со дна озера Тайху, который можно обнаружить в саду. На вершине камня есть круглое отверстие. Утром солнце встает с востока, его луч проходит через отверстие наверху, рассеиваясь и заливая его светом, благодаря чему тот становится похожим

на зеркало. Три искусственные горки имеют свои особенности: южная – высокая и обрывистая, средняя представляет из себя сложный причудливый объем, а северная – с неясными очертаниями, будто ускользает от глаза. Павильон «Сяоинь» – это самое высокое место сада Ци-юань. Стоя в павильоне, можно насладиться панорамным видом сада. В древние времена оттуда можно было увидеть прилив моря на востоке и башню Чжэньхай, знаковое здание уезда Хайянь на западе. Поэтому павильон «Сяоинь» еще называют павильоном «Июнь». Глубокое ущелье к северо-западу от павильона окружает вода, это место и называется «Звуки гуциня в ущелье». Мост Яньхуа (ил. 57) расположен в северной части восточной набережной большого пруда и является единственным арочным мостом в саду.

Богатые горнолесные пейзажи, комфортная и беззаботная атмосфера, великолепный ландшафтный рисунок и уникальные садовые удобства в саде Ци-юань показывают нам его отличие от других частных садов в регионе Цзяннань. Весь сад пронизан даосскими мотивами, которые невозможно игнорировать и которые дают нам ключ к пониманию художественной концепции сада. Формирование этой художественной концепции тесно связано с исторической эволюцией сада, мыслями и идеями владельца сада, а также с контекстом времени. Ци-юань – это особый пример среди садов в регионе Цзяннань. Анализ художественной концепции в саду Ци-юань не только обогащает наше понимание садов в этом регионе, но и заслуживает размышления о методах создания художественных концепций садового искусства, может совершенствованию современного садового ландшафтного дизайна.

Раздел 3. Взаимоотношения садового искусства и поэзии

Тесная связь между стихотворным и садово-парковым искусством сделала китайскую классическую поэзию ключом к пониманию китайского сада. Как верно отметил Чэнь Цунчжоу, «китайский сад и китайская

литература переплетены воедино и неразделимы. Я считаю, что для изучения садового искусства следует углубиться в поэзию и прозу, где мы найдём его корни, тем самым легко разрешив многие вопросы. Если же рассматривать китайский сад лишь с точки зрения его обустройства, то наше понимание будет поверхностным»[116]. Начиная с эпохи Тан, в китайском стихотворном жанре для отображения чувств и эмоций использовалось много поэтических образов, богатство которых способствовало развитию китайской поэзии, живописи и садового искусства. Многие элементы дизайна классического китайского сада вдохновлены поэтическими образами и представляют собой уникальную садовую культуру. Современные ученые, изучающие сады, используют поэтическое творчество для изучения художественной концепции китайских классических садов, а также понимания культуры садового искусства в целом. Исследуя стихотворные образы, некоторые специалисты уделяют особое внимание элементам национального сада. Китайская классическая поэзия и садовое искусство связаны неразрывно и являются частью единого целого. Представляется, что и современное садовое искусство должно развиваться в тесной связи с классическим, встать в один ряд с каллиграфией и живописью, то есть создавать художественные объекты, побуждающие к размышлению.

2.3.1. Роль и влияние садового искусства как культурного феномена в становлении поэзии

С пространственной точки зрения сад — это место, благоприятное для собрания изысканного общества и поэтических выступлений. Сад является результатом взаимодействия природы и человека. В сравнении с природной насыщенностью эстетическими элементами, устройство сада более соответствует механизму художественного творения. Его эстетический замысел более выражен и потому легче стимулирует

[116] Чэнь Цунчжоу. Китайская поэзия и садовое искусство // «Ежемесячный журнал». Вып. 1, 2018 г.

творческое устремление поэта. Многие факторы, в числе которых географический, человеческий и исторический, в совокупности оказывают значительное влияние на поэтическое вдохновение и порождают всплеск поэтического творчества и созвучную ему атмосферу. Само понятие сада ученого-литератора, идея его создания и присутствующая в нем поэзия также играют объединяющую роль.

«Собрание шести», лидером которого стал Су Ши, проводило садовые встречи изысканного общества, где поэты обменивались своими экспромтами. Су Ши в «Вместе с Чжоу Кайцзу» вспоминал: «По приказу вскоре поехал я из Ханчжоу в Усин, наблюдал отбор, а Юань Су, Цзы Е, Сяо Шу и Лин были на озере, устроили роскошный пир. Долгое время не уезжал из Учжуна. Однако, когда рядом нет поэтов, обмен 30–50 стихами – дело маловероятное»[117] （1668 — 1669). Таким образом, во время встреч «шесть друзей» легко могли сочинить до 30–50 стихов.

Поэтические произведения, созданные «Собранием шести», впоследствии были вырезаны Ли Чаном на камне в павильоне Момяо-тин. Большинство участников «Собрания шести» были чиновниками, которые находились в ссылке ввиду своего оппозиционного отношения к политическим реформам Ван Аньши. Стихотворение Ян Хуэй «Надежды на лучшее вызваны новой политикой»[118] можно назвать единым голосом их сердец. Местом встречи «Собрания шести» часто были Зал Биланьтан областного учреждения Хучжоу, где Ли Чан являлся правителем округа, а также павильон Чуйхунтин в Сунцзяне. В марте шестого года правления Юанью Су Ши отправился в Хучжоу, чтобы возродить «Собрание шести». Последними шестью приглашенными были Су Ши, Чжан Сюнь, Цао Фу,

[117] Су Ши «Полное собрание сочинений Дунпо — С Чжоу Кайцзу» / Ред. Сун Фаньли. Пекин: Чжунхуа шуцзбй, 1986. С. 1668. 宋 苏轼，《苏轼文集第一册》，孔凡礼，北京，中华书局出版社，1986.3，M，1668.

[118] Ян Хуэй. Поэзия Дунпо / У Юй. Чжэцзян: Коллекция «Тяньи Гэ» Фань Маочжу. 宋 杨绘，《观林诗话 诗寄东坡》，宋 吴聿，M,浙江范懋柱家天一阁藏本.

Лю Цзисунь, Су Цзянь и Чжан Би. Церемония была организована Чжан Сюнем, правителем округа Хучжоу и проводилась в Зале Биланьтан. Говорят, что Су Ши очень тосковал по ушедшей первой пятерке «Собрания шести». Оставшись один, он, уже будучи стариком, вновь собрал ещё пять членов литературного союза. Чжан Сюнь выгравировал произведения предшествующих и последующих участников «Собрания шести» в павильоне Момяотин и превратил Зал Биланьтан в Зал шести гостей. Сегодня этот павильон с находящимся в центре Залом шести гостей свидетельствует о квинтэссенции политических тенденций и свободном литературном обществе того времени, а вместе с этим несёт в себе историческое наследие городского пейзажа и культуры.

Во времена династии Северная Сун существовало Изысканное общество сада Сиюань, а в период Южной Сун – Союз поэтов-единомышленников озера Сиху. Участники первого общества занимались музицированием и декламированием стихов, представители второго сочиняли на выбранную тему. Пиры и собрания, устраиваемые сановниками в окружении садов и чтения стихотворцев, составили яркий и богатый литературный пейзаж в истории поэзии династии Сун. Вследствие этого возникла необходимость более детального и глубокого изучения пиршеств и собраний, ведь это позволит увидеть скрытые ранее живые картины, и мы более ярко представим себе все тонкости поэтических переплетений, отношений между литераторами, а также их встречи в этом особенном пространстве сада.

2.3.2. Выражение поэтического пространства *ицзин* в организации сада и пространственно-временные взаимоотношения сада и поэзии

Суть поэзии — это рождение чувственной картины из выстроенных и переплетённых между собой образов. Художественная концепция поэзии в основном находит отражение в царстве звуков, картин и ароматов. Поэт стремится затронуть эмоции слушателя путём вовлечения нескольких органов чувств, чтобы добиться его полного погружения в создаваемый поэтический

образ. Процесс проектирования сада полностью вовлекает чувства человека в любование пейзажем и стирает границу между миром эмоциональным и природным. Главный элемент в процессе создания парка — это картинность. Для применения теории о технике создания садов многие ученые исследовали живописную парковую среду, полученные ими знания были внедрены в принципы современного ландшафтного дизайна. Изучение звуковой среды в основном направлено на проектирование дождливых пейзажей. «Дождь, бьющий по банановым деревьям» стал классическим примером синтеза трех искусств: садово-паркового, изобразительного и поэтического. Так называемый «сливовый дождь», моросящий перед изгородью за окном, покрывает влагой изумрудную зелень на древесных корнях и, проникая в мысли литераторов, создаёт лирическое настроение в Саду поэзии и живописи. Решения ландшафтного дизайна широко затрагивают обонятельные ощущения человека, и главенствующая роль в этом отведена ароматным цветочным растениям. Создание благоухающей среды преимущественно основано на изучении флоры и различных цветочных культур. Разработка разного рода методов наслаждения ароматами позволяет при помощи цветочных запахов незаметно сменить временные и эмоциональные ощущения. Главное место в китайской эстетической культуре отводится тонким и нежным ароматам. Запахи таких цветов, как лотос, орхидея, османтус и химонант скороспелый, чаще всего служат воплощением художественных концепций.

Понятия времени и пространства в широком смысле отражаются в столкновении поэта с данными категориями, а также в его эмоциональных переживаниях, возникших в результате такого опыта. Время и пространство – неотъемлемые элементы поэзии, и любое стихотворное произведение передает чувства поэта через их призму. В процессе проектирования классических садов древние китайские литераторы внедряли пространственно-временные ощущения в решения ландшафтного дизайна, вдыхая в них жизнь и заставляя маленькое пространство сада работать по

законам Вселенной. Изучая литературу, можно отметить, что проектные исследования времени и пространства в основном проводились по отдельности. Элемент времени в условиях китайского классического сада проявляется в трех аспектах: смене четырех сезонов, чередовании дня и ночи, а также погодных изменениях. Что же касается пространственного элемента, то его рассматривают позиционно, через пространственное расположение зданий, растений, гор, рек, дорог и других объектов. Исследуя временные проявления в условиях классического китайского сада, учёные касались в основном четырех времен года, дня и ночи, а также погодных явлений. Однако учитывая нематериальную природу времени, его исследование явно сложнее анализа пространственного, и потому имеющиеся материалы по исследованиям пространства гораздо более обширны. Сад Цзяннань спроектирован в соответствии с «естественным методом планировки», где внимание уделено организации и расширению пространства, а также взаимодействию водных и архитектурных объектов с точки зрения трех измерений: плоскости, высоты и пространства. Учёные разносторонне исследовали классические китайские сады с пространственной точки зрения, о чём свидетельствуют, например, «Анализ пространственной конструкции парка Скромного чиновника»[119], «Пространственный анализ сада Ванши-юань»[120] и т. д. Кроме того, пространство классического китайского сада было изучено с позиции теории китайской пейзажной живописи. Ярким тому примером служит «Взгляд на ландшафтный дизайн с точки зрения пейзажной живописи»[121], где рассматривается применение в китайских классических садах таких концепций пейзажного пространства, как

[119] Фэй Жао. Анализ пространственной структуры Сада скромного чиновника: диссертация канд. наук Пекин: Пекинский университет лесного хозяйства, 2006.《拙政园空间结构解析》，作者 饶飞，北京，北京林业大学，2012，D.

[120] Ци Хун. Пространственный анализ сада Мастера сетей: дисс. канд. наук. Шанхай: Университет Тунцзи, 2006. 《网师园的空间分析》作者 戚宏，上海，同济大学，2006，D.

[121] Сунь Юаньюань. Ландафтный дизайн в контексте пейзажной живописи: дисс. канд. наук. Сиань: Сианьский архитектурно-технологический университет, 2009. 《从山水画看风景园林设计》作者 孙媛媛 ，西安，西安建筑科技大学 ，2009， D.

подвижный ракурс пейзажной живописи, восприятие мелких предметов посредством больших, а также многоуровневое пространство. Новые исследовательские направления в области садового пространства появляются непрерывно, что вносит большой вклад в изучение классического китайского сада в целом. Изучая методы выражения пространственно-временных категорий в поэзии, мы надеемся в будущем применить их в сфере ландшафтного дизайна, а также научиться приемам, которые использовали наши предки в процессе временного и пространственного проектирования.

Важной особенностью древних поэтических текстов является создание лирической картины, в основании которой лежат эмоции и образы, возникшие под впечатлением от увиденного пейзажа. Таким образом, переплетение мыслей и переживаний поэта находит отражение в его литературном сочинении. Можно сказать, что поэзию порождают природные рельефы, и это утверждение особенно применимо для пейзажно-пасторальной лирики, в которой они становятся главным объектом воспевания. Также природный ландшафт является важным элементом сада. Акцентируя внимание на общем объекте – пейзаже, искусство поэзии и сада имеют возможность сосуществовать. Природные панорамы отличаются разнообразием: безлюдные холмы и девственные леса, величественные горные вершины и широкие реки – всё это места, где поэты находят вдохновение и слагают стихи. Однако не менее важным воплощением пейзажа является сад, и потому большинство произведений литераторов и сановников неразрывно связаны с атмосферой сада. К таким примерам можно отнести «Оду уединенной жизни в горах» Се Линъюня, «Ванчуаньский поэтический сборник» Ван Вэя, «Тоску по Ичуаню» Ли Цзифу, «Травы и деревья гор Пинцюань» Ли Дэюя, а также различные виды павильонных, садовых и путевых заметок.

До того, как поэзия интегрировалась в садовое искусство, учёные люди воспринимали сад с точки зрения эстетики. Например, в «Родовом поместье»

Се Линъюня естественность является лидирующим компонентом эстетического восприятия. Садовый пейзаж не отражает чувства поэта, их переплетение существует лишь в литературном произведении. Эстетика сада, в которой доминирует естественность, можно условно описать как «смотрит на горы и видит горы, смотрит на воду и видит воду». Однако после внедрения поэзии в садовое искусство его эстетическое восприятие учеными людьми стало основываться на чувствах и амбициях владельца или создателя сада. Один из примеров – парк Цанлан-тин Су Шуньциня (ил. 58). Название «Цанлан» происходит от «Ли Лоу Шан» Мэн-цзы, где говорится: «Если чисты воды реки Цанлан, можно в них отстирать ленты шапки моей; если мутны воды реки Цанлан, можно в них помыть ноги мои»[122]. Название «Цанлан» отражает чувства владельца сада. Эмоции и желания, облеченные в поэтическую форму, проникают в сад, самым задают ему определенный чувственный тон. Садовый пейзаж — это уже не пустая, а эмоционально наполненная декорация, и потому для тех, кто будет ею наслаждаться, горы уже будут «не просто горами», а вода «не просто водой». Каждая из гор, рек, травинок, каждое дерево будут иметь свое неповторимое очарование. Существование поэзии и прозы придает саду эмоциональный окрас, наполняет его лирикой и настроением. Цзинь Сюэчжи говорил: «Можно сказать, что в садах, особенно известных, повсюду таится поэзия, струятся поэзия с вдохновением, и все это раскрывает сердце стихотворения, являя собой подлинный поэтический мир»[123]. Особенно заметны в садах литераторов проявления поэтической музы, а также воплощения замыслов стихотворцев. Эстетика литературных садов представляет собой идеальное

[122] Мэн-цзы. Мэн-цзы. Ли Лоу. Глава 1, раздел 8 / ред. Ван Лихуа, Лань Сюй. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006. – С. 144. 孟子，《孟子·离娄章句上》,万丽华、蓝旭,北京，中华书局出版社，2006.9.1，M, 144.
Образ был неоднократно использован в поэзии. – Антология китайской поэзии в 4 томах. Т. 1, Пер. с кит. под общ. ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. М.: Худож. лит., 1957.

[123] Цзинь Сюэчжи. Эстетика китайского сада. Пекин: Китайская архитектурная промышленность, 2005. С. 231. 出自金学智，《中国园林美学》，北京，中国建筑工业出版社， 2005.8，M，231.

сочетание природной и художественной эстетики – одним словом, это любование пейзажами и восхищение прекрасными устремлениями души образованных людей.

Основываясь на важности поэзии и прозы для садов, Чэнь Цунчжоу считает, что «изучение китайских садов, пожалуй, следовало бы начинать с китайской поэзии»[124]. Каким образом стихи наделяют сады чувствами? Во-первых, через название сада. В эпохи Вэй, Цзинь, Суй и Тан сады литераторов в основном назывались на основе географических названий, направлений, их функций и имен владельцев садов. Например, усадьба Ванчуань, горная усадьба Пинцюань, «жилище отшельника» Лушань (ил. 59), сад Лоян Лудаофан (Сад при доме Людаофан Бо Цзюйи, ил. 60) и т. д. названы в честь мест, где они расположены. Среди них многие сады времен Лояна эпохи Северная Сун остались еще со времен эпох Суй и Тан и следовали обычаям названий того времени. Ли Гэфэй отметил в начале своего произведения «Знаменитые сады Лояна», что «сады Лояна в основном появились еще в эпохи Суй и Тан»[125].

После эпохи Сун популярными стали «тематические» сады. Так называемый тематический сад означает, что у него есть основная тема, и она выражает эмоции владельца. Большинство садов литераторов имеют название, которое передает глубокие мысли владельца. Например, сад Дулэюань, павильон Цанлантин, сад Мэнсиюань, сад Лэпу, сад Паньчжоу, сад Суйчуюань, сад Яньшаньюань, сад Сюгуюань, сад Ланцэюань, сад Сяоиньюань, сад Цзялиньюань, Сад Цинхуаюань и т. д. Все названия этих садов взяты из древних стихотворений, выражающих определенные эмоции поэтов. Во-вторых, в виде темы пейзажа, которая относится к названию пейзажа в саду. Названия пейзажей обычно появляются в виде

[124] Чэнь Цунчжоу. Китайская поэзия и садовое искусство. // Журнал «Юэду». 2009. №1. 出自 陈从周，《中国诗文与中国园林艺术》，《月读》，J,2018 年第 01 期.

[125] Ли Гэфэй. Известные сады Лояна. Парк Фучжэн. / Коллекция Мао Цзиня, 1829. С. 6. 出自宋 李格非，《洛阳名园记·富郑公园》，毛晋，全交馆藏版，1829，M，6.

горизонтальной доски с надписью или парных надписей на колоннах у входа. В древние времена названия садовых пейзажей стали носить поэтический характер.

Например, частный сад Сыма Гуана имеет такие темы пейзажа, как павильон Сюшуй (Прекрасных Вод), Беседка Дяоюй (Удить Рыбу), сад Цайяо (Лекарственных Растений), беседка Цзяохуатин (Поливать Цветы) и платформа Цзяньшаньтай (Смотреть на Горы). Другим примером является сад поэта Хун Ко под названием Паньчжоуюань, в котором есть пейзажи Сисинь (очищать душу), Люе (зеленые луга), Чаоюнь (вить гнездо в облаках), Хаошан (над рекой Хао – *обр.* на свободе), Юньци (подниматься подобно облаку, обр. внезапно обнаружиться многому) и т. д. В пейзажных названиях садов Линьань та же ситуация: стихи используются в качестве названий, чтобы запечатлеть чувства в пейзаже и выразить душевные помыслы владельца сада. «Такой огромный пейзаж с несколькими павильонами и без названия кажется пустынным и бессмысленным. Как бы ни были красивы цветы и ивы, горки и ручьи, но без названия они все равно не производят должного впечатления». Чэнь Цунчжоу процитировал этот отрывок из «Сна в красном тереме» (Хунлоумэн), чтобы объяснить важность названий садовых пейзажей[126]. Названия пейзажей играют роль в обобщении, уточнении, вычленении и добавлении завершающего штриха к содержанию ландшафта.

Поэзия относится к художественной концепции, созданной в предыдущих стихотворениях, и она вызывает у людей эмоции. Так, если мы распространим понятие «поэзия» на садовый дизайн, то можно подумать, что поэзия в садах относится к эмоциям, которые сады вызывают у людей. Напротив, поэтические сады относятся к ландшафтному дизайну, который может вызывать эмоции у людей, а не просто к проектам садов, похожих на китайские классические сады. В исследованиях современной садовой поэзии большинство сосредоточивается на современной садовой поэзии, которая

[126] Эпоха Цин. См.: Цао Сюэцин. Сон в красном тереме / Пер. В.А. Панасюка. Глава 17. Это первая из четырех книг древней китайской классической литературы.

простирается от китайских классических садов до современного дизайна. И не так много ученых, обсуждающих садовую поэзию с точки зрения ее поэтической сути. С точки зрения исследования поэзии современных китайских садов японские дзэн-сады хорошо выражают понимание дзэн-буддизма и вдохновляют людей на постижение дзэн жизни. В работах современных известных мастеров ландшафтного дизайна, таких как Питер Уокер и Марта Шварц, также использована форма, чтобы выразить дизайнерские концепции и побудить людей задуматься о вещах. Все эти произведения кажутся поэтическими, но эти поэтические значения основаны на других культурных традициях и отличаются от поэтического значения китайских классических садов, хотя все они ведут к философскому мышлению. Таким образом, произведения китайской классической поэзии играют эталонную роль в современных китайских садах.

2.3.3. Эстетическое сходство китайской классической поэзии и сада

Китайская классическая поэзия и китайские классические сады возникли под влиянием китайской конфуцианской и даосской культуры и имеют одну основную тему творчества, один эстетический субъект и одинаковую эстетическую концепцию. Хотя они принадлежат к разным областям, они имеют те же эстетические потребности, что и произведения искусства. Все эстетические субъекты надеются получить духовное облегчение посредством поэзии или садов; в процессе наслаждения поэзией или садами все субъекты используют одни и те же эстетико-психологические механизмы –ассоциации, эстетическая проекция и эстетическая эмпатия – для получения эстетического удовольствия. Эстетический субъект находится под влиянием даосских идей «пустоты и созерцания». В этом контексте критериями и поэтического, и живописного произведения, и сада становятся категории, часто укорененные в даосизме – пневма ци, «дух», «созвучие» *юнь*, сфера художественного *цзин*, «вкус» *вэй*.

В фильме «Новые времена» Чарли Чаплин как служащий отвечал лишь за повторение одного действия, работая на конвейере и являясь частью

крупномасштабной производственной машины. Юмористическое представление Чаплина заставляет нас глубоко задуматься над образом рабочих индустриальной эпохи. Именно наступление индустриальной эпохи и фрагментация рабочего труда заставляют современных людей стать частью машины и «фрагментированной личностью», а не целостным человеком, работающим как единое целое. Разделение труда в индустриальную эпоху привело к тому, что «нынешнее государство и церковь, законы и обычаи оказались разделены, а удовольствие было отделено от труда, средства от целей, усилия от вознаграждения. Навсегда привязанные к изолированному фрагменту целого, люди сами начинают превращать себя в фрагменты»[127].

В индустриальном обществе разделение рабочей силы и труда создает эффект конфронтации между трудом и рабочими, рабочие не могут наслаждаться счастьем труда. Его труд не утверждает, а отрицает его самого, он чувствует себя не счастливым, а несчастным. Поэтому Шиллер и Маркс предположили, что современные люди неполны и «фрагментированы», и указали, что единственный путь от раздробленных людей к целостным людям лежит «через эстетику». Только в эстетическом опыте фрагментированные люди избавляются от земного мира и входят в мир духовной свободы. «Только в эстетическом опыте, когда человек освобождается от земного мира и входит в экстатический мир, все психологические механизмы, ориентированные на человеческие эмоции, могут всесторонне и полностью мобилизоваться и достичь высокой степени гармонии»[128].

Китайская классическая поэзия, как домашний духовный сад поэта, является местом, где поэт тяжело вздыхает. В творчестве и эстетике поэзии достигается гармония между телом и разумом. В своих стихах

[127] Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. / Пер. Фэн Чжи, Фань Дацань. Шанхай: Шанхай жэньминь, 2022. С. 175. 出自德国 席勒，《审美教育书简》，冯至 / 范大灿，上海，上海人民出版社，2022.1，M, 175.

[128] Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. / Пер. Фэн Чжи, Фань Дацань. Шанхай: Шанхай жэньминь, 2022. С. 176. 席勒，《审美教育书简》，冯至 / 范大灿，上海，上海人民出版社，2022.1，M, 176.

древнекитайские поэты достигали полной свободы духа путем преобразования естественных эмоций в поэтические, посредством общности образов с собственными эмоциями. В царстве поэзии поэты освобождают свою душу от оков мира, мобилизуют все «эмоционально-психические механизмы», вступают в область эстетики, достигают высокой степени гармонии между телом и разумом.

На протяжении всего периода развития китайских классических садов, после того как *вэньжэнь* начали участвовать в садовом искусстве, при разработке садов больше внимания стало уделяться интеграции эмоций поэтов в ландшафтный дизайн, чтобы создать райский мир для души. Веселье жизни и утонченный вкус плотно вошли в ландшафт, чтобы создать место для самосовершенствования. Причина, по которой класс китайских учёных был готов участвовать в создании садов, но презирал строительство архитектурных объектов, заключается в том, что они верили, что архитектура — это дело ремесленников и фокусируется на навыках и умениях, а садовое искусство похоже на поэзию и живопись. Садовое искусство в их представлении – это высокий вид искусства, имеющий своей целью постижение смысла жизни, это художественное выражение сферы жизни, а не ремесленный труд.

Американский исследователь Дж. Харгривз считает, что «ландшафтная архитектура должна ставить искусство на первое место. Искусство — это душа ландшафтной архитектуры». Китайские классические сады, существующие как искусство, — это пространственное искусство, раскрывающее истинный смысл жизни и законы мироздания. Китайские литераторы традиционного Китая придали ему жизненную эмоцию, отличную от обычного пространства. Китайские классические сады объединяют поэзию и живопись и представляют собой мир высшей эстетики. Такая эстетика – это то, что нужно современным «фрагментированным людям», чтобы стать полноценными людьми. Современные сады должны научиться у китайских классических садов не только выражению через

форму, но и тому, как китайские классические сады как художественное пространство могут вызывать эмоции у зрителя, привести его к наивысшему эстетическому восприятию и способствовать духовной и умственной свободе зрителя.

В эстетическом процессе китайской классической поэзии и китайских классических садов в полной мере используются эстетические ассоциации. В понимании китайской классической поэзии чтение стихотворения похоже на просмотр картины: часто можно получить более богатое эстетическое удовольствие от изображений прямо перед вашими глазами, можно уловить и понять более глубокие значения. «Жизнь в деревне» поэта эпохи Цин Гао Дина представляет собой набор очень динамичных образов, с непринужденным ритмом и веселыми словами:

«Трава растет, и иволга летит в февральском небе,
Касаются запруды ивы, пьяны весенней дымкой.
Дети рано возвращаются из школы, закончив занятия,
Спешат, пользуясь восточным ветром, пускать воздушных змеев».

Трава растет, и иволги летают, и запруды касаются ивы. В начале стихотворения поэт описывает сцену воскрешения всего сущего весной, вовлекая читателей в теплую весеннюю сцену, где зеленеет трава и дует весенний ветерок. В такой сцене читатели забывают, где они находятся, как Алиса, входящая в сказочный мир, и находятся в весеннем мире, созданном поэтом, странствуя вслед за пером поэта. В весеннем мире, созданном поэтом, читатели забывают о мирских невзгодах, и их сердца парят, растворяясь в пейзаже стихотворения. Дети покидают школу и, пользуясь легким восточным ветром, спешат запускать бумажных змеев. Читатели вслед за детьми расходятся после занятий в школе, перевоплощаясь в одного из них. Они телом и душой ощущают радость детей после школы, выходящих из класса и устремляющихся в весну. В тот момент, когда бумажный змей взлетает в небо, читатель, следуя за пером поэта, превращается в воздушного змея в небе, расположившись в вышине с теплым ветром над зеленой травой,

с видом на весеннюю зеленую землю и испытывая свободу и радость, позволяя своей душе летать. В череде трогательных сцен, созданных поэтом, читатели через бессознательные эстетические ассоциации достигают эстетического мира абсолютной свободы духа, могут погрузиться в картину весны, созданную поэтом и счастливо гулять внутри, достигая таким образом высшего эстетического переживания.

В «Очерке истории китайской эстетики» Е Лана говорится, что «созвучие» юнь является очень важной эстетической категорией и высшим эстетическим стандартом поэтического искусства. Как об эстетической категории, о созвучии говорили со времен эпох Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий. В «Новом изложении рассказов в свете ходящих» есть такие комментарии, как «созвучие», «волнующая интонация» и «изящный облик стиля», а понятия «жизненность замысла и манеры исполнения» и «композиционное построение» включены в «Заметки о категориях старинной живописи» («Шесть законов живописи») Се Хэ. «Ритм» из «одухотворенного ритма живого движения» (в переводе Е.В. Завадской») – это тот же иероглиф юнь, которое также можно перевести как созвучие. В эпоху Тан и Пяти династий о созвучии юнь также говорили Сыкун Ту, Цзин Хао и др. Во времена эпохи Сун юнь пользовалось большим уважением в поэзии. Что же это такое? Фань Вэнь сказал: «Это называется созвучием «юнь», если в нем с избытком смысла между строк». Юнь относится к значению и длительному смыслу, представленному произведением искусства, как и переливчатый звук большого колокола с отголосками создает неописуемую красоту звука за пределами звука». Можно сказать, что Фань Вэнь дал относительно четкое определение понятия «юнь». Это показывает, что созвучие является универсальным эстетическим идеалом поэзии. Мэй Яочэнь, Оуян Сю, Су Ши, Хуан Тинцзянь, Цзян Куй, Янь Юй и другие объясняли и обсуждали созвучие юнь.

«Неистощимый смысл» Мэй Яочэня, «истинный вкус» Оуян Сю, «идеальный вкус» Су Ши, «иносказательный смысл» и «скрытый смысл»

Цзян Куя и «неисчерпаемый смысл» Янь Юя — все они принадлежат к «созвучию». Созвучие связано с субъективными эмоциями, уходит корнями в жизнь и исходит из глубоких чувств литераторов и их понимания общественной жизни. Поэтому можно сказать, что это созвучие чувственному миру автора. Интегрируя глубокие эмоции и переживания в пейзаж, выражая бесконечную любовь ограниченными средствами языкового выражения и выведя смысл за пределы пейзажа, можно создать «скрытый смысл», который не высказан, но при этом обладает очарованием. И наиболее правдивые смыслы наиболее трудны для облечения в слова, и выражаются через рифму и звучание через созвучие. Поэтому Су Ши рассматривал стихи Тао Цяня как образец «созвучности». Су Ши считал, что в стихах Тао Цяня наиболее интересен стиль, который даже более чудесный, чем слова. Танская поэзия отличается тем, что авторы говорят прямо от сердца, их поэзия обладает богатством и полнотой образности, а поэзия Сун более вдумчива и изящна по форме и известна своей глубокой философией. Фактически, стихотворение не только фокусируется на «созвучии», но в словах больше внимания уделяется даже эффекту вне этой рифмы. Слова характеризуются элегантностью формы и использованием эвфемизмов. Эвфемистический означает иносказательный, неуловимый и обладающий продолжительными отголосками. Когда Ван Говэй говорил о границах, он часто упоминал созвучность слов. Он говорил: «Слово – это тема, прекрасная и изумительная, и ее необходимо понимать и развивать. Оно может выразить то, что стихотворение не может выразить, но не может выразить то, что стихотворение может выразить». Сфера поэзии широка, а содержание слов – длинно» («Поэтические замечания о мире людей. Сокращенный черновик»). Элегантная форма слов одновременно музыкальна и глубока, и их значение трудно описать.

Помимо поэзии, во время древнего прозаического движения Оуян Сю критиковал вычурные и показные стихи литераторов в жанре сикунь за их чрезмерное пристрастие к витиеватости и выступал за создание древней

прозы, которая была «простой по написанию, но имела глубокий смысл». Оуян Сю использовал «цзянь» (метод упрощения) для корректировки литературного стиля. «Упрощение» не означает простое и поверхностное, как вульгарный «белый стиль» поэтов того времени, оно относится к отточенности и лаконичности творческого языка, т. е. к использованию самой простой и ясной формы для передачи богатого и глубокого содержания. Оуян Сю сам делал так и писал «упрощенно». Согласно историческим данным, Оуян Сю и Инь Чжу вместе написали «Историю двух башен Гуй». Оуян Сю написал тысячу слов, но Инь Чжу сказал, что нужно только пятьсот слов. Затем Оуян Сю «подчинился их простоте и древности и с тех пор стал писать в стиле древней прозы».

Помимо Оуян Сю, Сыма Гуан также является важным представителем стремления к простоте. Сыма Гуан считал простоту красотой, и этот стиль пронизывает как его поэзию, так и его концепции садов. Стиль письма Сыма Гуана был простым и лаконичным, он не любил приукрашивать, а выступал за «простоту и умеренность». Однажды он отказался написать указ в парном стиле для императора Шэньцзуна эпохи Сун, заявив, что «я не могу писать в стиле парных построений». Его «Сад Дулэ-юань» (ил. 61) характерен своим простым и естественным стилем: находящийся в саду Дулэ-юань («павильон, чтобы удить рыбу») окружен бамбуком, посаженным по кругу, а его верхушки соединяются к центру. Два ряда бамбука слегка смещены во внутрь, образуя форму коридора, тем самым создавая полуоткрытое пространство, что демонстрирует простой и естественный стиль.

Будь то древняя поэзия или древняя проза, простота слов и глубокий смысл являются важными эстетическими характеристиками. Простота поэзии оказала глубокое влияние на сады литераторов. Чэнь Цунчжоу, современный специалист по садовому искусству, сказал: «Прекрасные пейзажи сада подобны четверостишиям стихотворения, в которых используется меньше слов, чтобы выразить больше смысла, и которые не раскрывают все до конца. Всего несколькими штрихами кисти можно создать отзвук, который будет

разноситься еще долго». Очевидно, что сад литераторов и поэзия похожи своим стремлением к эстетике, они обладают разными мелодиями, но одной целью. Все они считают простоту красотой.

Любование китайскими классическими садов и китайской классической поэзией обладает красотой «одинакового мастерства в разных мелодиях». Любоваться китайскими классическими садами – это все равно, что читать стихотворение или смотреть на картину. Это позволяет вам погрузиться в атмосферу и глубоко задуматься. Вы находитесь в пространстве, созданном мастером садов, и с разными пейзажами в разные времена года вы можете испытать разные поэтические грани. «Павильон Юэдаофэнлан-тин» («восходит луна и начинается ветер», или сад «Приходящей луны») (ил. 62) в Саду Мастера сетей расположен к западу от пруда Цайся. Он построен рядом с водой и окружен ею с трех сторон. С ним связано стихотворение Шао Юна эпохи Сун: «Когда луна достигает центра неба, ветер колышит поверхность воды». Настроение павильона Юэдаофэнлан-тин — это сидеть у воды и наслаждаться легкой рябью, спокойным ветром в Юньгане, чистотой ветра в бамбуковом лесу и насыщенным ветром в соснах. Праздник середины осени, яркая луна висит высоко в небе и ярко отражается в пруду, цветет золотой османтус, сад наполнен сладким ароматом, а ночью в воде плывет рыба, и пруд как будто из кусочков серебра. Хорошо провести время с друзьями или насладиться красивыми пейзажами в одиночестве — и то, и другое довольно изысканно. Владелец сада погружается в живописные пейзажи и прекрасное время года, отбрасывает заботы, погружается в дары природы, объединяется с луной и ветром, убегает от мирского беспорядка, прячется в месте свободы своей души, забывает о своем существовании, достигая мира высшей эстетики. И если поэзия — это творение художественной концепции поэта, которая заставляет читателей погружаться в духовный мир небытия, то китайские классические сады формируют эти пейзажные пространства так, чтобы посетители могли лично ощутить спокойствие и умиротворение природы. Как сказал американский учёный Джордж Сантаяна в своей книге

«Чувство прекрасного»: «Природа часто является нашим вторым возлюбленным, она утешает нас после потери первой любви».

Древние китайские литераторы и создатели классических китайских садов глубоко понимали истину и превращали сады в землю очищения, чтобы очистить свои души, позволяя им погрузиться в природные пейзажи и превратиться в яркую луну на небе, в ветерок, пролетающий через сосновый лес, в банановые деревья за окном и купаться в шелесте дождя, позволяя природе снять усталость с души. Накопление поэтических образов стало основой эстетического единства китайских классических садов и способствовало формированию художественной концепции китайского сада. Создание пространственно-художественной концепции китайских классических садов способствовало консолидации и формированию поэтических образов. Образность поэзии и садов образует взаимоскрепляющие и симбиотические эстетические отношения. Наслаждение китайской классической поэзией и китайскими классическими садами в сознании зрителя объединяется с образами в произведениях, происходит осознание идентичности вещей и себя, что позволяет уму преодолевать препятствия тела и перемещаться между различными объектами в реальном мире, достигать духовного удовлетворения, получать наивысшее эстетическое переживание.

2.3.4. Художественное родство классической китайской поэзии и сада

Общие эстетические источники китайской классической поэзии и садово-паркового искусства порождают неизбежные параллели. От подготовки их создания до формы выражения эмоций в творчестве и техник, используемых в процессе создания, все это демонстрирует взаимную связь между ними. Изучение искусства китайской классической поэзии играет чрезвычайно важную роль в изучении искусства китайских классических садов, а также имеет большое значение для творческого развития современных китайских садов.

Поэтические образы аккумулируются в личном опыте поэта в предметы, имеющие определенную эмоциональную окраску и символику. Использование этих объектов в качестве ландшафтных элементов в саду имеет определенную направляющую роль для эстетического восприятия туристов, что во многом способствовало развитию китайских садов литераторов. Масштабные совпадения между образами китайских классических садов и классической китайской поэзии еще больше способствовали их взаимному развитию. В японских садах камней (ил. 63) пейзажные образы в основном взяты из даосизма и культуры дзен-буддизма. Пейзажные элементы, такие как песок, камни, вода, имеют определенное культурное значение. Изначально в японских садах камней не существовало белого песка. С развитием садов камней он был позже обнаружен и стал элементом ландшафта, заменившим водную стихию. Из-за своего чрезвычайно абстрактного выражения он стал репрезентативным элементом японских садов камней. Поэтому развитие ландшафта также требует от нас почтительного сердца и мудрых глаз, чтобы обнаруживать связи между объектами и распознавать эмоции элементов ландшафта, создавая тем самым современный поэтический сад.

Развитие и трансформация эмоций создают поэзию китайских классических садов. Пейзажные образы китайских классических садов — это эмоциональные объекты, которые создаются поэтами посредством выделения эмоциональной сути и путем психологического дистанцирования, преодоления границы эмоций. Когда древние китайцы любовались красотой китайских классических садов, они могли свободно входить в них и выходить из них. Они не заболевали от того, что слишком долго слушали звук дождя, и не грустили от чрезмерного счастья. В таком эстетическом состоянии духа достигаются свобода и вольность мысли. Человеческие эмоции в основном рождаются в процессе восприятия и из ощущения и познания людьми жизни и вещей. Причина, по которой формирование китайских классических садов сыграло чрезвычайно важную роль в

китайской классической поэзии, особенно строк цы и юаньской драмы, заключается в том, что китайские классические сады предоставили древним китайским поэтам пространственную среду, позволяющую им познать путь естественного мироздания. Важное различие между китайскими классическими садами и современными садами заключается в том, что китайскими классическими садами можно было любоваться, восхищаться, в них можно было гулять и проводить время в играх. Древние китайцы в садах беседовали с цветами и музицировали на цинь. Эти впечатления от пейзажей способствовали их пониманию жизни, стимулировали их эмоции по отношению к природе и вызывали эмоции, которые подчас превосходили границы пространства и времени. Обращаясь к поэзии, поэтический смысл китайских классических садов, с одной стороны, исходит из культурных образов китайской классической поэзии, а с другой – из личного опыта, переживаемого поэтом в саду. Пейзаж, который может порождать поэтический смысл, должен быть прочувствован, люди должны иметь возможность войти в него и насладиться им. Декоративные характеристики китайских классических садов, которые можно рассматривать, которыми можно восхищаться, в которых можно прогуливаться, играть и даже жить, имеют вдохновляющую роль для жилища, наполненного поэтическими смыслами, которое популяризирует современный ландшафтный дизайн. Как только мы поймем зарождение поэзии, мы также поймем, куда нам следует стремиться в ландшафтном дизайне с поэтическим смыслом.

Древние китайцы умели находить в природе символы для выражения эмоций, поэтому процесс выражения чувств в китайской классической поэзии — это также процесс описания поэтами видов. «Вся пейзажная лирика написана языком любви». Ван Фучжи считал, что только «изображая

настроение пейзажа и говоря так о любви» [129]можно художественным образом выразить уникальные и утонченные чувства поэта.

Если поэт откажется от описания пейзажей и будет выражать свои эмоции замкнуто и прямолинейно, то в его поэзии не будет обаяния, он не сможет вызвать у людей эмоции. Возьмем, к примеру, стихотворение «Тяньцзинша» Ма Чжиюаня:

«Зашелестит, высыхая, тростник,
Крыльями хлопнет птица...
Мостик над речкой грустно поник,
Речка течет, струится.

Рвется дорога навстречу мгле,
Тощая кляча, тусклый закат...
Самый любимый на всей земле
Никогда не придет назад»[130].

Поэт сочетает в одном стихотворении двенадцать образов: засохший тростник, старые деревья, мрачную ворону, небольшой мостик, струящуюся воду, жилища людей, старинные дороги, западный ветер, тощую лошадь, закат, убитые горем люди и далекий край земли. Каждому из этих образов предшествует прилагательное, которое намеками рассказывает о настроении поэта. Этот нарисованный отдельными штрихами унылый, безжизненный и запустелый пейзаж отражает бесконечное одиночество странствующей жизни поэта. В нем нет ни слова романтики, но беспредельная боль скитальца выражена через различные образы и эмоции. Когда поэт прямо сетует, как тяжело ему находиться в чужих краях и как сильно он скучает по

[129] Ван Фучжи. Заметки о поэзии Цзян Чжая. / Ред. Дай Хунсэн. Шанхай: Шанхай гуцзи, 2012. С. 154. (清)王夫之,《姜斋诗话笺注》，书籍作者戴宏森，上海， 上海古籍出版社，2012.2，M，154.

[130] Поэт юаньской драмы Ма Чжиюань «Тяньцзинша» - Осенние думы, / Пер. А. Л. Тер-Григорян. / Антология китайской поэзии в 4-х томах. Том 3. Пер. с кит. под общ. ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. М.: Худож. лит., 1957.

родным местам, и если при этом он не может дать людям ощущение личного присутствия и сочувствия, то и поэтический смысл будет отсутствовать.

Китайские классические сады создают пейзажи с помощью эмоций и используют пейзажи для создания эмоций. Китайские классические сады выбирают эмоциональные образы для планировки ландшафтного дизайна и посредством сочетания различных элементов эмоциональных образов выражают духовный мир, к которому стремился владелец сада. Е Бянь, сравнивая различия китайской поэзии и живописи, сказал: «Художники создают формы, и формы глубоко зависят от эмоций; поэты создают эмоции, а эмоции выражаются в формах»[131]. В процессе создания китайских классических садов в полной мере используются творческие методы китайской классической поэзии и живописи тушью. В процессе создания художественной концепции сада опираются на эмоциональные образы китайской классической поэзии для более четкого выражения своих мыслей через форму. Творя по законам композиции, извлеченным из живописи тушью методом туши, можно максимально показать глубину эмоций. При создании композиции из растений в классических китайских садах древние китайцы обращали внимание на принципы поэтического настроения безмятежного любования и часто черпали художественную концепцию древней поэзии из своего накопленного эстетического опыта. «Посадка цветов и трав основана на стиле поэзии»[132]. Композиции из растений в китайских классических садах в основном соответствуют названиям этих живописных мест. Они выражают значения названий живописных мест через свои накопленные культурные коннотации, передают стремление владельца к

[131] Е Се. Сборник стихов Чисялоу. Шанхай: Шанхай гуцзи, 2010. С. 36. 清 叶燮，《清代诗文集汇编，第 104 册—已畦集》，书籍作者清代诗文集汇编，上海，上海古籍出版社，2010，M，36.

[132] Лу Шаохэн. Подметание мечом в зале пьянства и древности. Чанша: Юэлу Шушэ, 2016. С. 56 出自 明代 陆绍珩，《醉古堂剑扫》，书籍作者陆绍珩，长沙，岳麓书社出版，2016.5.1，M，56.

просветлению и, таким образом, играют важную роль для владельца и его процесса любования пейзажем, создавая переплетение чувств и образов.

Китайская классическая поэзия и китайские классические сады — это места, где творцы выражают свои эмоциичерез различные символические формы. Поэзия конструирует психологическое пространство через психологические образы, а сады конструируют реальное пространство через физические объекты. Однако общность образов позволяет им учиться друг у друга и сосуществовать в процессе совместного развития. Поэзия выражает поэтическую сущность, придавая эмоции объектам и достигая слияния образов; сады, опираясь на эмоциональные образы в поэзии и комбинируя их тематические выражения, выражают поэтическую сущность и добиваются слияния этих картин.

ГЛАВА 3. УРОВНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САДОВО-ПАРКОВОГО И ПЕЙЗАЖНОГО ИСКУССТВ

Раздел 3.1. Изображение садов в китайской пейзажной живописи *шаньшуй*

Традиционный китайский сад наполнен поэтическим чувством и живописен, как картина. Многие сады или их отдельные части были созданы как воспроизведение картин традиционной живописи *гохуа*. И наоборот: существующие сады нередко воспроизводились в живописи. Наиболее ранним примером является пейзаж «Прекрасный сад у озера Цзинмин» (ил. 64) северносунского художника Чжан Цзэдуаня, на котором изображена драконья лодка праздника начала лета в императорском саду. В истории китайской живописи немало мастеров, в работах которых можно увидеть воспроизведения знаменитых или не очень садов. Прежде всего это Тан Инь, Цю Ин, Вэнь Божэнь, Ду Цюн, Се Шичэнь, пейзажи которых мы проанализируем в данном разделе.

Тан Инь (1470–1524), он же Бо Ху или Лю-жу цзюйши (псевдоним, переводимый как «Отшельник в шести подобиях»), родился в семье торговца, с детства проявлял большие способности. Он мастер живописи *жэньу*, *хуаняю* и *шаньшуй*. В пейзажной живописи по своей манере был близок Чжоу Чэню, Ли Тану, Лю Сунняню, также учился придворной живописи у своих современников литераторов. Черпая вдохновение у разных художников, он сформировал эклектичный стиль, отличающийся строгостью, целостностью и многогранностью.

Сейчас хранящаяся в музее Гугун в Пекине картина «И Ань» («Кабинет Непоколебимости») Тан Иня названа по псевдониму друга художника, Чжу Бинчжуна. Именно он изображен на полотне в своем кабинете наблюдающим за садом. Его образ выполнен при помощи каллиграфических приемов – простых и аккуратных штрихов. В данном произведении объединена живопись *жэньу* и *шаньшуй*. Если присмотреться, то можно обнаружить поврежденную и неровно лежащую черепицу, облупившуюся краску на стенах – так Тан Инь

намекает на владельца кабинета и сада, полностью отрешившегося от мирской суеты и довольствующегося малым. Бессмертные, вечнозеленые сосны и тень от бамбука вокруг кабинета, искусственные горки воспроизводят атмосферу уединенного сада, в котором можно предаваться размышлениям.

Другая работа Тан Иня «Дегустация чая» (ил. 65) находится в коллекции Музея Гугун в Пекине, на ней изображена жизнь ученых-литераторов – людей, праздно сидящих и наслаждающихся чаем. Композиционно картина четко разделена на части, ракурс дан такой, как будто художник подглядывал за распитием чая из-за горного утеса. В левой части свитка стихотворная строка авторства самого Тан Иня: «Как долго тянется день и как приятно держать чашку чая в руках. Под южным окном ветерок дует мне на виски»[133]. Художник использовал густую тушь и округлые мазки, чтобы очертить скалы и деревья вблизи и их выпуклые и вогнутые формы. На контрасте с этим, средний план написан мягко, бледными и светлыми тонами туши. Эти переходы от пустого к заполненному и контрасты темного и светлого позволили художнику воспроизвести легкую, приятную атмосферу чаепития.

Картина с изображением сада Чжэнь шоу тан («Зал Чжэньшоу») (ил. 66), находящаяся сейчас в Музее Гугун в Пекине, была создана Тан Инем, когда ему было всего семнадцать лет. Он написал ее в честь матери Чжоу Сичжэна, которой все жители города восхищались за ее добродетель и ум, ведь она овдовела, но научила своих детей быть честными и праведными. Картина представляет собой длинный свиток, выполненный в манере Шэнь Чжоу с обилием тонко выписанных деталей, ветви деревьев очерчены упорядоченными переплетениями и узорами, при этом структура очень хорошо выверена и смотрится гармонично.

Цю Ин (1494–1552), он же Шифу, или Шичжоу, был скромного и бедного происхождения, не получил формального образования, поэтому его творчество изначально было основано на народном искусстве, уже позже он начал учиться живописи у ученых-литераторов. Опираясь на сильные стороны многих школ,

[133] Тан Инь. Сборник Тан Иня. Дегустация чая. Шанхай: Шанхай Шусян, 2013. С. 382.

он сформировал уникальный художественный стиль. Цю Ин учился у Чжоу Чэня в ранние годы, а затем изучал кисть и тушь династий Сун и Юань. Его произведения отличаются изяществом и аккуратностью, строгостью, при этом он мастерски владел приемами живописи тушью и хорошо писал в жанрах *шаньшуй*, *хуаняо* и *жэньу*. Вероятно, из-за отсутствия образования, он не преуспел в стихосложении, поэтому оставлял лишь свою подпись на картинах. Благодаря упорному труду и прилежному изучению живописи, его мастерство достигло высокого уровня, его мазки отличаются легкостью и плавностью, произведения наполнены глубокими смыслами. Наряду с Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмином и Тан Инь, он принадлежит к четырем мастерам умэньской школы.

Картина Цю Ина «Дунлинь» («Восточный лес») (ил. 67), хранящаяся сейчас в Музее императорского дворца в Тайбэе, выполнена красками на шелке. На ней изображены два литератора, ведущие долгий разговор в гостиной дома ученого. Справа от входа стоит служка ученого, а двое других разводят огонь для чая. Дом окружен деревьями, а перед домом течет небольшой ручей, по деревянному мостику через который ученый идет в гостиную. Искусная техника и тонкая кисть Цю Ина сочетают традиционную внимательность к деталям и легкость линий. Картина прекрасно передает идеал жизни литераторов того времени – неторопливой и безмятежной.

Картина «Занятия в саду» (ил. 68) сейчас находится в Музее императорского дворца в Тайбэе. На ней изображены сад, разбитый на холме, с залами, кабинетами, мастерскими и другими зданиями, а также фигуры в различных позах, читающие, играющие, работающие и занимающиеся другими делами. Дома, скалы, деревья и фигуры тщательно прорисованы, а цвет используется очень умеренно. В картине воплощены идеалы литераторов – уход от мирской суеты и чиновничьей службы и возвращение к природе, в лесную рощу.

Вэнь Чжэнмин[134] (1470–1559) – знаменитый художник, поэт и каллиграф эпохи Мин, один из лидеров умэньской школы живописи, чьи работы оказали значительное влияние на развитие китайской пейзажной живописи. Уроженец Чанчжоу, провинция Цзянсу, Вэнь Чжэнмин происходил из образованной семьи литераторов и ученых, члены которой имели чиновничьи должности и служили при императорском дворе с эпохи Сун. Поэтому неудивительно, что в юности он сам стремился получить пост на государственной службе, чего ему не удалось реализовать, так как он десять раз не смог сдать императорские экзамены на соискание ученой степени, дававшей право служить в качестве чиновника. На второй год правления под девизом Цзяцзин (1523 г.) получил рекомендацию У Чжуна, императорского эмиссара-инспектора, на назначение в качестве чиновника и, пройдя экзамен в министерстве чинов, стал *дайчжао*[135] в академии Ханьлинь. Поэтому в исторических источниках иногда упоминается как «Вэнь *дайчжао*». Тем не менее привыкнуть к государственной службе Вэнь Чжэнмин не смог, он прослужил всего три года, после чего добровольно ушел в отставку и уехал на родину в Цзянсу.

Частой темой пейзажей Вэнь Чжэнмина является изображение садов ученых литераторов. По мере разворачивания свитка, зритель «путешествует» по саду взглядом. В начале свитка изображается вход в сад, заканчивается он воротами – выходом из сада. В качестве примера работ Вэнь Чжэнмина стоит привести «Восточную усадьбу» («Дунъюань», ил. 69) и «Кабинет аптекаря» («*Яо цао шань фан ту*»). Художник часто писал горизонтальные свитки (которые надо просматривать, разворачивая), на них он показывал единое пространство с одной точки зрения, т.е. давал панорамный вид, например, «Навещая друзей весной у ручья» («*Чуньси фанъю*»), «Чайная церемония в роще» («*Линь се цзяньча ту*»), «Очерк сада Дулэюань» («*Дулэюань бицзи*»), «Беседка орхидей сюци» («*Лань тин сюци*

[134] Творил также под псевдонимами Вэнь Би, Чжэнчжун, Хэншань.
[135] Редактор докладов и прошений на высочайшее имя при академии Ханьлинь.

ту»), «Кабинет Цзюй Гуя» («*Цзюйгуй чжай*»), «Куйян»[136]. Анализ «Восточной усадьбы» показывает, что на картине в едином пространстве представлены разные моменты времени.

Парк Дунъюань расположен в Чжуншане, к югу от Нанкина. Изначально Дунъюань, дословно с китайского «Восточный сад», был подарком, пожалованным известному чиновнику раннеминского периода Сюй Да. Тогда этот сад назвался «Тайфу-юань». Позже он перешел к Сюй Тай, правнуку Сюй Да в пятом поколении. В те времена сад пережил реконструкцию и был расширен, здесь была учрежден загородный дом, названный "Дунъюань". Картина «Восточный сад», написанная Вэнь Чжэнмином в возрасте 61 года на девятом году правления Цзяцзин, представляет сцены элегантных собраний в Восточном саду и является одним из самых известных примеров садово-парковой темы в придворной живописи своего времени. Вэнь Чжэнмин изобразил Восточный сад на горизонтальном свитке, который можно условно разделить на три части, рассказывающие историю.

Традиционно свиток просматривают уникальным образом, разворачивая его руками на столе. При этом свиток разворачивают справа налево левой рукой, одновременно сворачивая с другой стороны правой. В первой сцене на дорожке, ведущей к воротам сада, хозяин сада, одетый в серое, проводит гостей в сад, а навстречу ему с сияющим лицом прогуливается друг, одетый в красное. За ним следует слуга с цитрой в руках. В центре картины представлен главный сюжет: четыре литератора за столом рассматривают картину на свитке, они наслаждаются поэзией и оценивают живопись, сбоку ждет служка со свитком в руках. Снаружи дома служка, держащий поднос с чаем, собирается войти в дом и, кажется, разговаривает с человеком, сидящим у красной изгороди. Далее на картине изображены павильоны на воде, смотрящие друг на друга. В павильоне на одном берегу

[136] Географическое наименование территории, находящейся в совр. Гуанси-Чжуанском автономном районе.

находятся двое ученых, которые играют в шахматы. Вдоль бамбуковой рощи позади пруда идет служка с чайным подносом, который он несет к другому павильону. На склоне в правом нижнем углу есть небольшой мостик через ручей, который ведет к воротам сада по навесной дорожке. Навесная дорожка вдоль берега ручья засажена зеленеющими кипарисами и ведет к воротам сада. Во внутреннем дворе, окруженном красными лаковыми перилами, есть павильоны для занятий, в саду огромные камни с озера Тайху, расположенные под соснами изящной формы, а от одного павильона на воде к другому ведет тропа у бамбука. Как видно, свиток «Восточный сад» – это изображение реального садового пространства, в котором, если смотреть картину так, как задумывал ее создатель, постепенно раскрывается архитектура и планировка сада. Несмотря на то, что реальный парк Дунъюань – это нечто большее, чем представленный Вэнь Чжэнмином на картине вид, данный свиток очень хорошо передает саму идею сада, в котором благородные ученые-литераторы наслаждаются красотой природы и искусством, и, что самое главное, атмосферу и уникальный садово-парковый пространственный пейзаж Дунъюаня.

«Чайная в саду» («*Линь се цзянь ча ту*», ил. 70) – это картина, написанная Вэнь Чжэнмином для известного каллиграфа минской эпохи, Ван Гусяна (1501–1568), известного как «Лу Чжи». Лу Чжи, как и сам Вэнь Чжэнмин, был родом из Чанчжоу, но жил в Сучжоу. На свитке «Чайная в саду» изображены холмы, широкое озеро, несколько домиков с соломенными крышами на покатом берегу, окруженных бамбуковым забором. Во дворе, окруженном разными деревьями, хозяин, изображенный сидящим внутри дома и выглядывающим в окно, рядом с ним служка заваривает чай. За пределами двора на тропинке стоит друг с тростью. Таким образом, на картине представлен типичный идеал жизни ученого-литератора, свободного от городской суеты, идеальная пространственная среда. Несмотря на то, что это не точное изображение сада, акцент на картине сделан на кабинете ученого, и архитектура занимает

важное место на свитке. Вместо того чтобы служить просто видовой точкой, как на обычной пейзажной картине, здесь архитектура призвана подчеркнуть существование внутреннего двора и его пространство. Внутренний двор расположен под деревьями на берегу озера в окружении бамбуковых изгородей, образуя синтез между частично застроенным и природным пространством. Это типичное представление классического китайского садово-паркового пространства.

Раздел 3.2. Влияние пейзажной живописи шаньшуй на конкретные образы китайского сада

Горы и воды (*шаньшуй*), рощи и деревья (*линьму*), бамбук и камни (*чжуши*), цветы и травы (*хуацао*), птицы и рыбы (*няоюй*) – темы китайской живописи, но и аллегории, которые художники-литераторы использовали для передачи своих идеалов или чувств. Это важнейшие элементы садово-паркового искусства Китая и неотъемлемая часть пространства классического сада ученого эпох Тан, Сун, Юань, Мин и Цин.

Если говорить об элементах композиции садового пространства, то есть четыре больших элемента и шесть принципов обустройства сада. Четыре элемента – горы и камни, вода, растения и архитектура. Под шестью принципами имеются в виду использование при обустройстве сада гор, камней (отдельно от гор), водоемов, деревьев (растений), комнат (архитектуры) и дорожек. Таким образом, в классическом китайском саду обязательно должны быть цветы и деревья, горы и камни, декоративные элементы, архитектурные постройки, проложенные маршруты. Эти шесть элементов подобны точкам и линиям кисти в китайской живописи, их свободные комбинации составляют язык искусства китайского сада. В данном разделе мы подробно рассмотрим, как эти составные части садово-паркового пространства были представлены в китайской живописи литераторов.

3.2.1. Садово-парковая архитектура

Китайская садово-парковая архитектура стоит особняком от других типов строений. Она следует ключевому принципу обустройства сада – «произрастая из природы, превосходить природу». Иными словами, являясь результатом человеческой деятельности, она должна гармонировать с естественной природной средой. Кроме того, важными ориентирами были живопись и пейзажная лирика, дух и настроение которой должны были воплощаться в архитектуре сада. Традиционно китайская архитектура ориентирована по оси и симметрична: классическим примером является *сыхэюань*, тип застройки из четырех зданий, расположенных фасадами друг к другу и образующих прямоугольник с двором внутри. В пейзажной живописи литераторов архитектура, как и персонажи, являются второстепенным элементом картины, и как правило изображаются под прямым углом обзора, как если бы они были на уровне глаз зрителя. Как по цвету, так и по форме, архитектура должна была соответствовать четырем идеалам – «искусность» (*цяо*, 巧), «уместность» (*и*, 宜), «утонченность» (*цзин*, 精) и «изящество» (*я*, 雅)[137]. Также вслед за живописью литераторов важным принципом садово-парковой архитектуры и ее расположения в саду становится наличие основных принципов с отказом от шаблонности. Рассмотрим, как именно реализовывались четыре идеала «искусности», «уместности», «точности» и «изящества» в саду ученого и что под ними в действительности имелось в виду.

[137] Описательные термины, использовавшиеся в классических трактатах, посвященных садоводству в контексте эстетики сада ученого. Так, в частности, «изящество» – одно из важных качеств, которыми должен обладать идеальный сад ученого-литератора. Например, в «О вещах, радующих взор» («Чжан у чжи») Вэнь Чжэнхэна слово «изящество» встречается 91 раз, в «Устроении садов» («Юанье») Цзи Чэна – 12 раз, причем Цзи Чэн противопоставляет «изящный и классический» сад ученого «вульгарному» и «чрезмерному» саду торговца. – См.: Yun, Jiayan, Kim, Joonhyun. Sociocultural factors of the late Ming and early Qing Chinese garden landscape, based on philosophies seen in Yuanye, Zhangwuzhi, and Xianqingouji. Landscape Research. 2018. № 44. P. 6.

(1) Искусность *цяо* – это мастерство, умелость и легкость. Под влиянием живописи *се-и* при описании архитектуры традиционного китайского частного сада начинает выделяться слово «искусность». Прежде всего, в контексте именно сада имеется в виду искусное сочетание садово-парковой архитектуры и естественного ландшафта. Это сочетание определяется выбором места для постройки, а также тем, как будет меняться пейзаж сада под влиянием архитектуры из каждой видовой точки.

Кроме того, это также относится и к планировке пространства. В целом пространство китайского сада имеет три измерения – садовое пространство, архитектурное пространство, а также переходные зоны между ними. Важно, как они взаимопроникают и взаимодействуют. Существует ряд приемов организации пространства: «комната в саду, сад в комнате», «внешнее во внутреннем и внутреннее во внешнем», «большое в малом и малое в большом», «показывать большое через малое» и т.д. Все они сформировались под влиянием живописи литераторов.

Можно выделить два ключевых метода дизайна. Во-первых, «заимствование вида и проникновение в помещение». «Заимствование вида» – прием, при котором из одной видовой точки посетитель видит не только ближний «вид», но еще один или несколько более дальних «видов». Так и с архитектурой: «вид» должен проникать внутрь помещения. К садово-парковой архитектуре относятся следующие типы строений: *лоу* (楼, «башенка», «комната»), *тай* (台, «платформа» или «терраса»), *тин* (亭, «павильон»), *гэ* (阁, «павильон», высокая постройка из двух и более этажей в период Мин–Цин), *шуйсе* (水榭, «павильон» или «беседка» на воде), *хуэйлань* (回栏 «изгородь»). В отличие от обычных зданий, они являются частью пейзажа сада и образуют видовые точки, а не только служат местом пребывания человека. Как следствие, садово-парковая архитектура часто имеет «сквозную» планировку, большие и широкие окна, через которые можно видеть сад и через которые сад как бы «проникает»

внутрь.

Во-вторых, использование извилистых тропок для направления маршрута посетителя сада. Длинные галереи – по сути, коридоры, соединяющие здания, – разделяют сад на секции, а также направляют посетителя, постепенно открывая его взору разные виды. Это способ упорядочивания пространства при одновременном сохранении естественности прогулки. По типу дизайна различают «естественные», «упорядоченные» и «интегрированные» галереи, но наиболее предпочтительны первые. Здесь есть несколько аспектов использования галерей для направления шага (и взгляда) посетителя сада, на которых стоит остановиться подробнее. Первый – это изгибы и повороты, за которыми открываются разные виды и благодаря которым внимание посетителя сада привлекают к тем или иным его частям. Второй – это внезапное открытие взору скрытых уголков сада.

«Искусность» в архитектурном оформлении сада относится и к использованию естественных для китайской природной среды материалов и их свойств. Основные материалы – это дерево, кирпич и каменные плиты, керамика и фарфор. Благодаря художественной обработке декоративные элементы из дерева, оконные и дверные проемы, перила и бордюры, цветные росписи, парные горизонтальные доски с надписями у дверей, резьба, каллиграфия и т.д. гармонично объединяются с камнями и флорой сада. Искусность проявляется в том, насколько естественно и органично они интегрированы в природный пейзаж, насколько удачно передается желаемое настроение, идея сада *ицзин*. Примером такой легкости в объединении архитектуры и садово-паркового ландшафта является сад, изображенный на произведении Чжао Мэнфу «Зал десяти тысяч ив» («*Вань лют ан*», ил. 71).

(2) Уместность *и* – сообразность местным природным условиям, разумность, рациональность. Также описательный термин, встречающийся в китайских трактатах, посвященных саду (в частности, в «Устроении садов»

Цзи Чэна). Если обратиться к конкретному смыслу, который вкладывался в это понятие, то, на наш взгляд, можно выделить два аспекта. Во-первых, как для живописи литераторов важными были идеи культивирования изящества и красота целостной художественной формы, так при архитектурном проектировании необходимо было учитывать фактор общей композиции. Каждая отдельная часть садово-парковой архитектуры должна была следовать за общей формой, соответствовать единому стилю и ориентации. Архитектура определяла направление пути посетителя сада. Именно от этого зависела последовательность типов строений и элементов сада. В китайском классическом саду сначала строится цветочный павильон, а потом уже рассаживаются деревья и располагаются каменные композиции. Но строения могут много раз перестраиваться и реконструироваться за время существования сада. И важно, чтобы они сохраняли общее единство. Это также и уместность отдельных элементов архитектурной формы. Так, Цзи Чэн пишет: «Не стоит ограничивать себя определенным количеством окон, делай их там, где это уместно»[138]. Во-вторых, уместность относительно местных условий и топографии сада, то есть холмистого/гористого или равнинного ландшафта. По словам Цзи Чэна, «там, где уместно построить павильон *тин*, пусть будет павильон *тин*, где уместна беседка на воде, пусть будет беседка на воде»[139].

(3) Утонченность *цзин* – утонченность, красота, умеренность, чувство вкуса. Здесь внимание уделяется не только красоте лепки, но и красоте декора и украшений, красоте обстановки и малых деталей в архитектурном оформлении. Важны их расположение, размеры, толщина, степень изящества, текстура, общие пропорции и стилевое единство.

[138] Цзи Чэн. Устроение садов. Фрагмент трактата /Пер. Е. А. Кузьминой. [Электронный ресурс]. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chen-czi/ustroenie-sadov-fragment-traktata#sec_1 (дата обращения 27.04.2024).

[139] Цзи Чэн. Юанье. / ред. Лю Фэнчунь. Цзянсу: Фэнхуан вэньи, 2015. С. 10. 明 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，10.

(4) Под изяществом *я* в контексте садово-парковой архитектуры имеются в виду единство стиля, наличие единой темы и настроения, восприятие посетителем сада образа, колорита, атмосферы архитектурной застройки, их утонченность, простота. Особенность архитектуры китайского сада состоит в том, что, будучи подчиненной ландшафту, она превозносит его, использует природный вид для подчеркивания собственных достоинств. Архитектурные формы и декоративные элементы садово-парковой архитектуры чрезвычайно разнообразны: павильоны *тин*, платформы (террасы) *тай*, здания *лоу*, павильоны *гэ*, беседки на воде *се*, галереи, залы *тин*, мостики, плоты, балюстрады. Имеет значение, как они чередуются, проглядывают между растениями, как их отдельные элементы, вроде загнутых углов крыши или фигурки животных на ребрах крыши, вписаны в пейзаж и оформляют виды сада. Важны их взаимоотношения – какой элемент главный, какой второстепенный в конкретном виде, что освещено, а что находится в тени, как они чередуются. Все это вместе образует садово-парковое пространство, также определяя направление взгляда посетителя сада. При этом изящными должны быть и общий стиль, и оформление декоративных деталей построек. Так, китайский эстетик XVII в. Ли Юй в эссе «Случайное пристанище для праздных дум» («*Сяньцин оуцзи*») пишет, что изящество архитектуры определяется не ее роскошью или дороговизной, а оригинальностью, тонкостью[140]. Также и Цзи Чэн указывает, что по цветовым решениям архитектура должна быть «простой и изящной»[141].

3.2.2. Каменные композиции и искусственные водоемы

Важная составляющая китайского сада, играющая ключевую роль в его композиции, – это каменные композиции (каменные горки, кит. *дешн*, 叠石) и искусственные водоемы (кит. *лишуй*, 理水). Вода и камень – два взаимодополняющих элемента, как с эстетической, так и с философской

140 Ли Юй. Случайное пристанище для праздных дум. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2022. С. 72.

141 Цзи Чэн. Юанье. / Ред. и комм. Лю Яньчунь. Цзянсу: Фэнхуан вэньи, 2015. С. 8.

точки зрения. Как считается в традиционном китайском искусстве сада, «камень навевает думы о древнем. Вода навевает думы об отдаленном»[142]. Так, в частности, много об отношениях гор (камней в саду как воплощений гор из живописного пейзажа) и воды писал сунский пейзажист Го Си: «Для гор воды – жилы с кровью», «для вод горы – это лицо»[143].

(1) Каменные композиции – насыпные искусственные горы *дешн*. О том, какое важное место занимают камни в композиции китайского традиционного сада, можно судить уже по тому, что это один из четырех ключевых элементов наравне с архитектурой, водой и флорой. По точному замечанию Пэн Игана, «в любом саду, как южного, так и северного типа, любого размера – если это сад, в нем должны быть горы и камни»[144]. Каменные композиции в саду являются художественным воспроизведением гор естественного природного пейзажа. Здесь имеет место не только подражание природе, но и художественное творчество создателя сада, поэтому в каменных композициях имеют значение не только форма и дух, но и передача эмоции автора. Цзи Чэн в «Устроении садов» писал, что слоистые камни вызывают эмоции у посетителя сада[145]. Каменные композиции включали как насыпные горы, так и каменные горки из камней. Это был важный элемент, определяющий пространственную композицию китайского сада.

Во влиянии живописи литераторов на каменные композиции можно выделить следующие аспекты. Выбор камней и материала для каменных

142 Вэнь Чжэньхэн. О вещах, радующих взор. / Пер. В. В. Малявина. // Антология даосской философии / В. В. Малявин, Б. Б. Виногородский. М.: Товарищество "Клышников - Комаров и К", 1994. С. 234.

143 Го Си. О высокой сути лесов и потоков. / Сост. Го Сы; ред. и комм. Ян Бо. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2010. С. 67. 宋 郭熙，《林泉高致》山水训 ，杨伯，北京，中华书局出版社，2010.5，M, 67.

144 Пэн Иган. Китайский классический сад. Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 1986. С. 10. 彭一刚，《中国古典园林分析》，北京， 中国建筑工业出版社，1986.12.1，M，10.

145 Цзи Чэн. Юанье. / Ред. Лю Фэнчунь. Цзянсу: изд-во Фэнхуан вэньи, 2015. С. 4. 明计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，4.

композиций, внимание к текстуре камня имеет непосредственную связь с пейзажной живописью, уделявшей большое внимание эстетике разнообразия текстур разных материалов. При создании искусственных гор выбирались разные виды камня по форме, текстуре, узору и пр. Стоит отметить, что существовал достаточно богатый выбор материала для каменной композиции, этой теме было посвящено множество работ ученых-литераторов: «Реестр камней Ду Ваня» («*Ду Вань ши пу*»), «Реестр камней Сюаньхэ» («*Сюаньхэ шипу*»), «Зарисовки камней в саду» («*Су юань ши пу*»). Затрагивается этот вопрос и в «Слове о живописи из сада с горчичное зерно». В «Устроении садов» Цзи Чэна перечисляется более десяти видов камней. В китайском саду можно обозначить три вида камней, которые используются в первую очередь – камни со дна озера Тайху, желтые камни *хуаншн*, известняк. Кроме того, использовались камни линби[146], саньбинские камни, цзинчуаньские, суньши, сталактиты и др.

Под влиянием живописи литераторов наиболее излюбленным материалом для каменных композиций китайского сада стали камни со дна озера Тайху. Ми Фу воспевал камни с о. Тайху за их «морщинистость», «дырявость», тонкость и сравнивал отверстия в камне с глазами, наблюдающими за миром, с дверьми, открытыми для потоков *ци*. Ученых-литераторов при выборе камня, по меткому выражению Новиковой Е.В., «интересовал не сам по себе камень, а пустота внутри него, пойманное» пространство»[147]. Что же касается «морщинистости», то она была воплощением внутренней динамики камня, его способности изменяться. Также стоит отметить, что при выборе камня и составлении каменной

[146] Камни, добываемые в Линби, Аньхой.

[147] Новикова Е. В. Сакральный мир китайского сада. / Сакральное на традиционном Востоке / Отв. ред. А. Л. Рябинин. М.: ИВ РАН, 2017. С. 141-169. [Электронный ресурс] .URL: https://www.synologia.ru/a/%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%81%D0%B0%D0%B4%D0%B0 (дата обращения: 27.04.2024).

композиции создатели китайских садов стремились достичь эффекта легкости – камень должен был «парить, как облако» и «лететь и танцевать»[148].

Живопись литераторов тяготела к *се-и,* воплощению идеи, а не к точному копированию формы. Под влиянием литераторов и их живописи при дизайне частного сада также использовались приемы обобщения, абстрагирования, через которые достигался художественный эффект «происходя из природы, превосходить ее».

Развитие китайских садов и совершенствование мастерства укладки камней художниками-литераторами на протяжении веков неразрывно связаны. Некоторые знаменитые художники имели свои сады и сами их создавали. Например, большая каменная композиция Ши-тао *Пяньши шанфан* (досл. «Горное жилище отшельника в слоистых горах», ил. 72). Ши-тао здесь ловко использует оптические принципы, так что свет через щель в скале в дневное время отражается в виде «полной луны» в воде. Это прекрасный пример переложения идей и принципов живописи литераторов *се-и* на искусство сложения камней в китайском частном саду.

(2) Искусственные водоемы

Вода в китайской культуре является символом вечного движения, текучести, для *вэньжэней* она была еще символом высших моральных качеств. Это важный мотив живописи литераторов. В трактате «О высокой сути лесов и потоков» художник Го Си указывает: «Вода — это живая вещь. Ее формы такие — то она хочет быть глубокой и спокойной, то слабой и скользящей, то огромной, как океан, то свиваться в кольцо, то быть жирно-лоснящейся, то бьющей фонтаном, то ринуться стрелой, то растечься многими родниками»[149]. В китайских садах вода должна быть, скорее, статичной, чем динамичной. Поскольку вода является важным фактором в

[148] Там же.

[149] Го Си. Возвышенный смысл лесов и потоков / Пер. В. В. Малявина // Антология даосской философии / В. В. Малявин, Б. Б. Виногородский. М.: Товарищество "Клышников - Комаров и К", 1994. С. 324.

композиции садового ландшафта, она выполняет функцию расширения пространства. Поэтому можно сказать, что водоемы – это жизненная сила китайских садов. Основные принципы создания водоемов в традиционном частном саду следующие: источник воды должен быть живым, водоем должен иметь неправильную изогнутую форму, водоем должен сужаться и расширяться, также нужен правильный уровень воды.

При создании искусственных водоемов, как и каменных композиций, *вэньжэнь* руководствовались принципами живописи *се-и* и прибегали к приему обобщения. Этот тезис хорошо иллюстрирует мысль, высказанную Вэнь Чжэньхэном в трактате «О вещах, радующих взор»: «Один валун должен явить красоты тысячи пиков. В ложке воды должна предстать бескрайняя ширь великих рек и озер»[150].

Было три способа обустроить водоем, или три метода «управления водой» (*лишуй*, 理水). Первый, *янь* (掩, дословно с китайского «прикрытый») – это водоем, берег которого прикрыт постройками и флорой. В дополнение к террасе перед входным залом к воде также могли примыкать другие здания – павильоны *тин*, *гэ*, галереи, беседки на воде, которые как будто парили над водной гладью. Это было призвано визуально «сломать» береговую линию и подчеркнуть архитектуру. Так, Сад Мастера сетей занимает площадь 9 му, но его центральная часть – это пруд, берега которого покрыты павильонами, галереями, каменными композициями и растениями. Вода в этом саду является центральной темой и отправной точкой каждого вида, благодаря чему закрытое, тесное пространство предстает тихим, уединенным уголком, свободным от городской суеты.

Второй метод управления водой – *цан* (藏, в переводе, «скрывать»). В тексте Цзи Чэна содержатся указания на то, что в саду плоты и мосты должны использоваться для того, чтобы пересекать водную поверхность, и

[150] Вэнь Чжэньхэн. О вещах, радующих взор. / Пер. В. В. Малявина // Антология даосской философии / В. В. Малявин, Б. Б. Виногородский. М.: Товарищество "Клышников - Комаров и К", 1994. С. 234.

таким образом «ограничивать водный простор»[151]. По выражению В.В. Малявина, в китайском саду «архитектурные элементы — приметы цивилизации — вводят стихию вод в размеренное пространство»[152]. Так, в Саду скромного чиновника в Сучжоу Радужный мостик (ил. 73) создается ощущение «бесконечного водного потока», через который перекинут мост. Маршрут посетителя здесь начинается от воды, но конечная точка пути скрыта от его глаз. В центре сада, если смотреть на восток от Учжу Юцзюй, находится узкая полоса воды, по обе стороны которой возвышаются земляные и каменные горки и здания.

Третий метод – *по* (破), «излом», применяется к небольшим водоемам, предполагает обрамление скалистым берегом небольших ручьев, прудиков с водой или родников. Благодаря камышам, камням причудливой формы, часто прикрывающим водный путь, зеленым водорослям и золотым рыбкам (как в сужоуском Шицзы-лине), такие искусственные водоемы обретают вид горных ручьев и озер.

Уникальный стиль водоемов китайского классического сада был сформирован под влиянием живописи литераторов. Это касается как водных ресурсов сада в целом, так и обрамления отдельных водоемов или видов с водой. Лю Дуньчжэнь, китайский историк архитектуры, отметил, что «водные потоки сада должны собираться в главный пруд, имеющий вспомогательные водоемы». Как он пишет, в маленьком саду водные ресурсы лучше организовывать плотно, а в большом – разделять на секции, но при этом, конечно, должны прослеживаться отношения главного и вторичного по принципу «гость–хозяин»[153,154]. В качестве примера большого сада мы можем

[151] Цзи Чэн. Юанье. / Ред. Лю Фэнчунь. Цзянсу: Фэнхуан вэньи, 2015. С. 15. 明 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，15.

[152] Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003. С. 321.

[153] Функциональная оппозиция *биньчжу* – «гость-хозяин», характерная для даосской философии и эстетики, отражает принцип организации пространства в китайской живописной практике, определяющий отношения главного и второстепенного на картине.

[154] Лю Дуньчжэнь. Классический сад Сучжоу. Ухань: Хуачжунского университета науки

взять сучжоуский Сад скромного чиновника, маленького – Сад Мастера сетей. Сад скромного чиновника изобилует водными элементами, в центре сада много видовых точек с водой. При этом вода, как можно заметить на плане сада (ил. 74), действительно разделена на секции. Водная гладь перед Юаньсяньтаном дает человеку ощущение открытости; дополненная общими водными потоками, например потоком между двумя горами, через который перекинут Радужный мост, – это разделенные водные потоки «неправильной» извивающейся формы. Наоборот, в небольшом Саду Мастера сетей сад раскинут как бы вокруг воды, расположенной сконцентрированно. Водные объекты в саду расположены таким образом, что в юго-восточной и северо-западной частях пруда образуются только два ручья, указывающие на происхождение и назначение воды (План Сада Лю-юань. ил. 75). Организация водных объектов «плотно» или «дискретно» в традиционном частном саду связывалась непосредственно с управлением энергией ци, ее распределением, статикой и динамикой. Так, стоячая вода – пруд – служит для аккумулирования ци, а движущийся водный поток – ручей, водопад, родник или речка – это ее проводник, разделяя и направляя его, создатель сада управляет *ци* и обеспечивает гармонию *ци*.

Стоит также сказать о пространственных взаимоотношениях камней и водных ресурсов сада. В китайском садово-парковом искусстве существует проектный принцип, согласно которому на юго-востоке сада должны преобладать воды, на северо-западе – горы. Этот принцип в целом соблюдается в садах, которые организованы не вокруг большого водного объекта (вроде Сада Мастера сетей или Цветника искусства Ипу), или вокруг горного объекта (вроде Усадьбы Хуансю, ил. 9), и в которых есть горы и воды. Например, Юй Юэ описывает горы и воды в Июане в «Записках о парке Блаженства»: Там «воды на юго-востоке, и горы на северо-западе»[155]. Это мы

и техники, 2019. С. 57. 刘敦桢《苏州古典园林》，武汉，华中科技大学出版社，2019.9，М，57.

[155] Юй Юэ. Записки о Парке блаженства – Июань цзи. Ханчжоу: Чжэцзян гуцзи, 2018. – С. 180. 清朝 俞樾，《俞樾全集第十册 怡园记》，杭州，浙江古籍出版社，2018.4，М，180.

можем наблюдать и в ряде других знаменитых садов – *Лю-юане*, Саду скромного чиновника, *Оу-юане, Цанли-юане* и др.

3.2.3. Рассадка растений

Рассадка растений в саду также претерпела влияние живописи. Ключевые принципы, которые были привнесены из нее в садоводство, – это, прежде всего – «сходство формы» из *се-и*, а также «одухотворенный ритм живого движения» – необходимость передать жизненную суть изображаемого, а не объект в статике, являющийся одним из законов живописи Се Хэ. Как отметил Чэнь Цунчжоу в трактате «О саде», «растения в китайском саду служат не только функции озеленения, но и для того, чтобы сделать сад живописным. Выглядывая из окна и видя цветы и деревья, человек видит лишь часть “картины”»[156]. Растения сада призваны были воспроизводить виды, которые характерны для пейзажа *шаньшуй* – причудливой формы деревья среди гор, бамбук и камни, необычной формы дерево и камень и т. д.[157] Это не только вопрос создания видовой точки сада, но и воссоздание картины в объеме, микрокосма, соответствующего законам Дао. В данном разделе мы подробно рассмотрим, как китайская живопись литераторов повлияла на рассадку растений в пространственной организации китайского сада.

(1) Одиночное растение. Одиночная посадка является формой компоновки растений в китайских садах, которая используется достаточно часто. Здесь большое значение имеют особенности самого растения – форма, цвет, созвучность окружающему пейзажу и изящество. Часто одиночные растения сажают в углу двора, галереи, на воде, они хорошо сочетаются с рокариями и замкнутыми водоемами. Кроме того, дерево может быть посажено рядом со строением, у начала

[156] Чэнь Цунчжоу. Шоюань («О саде»). Шанхай: изд-во университета Тунцзи, 2007. С. 34. 陈从周，《说园（三）》，上海，同济大学出版社，2007.4，M，34.

[157] Там же. С. 48. 陈从周，《说园》，上海，同济大学出版社，2007.4，M，48

моста или тропки, тем самым образуя небольшую видовую точку и привнося живописность в пейзаж сада. Исторически, создатели частных садов, разбивая сад, ориентировались на живописный стиль того или иного художника или школы, стараясь максимально отразить его в саду. Такие небольшие «виды» садов с одиночными растениями могли быть цитатами из известных произведений пейзажной живописи. Так, в «Секретах гор и вод» (*Шань шуй цзюэ*) Ван Вэя содержится указание на то, что наиболее красивы деревья, растущие по одному-два у подножий гор или среди скал[158]. Катальпы, каменные деревья, дзелькквы и другие долгоживущие деревья в парке Цанлан-тин, например, соответствуют этому описанию. Это можно сказать и о старых, высоких кипарисах Шицзы-линя, камфорном лавре, гинкго Лю-юаня. Благодаря таким старым деревьям, посаженным отдельно по одному-два, пространство сада наполняется более глубокими смыслами, считываемыми подготовленным посетителем сада.

(2) Гнездовая посадка. На пейзажах вэньжэней деревья располагаются группами по два, три или пять. Эти принципы соблюдаются и в садоводстве при гнездовой посадке растений. Так, при композиции из двух растений может быть использован один из двух методов: на картине с двумя растениями, большим и маленьким, одно поддерживает другое. Как указывается в «Слове о живописи из сада с горчичное зерно», есть два метода написания деревьев по два: 1) к большому добавляется малое – «нести старика на спине»; 2) к малому добавляется большое – «вести малыша за ручку»[159]. Большое, старое растение должно быть «сгорбленным», молодое – тонким, изящным, совсем как люди, они как бы смотрят друг на друга. В композиции из трех растений должно соблюдаться естественное чередование – подобно стае гусей, они прилегают друг к другу,

[158] Ван Вэй. Секреты гор и вод. /комм. Ван Сэнжань. – Пекин: Жэньминь мэйшу, 2016. С. 4. 唐 王维，《山水诀 山水论》，王森然，北京，人民美术出版社，2016.9，M，4.

[159] Завадская Е. В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М.: Шевчук, 2001. С. 58.

наиболее отдалены друг от друга в верхней части, сгибаясь справа и слева. При этом важно соотнести верхушки деревьев. В живописи литераторов композиции из четырех растений делали в соответствии с теми же принципами, что и композиции из трех, путем добавления еще одного растения к трем уже имеющимся, чтобы оно не выделялось чрезмерно. При композиции из пяти растений большое значение имеют контуры общей композиции, в которых должны быть изгибы и изломы. При этом композиции из большего числа растений составляются по тому же принципу. Как об этом говорится в «Слове о живописи из сада с горчичное зерно», «все мастерство заключено в расположении и пересечении ветвей»[160]. Кроме того, расположение растений в картинах литераторов можно разделить на следующие категории. Первая – групповая посадка растения одного вида, вроде сливы, сосны, бамбука, персика, ивы, даже банановой пальмы. Примером перенесения этой идеи на садоводство являются парные сосны у рокария и цветочной террасы в Саду Мастера сетей, образующие образ, типичный для произведения живописи или пейзажной поэзии литераторов. Или западная часть Сада скромного чиновника, где находится зал Юаньян-тина, который называется «павильоном восемнадцати камелий» благодаря гнездовой посадке дурмана индийского перед ним.

Второй вариант – это групповая композиция из растений разного вида. Сочетание из двух, трех или пяти разных растений – целое искусство. Подобно созданию картинного пространства, при составлении композиции из растений *вэньжэнь* должен был «считать природу своим наставником и соединиться со своими внутренними чувствами», хотя в садоводстве этот принцип Цзи Чэн сформулировал как «произрастая из природы, превосходить ее»[161].

[160] Там же. С. 58.

[161] Цзи Чэн. Юанье («Устроение садов») / ред. Лю Фэнчунь. Цзянсу: Фэнхуан вэньи,

В «Слове о живописи из сада с горчичное зерно» содержится рекомендация при написании растений соблюдать соответствие *инь* и *ян*, но каждая из противоположных субстанций представлена разными растениями. Таким образом, становится ясно, что при составлении композиции из растений следует уделить внимание выбору подходящих деревьев с точки зрения принадлежности их к *инь* или *ян* и рельефа местности, координации и контрасту цветов среди взаимосвязанных пород деревьев, соотношению вечнозеленых и листопадных деревьев, а также гармонии и вариации форм листвы и формы ствола и ветвей дерева. Расположение таких разных видов деревьев в китайских садах больше соответствует экологическим принципам современных садов, имеет более высокую эстетическую ценность и соответствует экологическим особенностям растений. У художника династии Сун Ли Чэна в «Секретах гор и вод» есть фраза: «Лесной кустарник надо стричь не вровень»[162]. Линия лесного полога должна иметь высокие и низкие подъемы и спуски. Должны быть перепады. Поэтому в саду нужно, чтобы породы деревьев были высокими, низкими, большими и маленькими, должен быть неровный контур лесного полога.

(3) Вид, цвет, «созвучность» растений. В живописи литераторов были свои излюбленные растения, которые, как считалось, воплощали высокие моральные качества: сосна, кипарис, бамбук, ива и слива. Эти виды растений часто встречаются в пространстве китайского сада. В пейзажной живописи литераторов деревья преимущественно изображались на скалах или у камней, чаще всего изогнутой, причудливой формы, иногда даже с обнаженными корнями. В китайском саду деревья также являются вечными спутниками камней, где они призваны подчеркивать чувство мимолетности и изменчивости пейзажа. В живописи

2015. С. 10.

[162] Ли Чэн. Собрание сочинений. Секреты гор и вод. Тяньцзинь: изд-во Тяньцзинь мэйшу, 2001. С. 40. 宋 李成《李成画集 画山水诀》，天津，天津人民美术出版社，2001.7，М，40.

литераторов большое внимание уделялось тому, каким цветом написаны растения: темно-красный использовался для клена, листвы воскового дерева, насыщенно-зеленый – для первой листвы, зеленый, переходящий в желтый – для осеннего и ранневесеннего ландшафта. В китайском саду эти растения рассаживали с учетом времени года и того, как цвет листвы меняется со сменой сезонов, обогащая пейзаж сада.

Созвучность растений. В живописи литераторов у разных видов растений имеется свой скрытый смысл, они используются как метафоры личных качеств благородного мужа. Так, сосны и кипарисы ассоциируются с простотой и упорством. Бамбук благодаря полому стволу соотносится с «пустым сердцем», открытым к принятию истины, он символизирует сдержанность и скромность. Слива – это гордость и стойкость перед лицом морозов и холодов. Пионы – символы богатства и благородства, османтусы – благоприятный символ, орхидеи воплощают изящество, а лотосы – чистоту, которую невозможно запятнать. Например, сад Гэ-юань в Янчжоу примечателен уникальной любовью владельца к бамбуку. Его весенние пейзажи – это виды со стойким бамбуком, летние – бамбуком у воды, осенние – со многоветочником Гиндза, зимние – с листоколосником бориана. Все это создает сад с совершенно уникальным настроением (ил. 76).

Сады литераторов эпох Юань, Мин и Цин – это почти всегда сады с бамбуком, что особенно ярко проявилось в ландшафте Шэнь Чжоу, созданном вокруг темы бамбука и названном «жилище отшельника среди бамбука». Знаменитый сад Гэ-юань в Янчжоу, спроектированный в середине XVI в., также является хорошим примером, показывающим любовь владельцев частных садов к бамбуку. Это время совпадает с периодом расцвета мочжу – живописи бамбука и с популярностью изображения бамбука в пейзажной живописи литераторов, где это растение часто обрамляет хижины отшельников.

На свитке Ван Вэя «Река Ванчуань» так называемый Бамбуковый павильон – это, в действительности, домик в бамбуковой роще. На картине изображен глубокий бамбуковый лес с соломенной хижиной в чаще – простое строение, которое должно было служить для проживания хозяина. Это можно увидеть в поэме Ван Вэя «Река

Ванчуань»:

«В бамбуковой роще
Я ночь коротаю свою
И трогаю лютню,
И песни протяжно пою»[163].

Ван Вэй очень любил бамбук, известно, что вокруг его дома была посажена бамбуковая роща.

На свитках с изображением садов литераторов, написанных художниками после Ван Вэя, изображение бамбука также является частым мотивом, например, на картине Шэнь Чжэньцзи «Горное жилище с бамбуковой печью» (ил. 77). Основная часть картины представляет собой заросли изумрудного бамбука вокруг горного жилища с беседкой на воде. Этот ряд бамбуков очень хорошо прорисован, и художник показал слоистость бамбукового леса с помощью изменения интенсивности туши.

На картине «Восточный сад» («*Дун-юань*») Вэнь Чжэнмин владелец сада, гости, сосны, камни, водные потоки изображены на фоне бамбука. Благодаря тому, что пышный бамбуковый лес расположен на берегу широкого белого озера, для художника важна ритмика растения, но в то же время четко прослеживается его форма. Метод живописи бамбука Вэнь Чжэнмина также появляется в его «В тени деревьев» (ил. 78). Картина показывает уголок сада, где в кабинете под сенью сосен и кипарисов сидят двое ученых и ведут беседу, рядом ребенок готовит чай. Слева и справа позади, как и на картине «Восточный сад», бамбук служит обрамлением. Пусть он и не прорисован детально, форма бамбука проглядывается легко, а сама роща усиливает ритмику картины.

[163] Антология китайской поэзии в 4 томах, Том 2 / Пер. с кит. под общ. ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. М.: Худож. лит., 1957. С. 70.

Бамбук присутствует как в садово-парковом искусстве, так и в пейзажной живописи ученых-литераторов. Бамбук не обладает ни ароматом орхидей, ни силой сосны, тем не менее в культуре литераторов он вызывает глубокий восторг, поэты любят его описывать. Это потому, что он может создать уединенную обстановку для людей, он символ изящества, с древних времен ассоциируется с высокой честностью; полый ствол сделал его символом скромности и смирения; его коленья ассоциируются с настойчивостью, непоколебимостью и постоянством.

В китайском саду растения выбирали и рассаживали в соответствии с принципами живописи литераторов. Ключевые принципы живописи переносятся на садоводство: «считать природу своим учителем», методы се-и, привнесение образов из живописи и пейзажной лирики в пространство сада. Символическое значение растений, придаваемое им в культуре литераторов, используется при создании сезонных видов китайского сада. По словам В.В. Малявина, одной из важных функций растений в китайском саду было «указывать на текучий, временной характер самой жизни»[164]. Искусство сочетания разных растений – один из сложнейших аспектов создания китайского сада.

3.2.4. Оформление дорожек и мощение плиткой

Важнейшей формой организации пространственной композиции сада является оформление пешеходных дорожек и мощение, которые несут не только архитектурную, но и культурную функцию. У узоров, образуемых использовавшимися для мощения материалами, было свое символическое и культурное значение. В сочетании с другими архитектурными элементами рисунок мощения задавал тему сада. Для мощения дорожек использовали кирпич, щебень, гальку, керамическую плитку, колотую керамику, брусчатку. В рисунок мощения вкладывали

[164] В.В. Малявин. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003. С. 315.

особые смыслы, связанные с привлечением удачи, моления о благословении, верованиями или представлениями ученых-литераторов. Создатели классических китайских садов придавали большое значение оформлению пешеходных дорожек, для чего использовали разные материалы и методы. В «Устроении садов», например, подробно обсуждаются различные виды материалов и их назначение в мощении элементов сада и дорожек. В павильонах *тин* и залах *тан* для мощения следует использовать облицовочный кирпич, на длинных ступеньках – бутовый камень. Галька подходит для дорожек, по которым мало ходят, в случайном порядке выложенная зеленая плитка, похожая на узор колотого льда, – для краев террас *тай*, берегов водоемов, строений в горах, границ между павильонами *тин*. Для узких и извивающихся тропок используется камень, для двора – кирпич[165]. Отдельной темой проектирования китайского сада было составление узора мощения. Из кирпича, гальки, битого камня, плитки складывали орнаменты – крестообразные, прямоугольные, восьмиугольные, в виде трещин на льду, в виде пчелиных сот, длинного восьмиугольника. Цвет усиливал визуальный эффект. Были и орнаменты со своим особым значением. Так, рисунок лотоса – символ моральной чистоты, которую невозможно запятнать, изображение жимолости – символ стойкости духа, орхидеи – нежности и спокойствия, хризантемы – непреклонности перед жизненными невзгодами. Создатели частных китайских садов использовали ограниченный набор материалов и методов, чтобы через образуемые мощением узоры также задавать тему сада.

3.2.5. Сад и поэтическое слово

В садах досунского периода названию придавалось мало значения – особого поэтического смысла не было, чаще всего они именовались по

[165] Цзи Чэн. Юанье. / ред. Лю Фэнчунь. – Цзянсу: Фэнхуан вэньи, 2015. С. 20. 明 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，20.

географическим объектам, расположенным поблизости. Это, например, приусадебные сады – «усадьба Ванчуань» Ван Вэя, «поместье Пинцюань» Пин Ду, «Лушаньское жилище» Бай Цзюйи. К сунской эпохе традиция давать название отдельным видам становится своего рода культурным феноменом и получает распространение в среде образованного сословия. Название сада начинает отражать тему, главную идею. Поэтическое слово входит в пространство частного сада. В пример можно привести сад *Мэнси-юань* – «Родник снов» Шэнь Ко, *Дулэ-юань* – «Сад одинокой радости» Сыма Гуана, *Цанлан-тин* – «Сад голубой волны» Су Шуньциня.

В период после эпохи Сун отшельничество или уединение становится сквозной темой, часто присутствующей в названиях садов или отдельных видов. Так, например, сучжоуский Сад Мастера сетей изначально назывался «*Юй-инь*» – «отшельник, занимающийся рыбной ловлей». Это значение сохраняется и в устаревшем выражении «Мастер сетей», которое раньше также относилось к «старику-рыболову». Очевидно, в этот период сад уже не просто эстетический объект, а произведение ландшафтного искусства, обладающее художественным и субъективно-чувственным измерением.

Популярность садово-паркового искусства в среде ученых-литераторов, начиная с сунской эпохи, а также распространение частных садов приводят к тому, что в них появляется и поэтическое слово, представленное в ландшафте в виде табличек с каллиграфической резьбой, например, парные надписи на входе. Слово становится частью садового пространства. С одной стороны, парные надписи – это элемент архитектуры, с другой – они выражают тему сада, основную эмоцию, переживание или идеи его владельца. Также это способ намекнуть на некие скрытые смыслы или дать определенный ассоциативный ряд. В целом благодаря им посетитель может понять мировоззрение, идеалы, даже жизненный опыт владельца сада – в некотором смысле, парные надписи играют роль «лица» сада, показывающего его «настроение». Так, например, парные надписи и резьба, воспроизводящие каллиграфию, в большом количестве используются в Саду скромного чиновника. Названия павильонов или видов

поэтические, часто происходят из знаменитых трактатов или поэм, как Павильон *Хэфэн сымянь* – «Павильон лотосового ветра», по стихотворению поэта XVIII–XIX вв. Лю Фэнгао (1761–1830), или Юаньсян-тин, «Зал далеко летящего аромата», по строчке из Чжоу Дуньи «запах его [лотоса] – чем дальше, тем чище»[166]. Это и терраса *Юйшэй тунцзо-сюань* («Сидящий товарищ»), по строчке из поэмы Су Ши: «Но с кем бы теперь захмелеть допьяна? Со мной – свежий ветер и ясная в небе луна» («*Юйшэй тун цзо*» – с кит. «но с кем бы теперь»)[167]. Есть надписи, непосредственно описывающие образ жизни владельца сада, а также придающие ощущение исторической и культурной значимости. Кроме того, резные надписи могли быть воспроизведением каллиграфии известных мастеров.

Ндписи, в том числе парные на входе в сад и в его отдельных зонах отражали различные психоэмоциональные состояния, которые может испытывать человек. Название сада, а также резные надписи были формой соединения природного и рукотворного, сделанного человеком в пространстве китайского сада. Если провести параллель с пейзажной живописью *шаньшуй*, то каменные стелы с поэтической резьбой в саду подобны трехмерным «печатям».

3.2.6. Цвет в оформлении пространства китайского сада

Цвет в китайской культуре не только соотносится с определенными чувствами, но и является носителем социально-культурных представлений. Так, например, слово «черноволосые» означает «простой люд», о богатых семьях говорят, что у них «красные ворота»[168], простолюдины и чиновники

[166] Чжоу Дуньи. Люблю лотос "Среди цветов на суше и в воде очень много, достойных любви...") / Пер. с кит. на рус. Щуцкий Ю. К. // Восток (сборник первый). Литература Китая и Японии / Под общ. ред. Болотникова А. А., Гордлевского В. А., Конрада Н. И. и др. М.: Academia, 1935. URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=4028 (27.04.2024).

[167] Поэтический перевод А. Алексеевой. [Электронный ресурс]. URL: https://poezia.ru/works/151537 (дата обращения: 27.04.2024).

[168] Идиома «朱门酒肉臭”, «у красных – богатых ворот – запах мяса и вин» описывает социальное деление на бедных и богатых и имеет продолжение – «на дорогах же кости замерзших» (路有冻死骨). Строчка из поэмы Ду Фу, ставшая крылатой.

традиционно называются «голубыми халатами» и «пурпурными халатами»[169] соответственно. Особое значение цвет имел и в культуре ученых-литераторов. Прежде всего, стоит сказать о традиционной теории цвета, которая укоренена в даосизме и фразе из «*Дао дэ цзина*»: «Пять цветов притупляют зрение»[170] или, в другом переводе, «Тот, кто смотрит на мир с помощью пяти цветов, подобен слепому»[171]. В своих трудах Лао-цзы также неоднократно высказывал мысль о том, что цвет скрывает суть, это лишь пища для глаз, и что следует избегать слишком сильной сенсорной стимуляции. Со временем «пять цветов» стали символами в рамках космологической модели пяти первоэлементов *у син*[172]. В живописи литераторов представление о пяти цветах и необходимости избегать чрезмерной яркости выразилось в виде пятиступенчатой тоновой шкалы туши. Пять цветов – зеленый, желтый, красный, белый и черный – передавали при помощи тонов туши. Несмотря на монохромность живописи литераторов, она в действительности очень богата на изменения тона – сухая, влажная, густая, бледная или жженая тушь использовались для передачи цветовых переходов. Создается впечатление, что под влиянием даосской мысли литераторы избегали цвета в своей живописи, преимущественно черно-белой. В действительности они использовали краски. Так, танский художник Дун Юань, мастер монохромного пейзажа, иногда использовал оттенки зеленого, которые он мастерски сочетал с различными тонами туши. Его картина на шелке «Зимние рощи и слоистые берега» (ил. 79) очень спокойная, сдержанная по настроению. Еще один пример – «Весенние горы и сосны» (ил. 80) Ми Фу, картина написана тушью и красками по бумаге. Как видно, цвет в живописи литераторов призван подчеркнуть особенности туши. Значение имеют глубина тона туши, переходы и контрасты между тонами, а также контрасты и

[169] По цвету одеяния высокопоставленного чиновника. Сменить голубой халат на пурпурный – значит, получить более высокую должность чиновника.
[170] Ян Хин-шун. «Дао дэ цзин» в двухтомнике «Древнекитайская философия». М., Мысль, 1972. Стих 12.
[171] Перевод А. Кувшинова. Дао Дэ Цзин — Лао-Цзы / Пер. с древнекит. и комментарии Александра Кувшинова, изд. 4-е, пер. и доп. М.: Профит стайл, 2001. Чжан 12.
[172] Кравцова М. Е. История искусства Китая. СПб.: Лань, Триада, 2004. С. 364.

гармония цвета – так, чтобы тушь и краска «не мешали» друг другу. Наконец, представления о цвете нашли отражение в печатях на картинах. Так, Пань Тяньшоу пишет: «Яркий, насыщенный, теплый пурпур китайских печатей обладает остротой, и использование одной-двух именных печатей на картине поднимает всю картину духовно на новый уровень. Печати с поэтическими строчками или идиомами, как и именные печати, имеют свой визуальный эффект – они могут перекликаться с колоритом картины, разбавлять скучное однообразие или гармонизировать изображение»[173].

Перцептивное понимание цвета у художника-литератора проистекает из его культурного воспитания, которое неизбежно и естественно воплощается в художественном творчестве. Под влиянием живописи литераторов искусство сада в поисках цветовых решений не может быть укоренено в реальности. В пространственной форме китайских садов основными цветами архитектуры являются темно-серые черепичные крыши, темно-коричневая и красновато-коричневая деревянная отделка, а некоторые элементы отдельных зданий расписаны темно-зеленым или в бледные оттенки чернильного цвета. Стены, как правило, беленые, иногда – серые. Тона используются приглушенные, холодные, что не только хорошо сочетается с природным ландшафтом и камнями, горами, водоемами, растениями сада, но и позволяет создать спокойную, безмятежную атмосферу. Обратимся к примеру Сада Мастера сетей. У части павильонов *тин* черепица кровли крыш *сешань*[174] зеленого цвета, балюстрады – глубокого бурого цвета. Они гармонично смотрятся и с опоясывающими их искусственными горками, и с беленными стенами, выделяясь на их фоне своими четкими контурами, как на картине тушью. Их чистота и изящество, а также вкрапления цвета растений сада воспроизводят атмосферу произведения живописи литераторов.

[173] Пань Тяньшоу. Заметки об искусстве. / Ред. Пань Гункай. – Ханьчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу, 1985. С. 86. 潘天寿，《潘天寿谈艺录》，潘公凯，杭州，浙江人民美术出版社，1985.9，M，86.

[174] Тип китайской крыши с поднятыми углами.

Раздел 3. Воплощение основных принципов живописного пейзажа шаньшуй в садовом искусстве

Через тесную связь с пейзажной живописью традиционный сад получает духовное и эмоциональное наполнение, при создании садов художник опирается на живописное творчество. Когда мы углубляемся в сад, первое, что заставляет нас оценить его, – это природная красота. Искусство – это выражение красоты, природа – источник художественного творчества как в живописи, так и в искусстве садов ученых-литераторов. Прежде чем подробно остановиться на трансформации принципов живописи литераторов в искусстве сада, следует пояснить отношения между живописью литераторов и садово-парковым искусством литераторов как двумя художественными сферами, и их эстетические представления о Природе. Согласно китайским культурным представлениям, сад – место, где происходит встреча Неба и Человека в практике Дао. Главное назначение сада – «порождение символического мира, бесчисленного сонма символических миров»[175], сад «соприкасается с предвечной цельностью сердца Неба и Земли»[176]. Создание сада ученого – это высокое искусство наряду с живописью и поэзией, питаемое, как говорил Го Си, из одного источника и следующее тем же принципам. Изяществу сада противопоставляются «вульгарность» и «ремесленничество». В художественной практике это выражается в том числе в высокой степени обобщения. Это также идеал абсолютизации красоты Природы, питающей художественное творчество. Сочетание природного ландшафта, цветов и деревьев, архитектурного искусства и «сделанного человеком» прекрасно иллюстрирует художественную сферу «единства неба и человечества». Как писал Цзи Чэн в «Устроении садов», «хотя сад создается человеком, в нем само собой

[175] Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003. С. 339.
[176] Там же. С. 340.

раскрывается небесное»[177]. Сад транслирует гармонию между человеком и природой, согласованность природы и архитектуры, единство движения и статики, он воплощает идеал ученого-отшельника. Главное для сада ученого – это его близость к Природе. Частные сады литераторов в стремлении к простоте, изящной безыскусности и естественности были призваны показать беспредельную красоту природы – как в своей композиции, состоявшей из видовых точек, так и в ландшафте, рассадке растений, архитектуре, каменных композициях, горах и водоемах (ил. 81).

Что есть красота? В представлении китайского ученого-литератора, Природа красива. Ветер, обдувающий иву у бассейна, и рыба, играющая с листьями лотоса в воде, доставляют вам неописуемое удовольствие, это чувство и есть красота. Основываясь на кантовской эстетике, современная китайская эстетика выдвигает базовую теорию, согласно которой «красота – органическое единство целесообразности». Философско-практическая теория гласит, что накопление производительного труда и общественной культуры есть фундаментальное накопление красоты, и в деятельности по преобразованию природы и общественной практики люди овладевают законами развития и сущностью вещей, то есть «истиной» природы и «благостью» субъективной цели человека. «Прекрасное» является символом «нравственно-доброго». Картины литераторов и сады литераторов – это «воспроизведение» Природы, ее внешних форм и структур, а также чувства, ощущений, которые красота природы вызывает в человеке. Выражение чувства восхищения природой, сопоставление чувства и красоты природного вида – это и есть «прекрасное» в живописи литераторов. Таким образом, произведения китайской живописи являются концентрированным проявлением природной красоты в искусстве.

Красота природы – это объект красоты, а художественная красота – это отображение красоты объекта. Художественная красота происходит от

[177] Перевод Малявина В. В.. Цзи Чэн. Юанье. / Ред. Лю Фэнчунь. Цзянсу: Фэнхуан вэньи, 2015. С. 47.

природной, а создание художественной красоты – это художественное воспроизведение природной красоты. Процесс художественного творчества – одухотворение материи, как творение в природе – это материализация духа. Хотя начало и цель различны, итог один: согласование разума и материи в предельной истине, красоте и доброте. Как писал Цзун Байхуа, «природа всегда была источником всей красоты и образцом для всего искусства. Конечная цель искусства – не что иное, как универсализация и увековечивание впечатлений от природной красоты, которая постоянно меняется и непостоянна, чтобы человек мог наслаждаться ею повсеместно и постоянно»[178]. Этим целям подчинены и живопись литераторов, и их садово-парковое искусство.

Создание картин и садов – это процесс преобразования природы, в котором можно выделить две стадии. Первая – это «произрастание из Природы», исследование ее «истины», гармонизация созданного человеком и природного. Здесь живопись и искусство сада претендуют на воспроизведение истинной, духовной (а не просто увиденной глазом) сути вещей. Вторая – это преобразование природы, когда упор делается на созданное человеком и «истину» человеческого бытия. Цель – совмещение природного бытия и человеческой истории, выражение чувства человека через пейзаж (или вид в саду). Постигнув истину и красоту природы сердцем, художник совершает акт творчества и приступает к преобразованию природы. Лишь при понимании законов (принципов) естественности возможны интерпретация красоты природы в творчестве, запечатление одновременно изменчивости и постоянства. Это наивысший уровень творчества. В этом отношении «Весенний рассвет на горе Сишань» Хуэйцзуна (ил. 82) хорошо представляет эти две фазы: первая – «истинное» изображение природных особенностей Цзяннани, внешний реалистичный пейзаж; вторая – пейзаж Цзяннани, но с фокусом на внутреннее

178 Цзун Байхуа. Эстетическая прогулка. Шанхай: Шанхай жэньминь, 2015. С. 115. 宗白华《美学散步》，上海，上海人民出版社，2015.1.1，M，115.

переживание, а не на реализм, внешнюю форму. Садово-парковое искусство было также подчинено этим законам эстетики. Прежде мы не рассматривали проблему и конкретные примеры выражения личного чувства в садово-парковом пространстве. Как пишет Фэн Цзичжун в контексте истории и классификации китайских садов, в эпоху Юань появляется китайский сад, выражающий «и» (意) – идею, смысл, стремление. Наше исследование показывает, что слово «и» в данном контексте обозначает выражение субъективного чувства через единство созданного человеком и естественно-природного в саду. Таким образом, в китайском садово-парковом искусстве этап «преобразования природы» и есть передача субъективных переживаний и восприятия создателя сада в различных элементах китайского сада.

3.3.1. Наблюдение за природой

Дун Цичан в своем трактате «Смысл живописи» («Хуа чжи») указывает, что «*циюнь*»[179], живая мысль или одухотворенность творчества – это не то, чему можно научиться, а нечто, данное человеку от природы. Живую природу можно писать, развив насмотренность – «прочитав тысячи книг» и «пройдя тысячи ли», «освободив свое сердце» от лишнего и затемняющего восприятие, и тогда удастся в живописи передать «дух гор и вод»[180]. Искусство живописи или создания сада требует не просто наличия навыка. Это высокое искусство, нацеленное на постижение Дао, требующее особой способности к наблюдению за природой и восприимчивости, которыми обычный человек без соответствующей подготовки не обладает. В творчестве литератора – как в отношении живописи, так и создания сада – проявляется его человеческая природа, которая может определяться рядом аспектов. Это может быть гуманистическое воспитание (большинство литераторов

[179] Кит. 气韵. Термин китайской эстетики, который можно перевести как «одухотворенность», «живая мысль», изящество. Первый закон живописи Се Хэ, относящийся к жизненности замысла и манеры исполнения.

[180] Дун Цичан. Смысл живописи. / Ред. и комм. Мао Цзяньбо. Ханчжоу: Чилин иньшэ, 2008. С. 73. 明 董其昌 ，《画旨》，毛建波，杭州，西冷印社出版社，2008.1，M，73.

этого типа глубоко образованные люди, находящиеся под влиянием идей конфуцианства, даосизма и буддизма), практика, личный опыт (большинство литераторов этого типа имеют богатый опыт, начитанность, знание мира природы и общества), личная целостность, то есть способность к эстетическому наслаждению (большинство литераторов этого типа равно талантливы в поэзии, каллиграфии и живописи). «*Вэнь*» в *вэньжэнь-хуа* (живопись литераторов с китайского) и *вэньжэнь-юань* (сад литератора) является ключевым словом. Оно означает культуру, письмо, это душа обоих видов искусства. Создание пейзажной картины или сада требовало от ученого-литератора особой восприимчивости к принципам мироздания – Дао: «Святой человек овладевает *дао*», «горы и воды в облике своем превозносят *дао*»[181].

Наблюдение за природой – это первый шаг к изучению природы, взгляд на природу должен быть многогранным. Так, Го Си указывал, что форма горы познается шаг за шагом. Процесс наблюдения за природой описывает и Су Ши в «Надписи на стене храма Западного леса»:

Взгляни горе в лицо – тупа вершина.
А сбоку погляди – она остра.
Иди навстречу – и гора все выше,
Иди назад – и ниже все гора...
О нет, она свой облик не меняет,
Гора одна и та же – в этом суть.
А превращенья от того зависят,
С какого места на нее взглянуть»[182].

Иными словами, особенности пейзажа можно понять только при длительных наблюдениях за природой с разных ракурсов и в разные сезоны, и только тогда художник может овладеть всеми принципами изображения гор и вод, передать

[181] Цзун Бин. Введение в пейзажную живопись // Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. М.: Искусство, 1975. С. 302.
[182] Перевод Голубева И. С. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии) / Сост. В. И. Семанов и Л. Е. Бежин. М.: МГУ, 1984. [Электронный ресурс] – URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=1961 (дата обращения 28.04.2024).

метаморфозы живой природы. Это представление о необходимости прогулки и осматривания природных объектов своими глазами вблизи, издалека и под разными углами сформировало ключевые подходы к построению пространства и легло в основу теории «трех далей» – высоких, глубоких и ровных – и принципа «через большое показывать малое». В контексте философской концепции «единства Неба и человека» основными особенностями осмысления природы у литераторов становятся образное мышление, интуитивное восприятие, а также поиск бинарных оппозиций инь и ян во всех явлениях природы. Цзун Бин во «Введении в пейзажную живопись» писал, что художник в живописи передает прелесть гор и запечатлевает «дух мироздания»[183]. Иными словами, живопись литераторов, как и садово-парковое искусство, не ставят цель воспроизвестия действительные природные формы и внешний облик, а направлены на проникновение во внутренние механизмы и принципы бытия и космоса. Как следствие, наблюдение за природой не только требует прогулок на природе, но и «наблюдения сердцем», интуитивного восприятия ее красоты вне пространственно-временных ограничений, передачи не только реального пространства, но и «пространства воображения».

3.3.2. Поиски дао

Чтобы подражать природе, согласно китайской традиции, художник должен не рисовать поверхностные формы природы, а непосредственно воспринимать дух природы, понимать ее метаморфозы, а затем воспроизводить свой дух, идеалы, чувства, восприятие и волю в материальных формах, это одухотворение материи. Садово-парковое искусство и живопись литераторов есть процесс подражания природе в творчестве (художественное, формальное воспроизведение природы). Здесь литератор выступает в качестве творца, его картина или сад – это микрокосм, воспроизводящий Вселенную и функционирующий по тем же принципам. Картина становится не просто картиной, а сад – это не просто сад, но отражение дао,

[183] Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. М.: Искусство, 1975. С. 303.

непосредственный образ истины.

В этом контексте творчество литератора является поиском истины и ее изображением. В то же время под влиянием метафизики акцент делается на выражении сферы искусства. Это находит отражение в близости принципов построения композиции в садово-парковом искусстве и в живописи литераторов. Подвижная точка зрения и «три дали» в живописи нужны для того, чтобы передать безграничность дао и истину природы, сложные отношения единства «пустоты» и «заполненности», наличия и отсутствия. В творчестве литератор извлекает из предмета образ, образ становится видом, а вид – идеей, воспринимаемой чувственно.

Прекрасным примером, иллюстрирующим нашу мысль, является картина придворного художника южносунского периода Лю Сунняня «Четыре пейзажных вида» (или «Четыре сезона», «Сы цзин шань шуй ту»; ил. 83). Это картина, разделенная на четыре части, изображающие горное жилище отшельника весной, летом, осенью и зимой. Тонкая и лаконичная прорисовка архитектурных элементов делает пейзаж очень живым. Картина при этом передает культуру ученых, главное здесь – живая передача пейзажа, восхищение уединенной и спокойной жизнью – это идеалы сословия ученых. Сад, изображенный на картине, мало отличается от строгих контурных картин периода Суй–Тан, лишен лишней строгости, в манере художника присутствует легкость, показывающая красоты пейзажной живописи литераторов.

3.3.3. Композиция сада и чередование пространств в живописи

Го Си в «О высокой сути лесов и потоков» («Возвышенный смысл лесов и потоков» в переводе В.В. Малявина) говорит: «Для гор воды — это жилы с кровью; трава, деревья — это их волосы; дымки, облачка — их цвет лица; поэтому горы, получившие воду, — живые; приобретшие траву и деревья, — цветущие; получившие дымки и облачка, — красивые. Для вод горы — это лицо; беседки, павильоны — это глаза с бровями; рыболовные сети и удочки — их души. Поэтому воды, получившие горы, — красивы; получившие беседки и павильоны, — светлы и радостны; получившие сети и удочки, —

широко текущие. Это и есть композиция горы–вод»[184]. В этом коротком отрывке упоминаются все четыре главных элемента сада – горы, воды, растения и архитектура. Большинство садов литераторов обустраивались вокруг водоемов, гор либо на берегу водоемов или на островах. Беседки и павильоны строили на воде или прятали в листве растений. Горы должны были иметь несколько рядов или уровней, деревья не могли высаживаться ровными рядами, водоемы и водные потоки должны были быть извилистыми, встречаться и разлучаться произвольно. Все эти принципы построения композиции сада соответствуют тому, как располагались объекты на картине в пейзажной живописи литераторов.

Цзун Бин во «Введении в пейзажную живопись» пишет: «Обратимся к гигантской горе, такой, как Куньлунь и посмотрим на нее маленькими зрачками наших глаз. Если придвинуть что-нибудь к глазам на расстояние в *цунь*[185], глаза не смогут увидеть этот предмет. Но если расположить этот предмет на расстоянии нескольких *ли*[186], то он может быть заключен целиком в зрачке величиной в *цунь*»[187]. Это формулировка принципа построения перспективы. Далее Цзун Бин замечает: «Нужно непременно определить расстояние на живописной поверхности свитка, тогда облик гор Куньлунь и Ланчун может быть воспроизведен на квадратном цуне. По вертикали в свитке высотой в три цуня может быть изображена высота в тысячу *жэнь*[188], по горизонтали, на свитке в несколько *чи*[189], может простираться расстояние в несколько сотен ли. Таким образом, созерцающему не могут помешать размеры [объекта], а все зависит только от того, насколько искусно этот объект изображен»[190]. При этом, как пишет Цзун Бин, если объект изображен

[184] Антология даосской философии / Сост. В. В. Малявин, Б. Б. Виногродский. М.: Комаров и К., 1994. С. 79.
[185] Мера длины ок. 3,33 см.
[186] Ок. 0,5 км.
[187] *Завадская Е.В*. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М.: Искусство, 1975. С. 302.
[188] Мера длины, равна 7 или 8 *чи*.
[189] 1/3 метра.
[190] Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. М.:

искусно, то постигнутое духом художника воспроизводится на картине и затем через изображенный пейзаж постигается зрителем[191]. Иными словами, китайская живопись стремится не копировать природные пейзажи, а добиться «одухотворенности» пейзажа, через изображение природного пейзажа выразить жизнь, идеалы и интересы автора. Поэтому она избегает фиксированной точки зрения на изображаемый вид. Подвижный ракурс позволяет преодолевать пространственно-временные ограничения материи и передавать всю переменчивость природы.

В этом контексте сад ученого-литератора подобен картине на длинном свитке. Его пространственная планировка организуется в соответствии с пятым законом живописи Се Хэ – «соответствия расположению вещей». Подвижный ракурс, панорамность и непрерывная последовательность видов живописного пейзажа тесно связаны с принципами композиции сада – чередования пространств, организации сада как серии видовых точек, переходящих одна в другую, многогранности видов одних и тех же объектов. Когда посетитель сада останавливается и смотрит на отдельную видовую точку, пространство и вид воспринимаются им почти как картина традиционной китайской живописи. Если посетитель находится в движении, то пейзаж перед его глазами меняется так же, как если бы он разворачивал длинный свиток – это переходы от далекого к близкому, разные виды камня или горы в зависимости от того, с какой точки он на нее смотрит. Так подвижная точка зрения, динамичность пейзажа и композиционные формы живописи воплощаются в садово-парковом искусстве. Сад литератора, как и пейзажная картина литератора, обладает безграничным подвижным пространством и призван передать саму суть красоты Природы, на физически ограниченной территории воплотить беспредельный вид.

Принципы и законы построения пространства китайской пейзажной живописи позволяют разрушить ограничения физического пространства и

Искусство, 1975. С. 303.

[191] Там же, С. 303.

воплотить замысел художника, передав желаемый вид природы полностью и живо. Ван Вэй в «Тайнах живописи» пишет, что живописец «раскрывая природу природы, закончит деяние Творца», и «порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст. Восток и запад, север и юг лежат перед взором во всей красе. Весна или лето, осень, зима рождаются прямо под кистью»[192]. Подвижная перспектива пейзажной живописи переносится литераторами на композиционные принципы китайского сада. Подвижная точка зрения, взгляд на вид с высоты птичьего полета – все это литераторы пытались воплотить и в садово-парковом искусстве. В этом контексте у пространства неизбежно должно быть «начало» и «конец». На картине *шаньшуй*, вне зависимости от сложности ее структуры и глубины пространства, различают «начало» и «завершение». Художник эпохи Цин, Ван Юй, в своем сочинении «Дунчжуан[193] о живописи» («Дунчжуан лунь хуа») писал, что начало картины подобно «скачущему коню», имеет сильнейший импульс к жизни, но и сдержанность, способную удержать эту энергию; «завершение» картины подобно морю, в которое впадает множество рек – собирая бесчисленные потоки, оно таит в себе беспредельность смыслов и никогда не будет исчерпано[194]. Это верно и для сада ученого-литератора. Обратимся к примеру сучжоуского сада Лю-юань. Первое, что предстает глазу посетителя при входе в сад – это узкие, сжатые пространства с поворотами и извилистыми дорожками, но по продвижении от первой видовой точки, «Переплетения ветвей старых деревьев» (кит. «*Гу му цзяо кэ*») на запад ко второй – «Зеленая сень» (кит. «*Люй инь*») пространство раскрывается. Средняя часть сада – Павильон извилистого ручья (кит. «*Цюй си лоу*») и Западный павильон (кит. «*Си лоу*») – попадает в поле зрения посетителя сада. Путь от «Переплетения ветвей старых

[192] Перевод В. М. Алексеева. Ван Вэй. Тайны живописи. // Труды по китайской литературе в 2 кн. Кн. 2. / В. М. Алексеев; Сост. М. В. Баньковская; Отв. ред. Б. Л. Рифтин. М.: Восточная литература, 2003. С. 48.

[193] Дунчжуан – псевдоним Ван Юя, также Дунчжуан лаожэнь, «Старец из Дунчжуана».

[194] Ван Юй. Дунчжуан о живописи. 1735-1736 гг. / Теория живописи. Т. 18. С. 10. 清 王昱《东庄画论》，清瘦阁读画十八种、画论丛刊，雍正末年或乾隆初年，M，10.

деревьев» к Павильону Небожителей пяти горных пиков (кит. «*У фэн сян гуань*») заставляет посетителя сада пройти через узкие, закрытые пространства, и образует маршрут от «начала» до «конца». Если затем повернуть на восток и пройти через небольшой дворик с камнями и деревьями по галерее «Почтенного старца из леса и родников» (кит. «*Линь цюань ци шо*»), то по извилитым коридорам путь снова уведет посетителя на запад, вернув его к центру сада, что и станет «завершением» прогулки.

Китайская теория пейзажной живописи знала «шесть далей», т.е. точек зрения на объект. Это три дали, упоминаемые Го Си в «Высокой сути лесов и потоков»: ровные дали *пинъюань* (точка зрения на уровне глаз), глубокие дали *шэньюань* (взгляд сверху вниз), высокие дали *гаоюань* (взгляд снизу вверх)[195]. Кроме того, были «дали», упоминаемые Хань Чжо во «Всеобъемлющих записях о пейзаже» – «туманные дали» *миюань* (невидимые из-за тумана или реки), «безбрежные дали» *коюань* (разделенные горами или водами) и «затерянные дали» *ю-юань* (слабо различимые, покрытые дымкой)[196]. При построении композиции художник, как правило, выбирал в качестве основного один вид «дали» и дополнял его несколькими другими «далями», в зависимости от того, что требовалось для раскрытия темы и замысла картины. Это позволяло создавать многомерное пространство. Как указывал Го Си, «на реки и долины действительного пейзажа надо смотреть издали для того, чтобы выявить их состояние, и на них надо смотреть вблизи для того, чтобы выявить их свойства»[197].

«Шесть далей» нашли отражение и в садах литераторов, в них соблюдался принцип разделения на главное и второстепенное – был основной «вид», а были «вспомогательные», которые с ним пересекались.

[195] Белозёрова В. Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан // Общество и государство в Китае. – 2012. – №2. – С. 373.

[196] Хань Чжо. Полное собрание сочинений о пейзажной живописи. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. С. 10. 北宋 韩拙，《韩氏山水纯全集》，北京，中华书局出版社，1985，М，10.

[197] Го Си. Возвышенный смысл лесов и потоков. / Пер. В. В. Малявина. // Антология даосской философии / Сост. В.В. Малявин, Б. Б. Виногродский. М.: Комаров и К., 1994. С. 79.

Прежде всего, это касалось приема заимствования видов (кит. *цзе цзин*) – дальнего, соседнего или верхнего (удаленного объекта, видимого снизу-вверх), при которых посетитель сада, находясь в одной видовой точке, видел элементы композиции других «видов» сада. Это также использование композиционных контрастов, постепенное чередование «видов» сада, сокрытие отдельных элементов при помощи растительных и архитектурных преград в конкретной видовой точке. Все это позволяло литераторам создавать уникальное, живописное пространство сада. Одним из ключевых принципов создания живого сада ученого было подчеркивание «главного» вида, четкое отделение от него «второстепенных» видов, которые играли поддерживающую роль.

3.3.4. Скрытое и явное

Все произведения искусства так или иначе прибегают к художественной выразительности, но конкретные ее средства различаются. Средства выразительности могут или тяготеть к наглядности, прямолинейности, или же к аллегоричности, наличию скрытых смыслов и иносказательности. Традиционно под влиянием конфуцианской, даосской и буддийской мысли художественное выражение китайского искусства больше относилось именно ко второй категории. Иными словами, «слова конечны, а мысль бесконечна»[198].

Традиционная китайская теория живописи высоко ценила иносказательность и наличие сокрытых смыслов в произведении. Тема произведений раскрывалась неявно, при помощи аллегорий. Особенно важно в пейзажной живописи шаньшуй было диалектическое единство «сокрытого» и «явного». Минский теоретик Тан Чжици в своем «Сокровенном слове о делах живописи» («Хуэй ши вэй ань») писал, что чем больше всего можно «сокрыть» в картине, тем больше сама картина, и наоборот – если все ее содержание ограничивается тем, что на ней изображено, а не тем, что подразумевается, то тем оно скуднее. В хорошо написанной картине, по его мысли, зритель не знает, какие

[198] Строчка из трактата по поэтической теории критика XIV в. Янь Юя «Рассуждения Цанлана о стихах» («Цанлан шихуа»), ставшая крылатой.

расстояния скрываются за горными утесами[199]. По выражению В.В. Малявина, «образ мира, представленный в китайском искусстве… был призван указывать на незримые глубины опыта»[200]. Чтобы зритель мог воспринять произведение пейзажной живописи *шаньшуй*, «сокрытое» и «явное» играют ключевую роль. «Сокрытие» в данном контексте не означает намеренное сокрытие, скорее, это избегание очевидно понятного, легко считываемого изображения, которое способствует пониманию – и «раскрытию» – изначального замысла художника. Естественно, садово-парковое искусство литераторов, рассматриваемое ими как родственный пейзажной живописи вид искусства, находилось под влиянием представлений о «сокрытом» и «раскрытом» (ил. 84).

Сад ученого обычно строится так, чтобы избежать поверхностной экспозиции. За одним видом скрывается следующий, в одном «виде» содержится намек на другой. Это могут быть проглядывающие между ветвей деревьев скалы или камни или что-то «сокрытое» в горах или листве. Оуян Сю в «Бабочке, влюбленной в цветок» пишет: «Как же глубок, глубок этот двор? Тополи и ивы в туманной дымке как будто скрыты завесой, их и не сосчитать…»[201]. Сложная высадка деревьев таким образом, чтобы их ветви прикрывали часть сада и служили своего рода экранами, позволяла посетителю «затеряться» в саду, создавала ощущение большей глубины пространства. Сады литераторов в основном имеют внутреннюю закрытую планировку, либо примыкают к боковой части резиденции, либо отступают в заднюю часть резиденции. Снаружи они выглядят скромно, а то и вовсе не видны, скрытые за стеной, однако внутренняя часть сада представляет собой

[199] Тан Чжици. Хуэй ши вэй ань («Сокровенное слово о делах живописи»). Пекин: Жэньминь мэйшу, 1985. С.67. 明 唐志契，《绘事微言》，北京，人民美术出版社，1985.7，M，67.

[200] Малявин В. В.. Молния в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции. М.: Наталис, 1997. С. 237.

[201] Оуян Сю. Бабочка, влюбленная в цветок. // Оуян Сю. Поэзия. Собрание сочинений в 3 т. / Сост. и ред. Хун Бэнцзянь. – Шанхай: Шанхай гуцзи, 2009. С. 1458. 宋 欧阳修，《欧阳修诗文集校箋（全三冊）》蝶恋花，洪本健，上海，上海古籍出版社，M，1458.

целый мир, "сокрытый" от посторонних глаз. Благодаря этому сады были местом уединения, «сокрытым» в шумном городе. Горы и леса далеко уединились, кажется, что можно купаться в феерии, что это своего рода удивительное состояние, через «шкуру», существовать в суете города. Литературные сады с высокими стенами и глубоким внутренним двором призваны отгородить от мирового хаоса и суеты. Во внутренней эстетике сада есть "скрытое" и "открытое", которые дополняют друг друга, это также важнейший художественный прием. Сад ученого-литератора, вне зависимости от его размеров – это не открытая «дверь» в горный пейзаж, а различные «виды», в которых элементы сада, например стены или каменные композиции, заслоняют линию обзора посетителю. Цветы, деревья, камни, вода, дома, павильоны, коридоры и мосты связаны между собой, прикрывают друг друга, так что виды сада отделены и частично скрыты друг от друга. Это образует четкую иерархию, многоплановость пространства, предстающего практически бесконечным, несмотря на физические границы сада. Это способ обогатить пространство сада, наполнить его более глубоким содержанием, воздействуя на воображение посетителя и погружая его в особую атмосферу сада.

Использование растений с целью «обрамить» вид и усилить глубину визуального воздействия – очень распространенный прием художественного выражения пейзажной живописи *шаньшуй*. В пейзажной живописи на переднем плане может быть несколько скал, имеющих уникальную форму и дополненных деревьями, а за деревьями или ветвями проступают дальние горные хребты или потоки воды под деревьями. Другой вариант – это проступающие за цветами или деревьями углы павильонов или террас, другие строения, тропки. В саду литератора использование цветов и деревьев для изоляции вида, будь то групповые или смешанные посадки, будь то высокие или низкие редкие растения, может быть дополнено другими элементами сада, которые могут быть как частично скрыты от глаз, так и открыты. Все это обусловливает настроение конкретного сада. Так, усадьба

Хуансю шаньчжун в Сучжоу (Ил. 9), первоначально расположенная в глубине небольшого сада, потеряет все свое очарование, если полностью открыть глазу архитектурные строения. Благодаря острым хребтам скал, поднимающимся до небес деревьев и спрятанным в каменных композициях павильонам, этот сад становится похож на живописную картину. Еще один пример – Ху-юань в Сучжоу (ил. 85). Благодаря тому, как часть беседок скрыта за листвой деревьев, пространство сада, несмотря на его маленькие размеры предстает глубоким и многоуровневым.

3.3.5. Разреженность и плотность

Один из шести законов живописи Се Хэ – это «Соответствие расположению вещей» или «действуя согласно законам пространства, определяй положение [объекта на рисунке]» (кит. *цзин ин вэй чжи*). Этот закон касается прежде всего композиции картины и включает много аспектов. Наиболее сложная здесь проблема разреженного и плотного, т.е. неравномерности распределения объектов на картине. Наиболее распространенным методом решения этой проблемы является намеренное оставление незаполненных пространств – по-китайски, «*кун*». Эти пустоты, как считала традиционная живопись, во многих случаях предпочтительнее, чем заполнять всю поверхность картины. Так, например, художники юаньской эпохи Ма Юань и Ся Гуй были мастерами краевой угловой композиции, когда большая часть объектов на картине концентрировалась в углу, а противоположные края картины оставались незаполненными. Это оставляло пространство для воображения и усиливало ритмику произведения. Так, в «Беседах о каллиграфии» («Ань у лунь шу») приводятся слова Дэн Шижу о том, что расположение линий в живописи и каллиграфии должно быть таким просторным, «чтобы могла пойти лошадь, и столь плотным, чтобы не проник и ветер»[202].

Этот принцип определения взаимоотношений заполненных и

[202] Бао Шичэн. Ань у лунь шу. («Беседы о каллиграфии»). Шанхай: Шанъу иньшу гуань, 1936. С. 20. 清 包世臣，《安吴论书，述书》，上海，商务印书馆出版社，1936，M，20.

незаполненных – «плотные» и «разреженные» – пространств соблюдается и в планировке садов-литераторов. Это проявляется, прежде всего, в архитектурной планировке, в расположении каменных композиций и гор, водоемов и флоры. Наиболее нагляден этот принцип в том, как располагаются различные строения в саду – неравномерно, с очевидными «плотными» и незаполненными местами. Так, например, в Лю-юане восточная часть сада – это небольшой дворик с камнями и деревьями, есть несколько строений разной высоты, пространства внутри помещения и все очень динамично перемежаются между собой. Их можно охарактеризовать как «плотное» пространство. Другая часть архитектурного пространства здесь предстает просторной, «разреженной», спокойной, с небольшим количеством переходов и изменений. На контрасте с двориком здесь посетитель сада чувствует покой и умиротворенность. Этот контраст необходим для всего сада. «Плотные» пространства дополняют «разреженные» и наоборот.

В композиционной структуре сада это находит отражение и в размещении растений – постепенном «сгущении» растительной массы от центрального ядра сада или парка к его периметру[203].

В каменных композициях и их расположении, как и в архитектуре сада, соблюдается принцип разреженного и плотного. Действительно, концентрированно расположенные камни и горы создают атмосферу путешествия высоко в горах, среди тысяч пиков. Но если так делать во всем саду, то это создаст ощущение скованности и будет перегружать взгляд посетителя. Поэтому также необходимо, чтобы в некоторых частях сада были «редкие» камни – обрамляющие овраги или водоемы и позволяющие посетителю сада почувствовать себя так, словно он находится где-то далеко от города, на лоне природы. Снова обратимся к примеру сада Лю-юань (ил. 86). Как видно, принцип «плотного» и «разреженного» пространства соблюдается здесь не только в архитектурной планировке, но и в каменных

[203] Поляков Е. Н., Михайлова Л. В. Композиционные особенности традиционного китайского сада. // Вестник ТГАСУ. 2017. №2 (61). С. 12.

композициях. Так, в центральной, западной и северной частях сада каменные горки расположены плотно, образуя каменную рощу. В других частях сада камней мало, образуя очевидный контраст. Благодаря этому пространство сада приобретает ритмичность пейзажной картины *шаньшуй*.

3.3.6. Пустое и заполненное

Сфера искусства предполагает наличие образа, рожденного в реальности, но существующего вне его и пронизанного чувством целостного, гармоничного художественного пространства, в котором факты действительности взаимодействуют с воображаемым, не существующим в реальности. В китайской эстетике существует представление о «пустом», кит. *сюй*, и заполненном, кит. *ши* (дословно «факт»). «Сюй» может быть понято как пустота, незаполненное, одухотворенное пространство или же «отсутствие». «Ши» относится к тому, что есть, материи, факту бытия, «наличию». В пейзажной живописи *шаньшуй* «пустота» или «белое» (незаполненное пространство картины) чрезвычайно важна, и яркие, выразительные художественные образы создаются именно при помощи приема «оставления белого» (*любай)*. При помощи намеренного оставления незакрашенных пространств на картине китайские художники могли изображать водную поверхность, небо, облака и туман, таким образом стимулируя воображение зрителя и создавая эфемерное пространство.

Планировка сада литератора также подчинена этим принципам. В качестве «белых», «незаполненных» пространств выступают беленые стены. Часто они используются как «фон» каких-либо элементов сада в конкретных видовых точках. Как верно отметил Чэнь Цунчжоу, «в цзяннаньских садах каменные горки подчеркиваются белеными стенами, как если бы они были полотном картины. Если бы не было стен, то камни были бы просто беспорядочной грудой камней. Поэтому на сегодняшний день не было придумано лучшей композиции, чем каменная горка в

большом [цзяннаньском] саду»[204]. В янчжоуском саду Чжэнь-юань есть конструкция «непривязанная лодка» - нос лодки, примыкающий к стене у каменной композиции, как если бы это была только что выплывшая из ущелья лодка. При этом не видны ни парус, ни корпус судна, но основная идея угадывается. Это вполне соответствует принципам китайской живописи.

В архитектуре сада также используется принцип взаимопорождения и взаимодополнения «пустого» и «заполненного». Если рассматривать принцип *сюйши* на примере гор и вод, то горы – это «факты», заполненное, а вода воплощает в себе «пустое». Окруженная водой гора служит метафорой взаимодействия пустого и заполненного. Внутри самой горы тоже есть «пустое» и «заполненное»: выступающие части, такие как пики или хребты, являются «заполненным», ши, а углубления – ущелья, овраги, пещеры и т.д., – это «пустоты». Чтобы было красиво, необходим баланс между этими категориями. Традиционно было три критерия красоты камня – «проницаемость» (кит. *тоу*), «открытость» (красота отверстий, кит. *лоу*), «худоба» (кит. *шоу*). Может показаться, что камень ценился именно через его «пустоту», но в действительности важны были именно взаимоотношения между «пустым» и «заполненным», которые и порождали красоту. Если вернуться к обсуждению садовой архитектуры, то здесь первоочередными были именно связи между *сюй* и *ши*. В качестве пустот здесь выступало пространство, а «фактов» или «заполненного» – архитектурные формы. Поэтическая и живописная красота сада ученого-литератора в большой степени зависела от изгибов и переходов в пространстве, определявшихся формами того, что составляло «ши». Таким образом, создание китайского сада литератора невозможно без учета отношений между «пустым» и «заполненным».

Для того чтобы обеспечить баланс пустого и заполненного, как

[204] Чэнь Цунчжоу. Шоюань («О саде»). Шанхай: изд-во университета Тунцзи, 2007. С. 34. 陈从周，《说园（三）》，上海，同济大学出版社，2007.4，M，34.

правило, руководствуются следующими принципами: избегать равномерного распределения пустого и заполненного в равных долях, четкое разделение «главных» и «второстепенных» элементов сада. Кроме того, в «заполненном» должно присутствовать «пустое», и наоборот. Возьмем в качестве примера Сад мастера сетей. Бывшее здание жилой части сада, точнее его восточный фасад – это стена, выступающая фоном для камней и растений перед ним. «Заполненное» здесь доминирует, но в нем есть и «пустое». Сторона противоположная, западная, является частью, где «пустого» больше, чем заполненного, но в «пустом» обнаруживается заполненное. Таким образом, это не просто контрасты «пустоты» и «заполненности», а востока и запада. Все это создает яркий визуальный эффект (ил. 87).

Взаимопорождение *сюй* и *ши* всегда было важным для китайской пейзажной живописи *шаньшуй* аспектом, на нем делали большой акцент в садово-парковом искусстве, что было результатом влияния на искусство и мировоззрение ученых-литераторов даосской мысли. Художник и каллиграф эпохи Цин, Да Чунгуан, отмечал, что «люди распознают живопись там, где есть линия, но не понимают, что и в отсутствии линии тоже есть живопись. Пустое пространство картины – необходимая часть ее композиции… обязательное условие ее красоты»[205].

Распространенным приемом в пейзажной живописи для соблюдения принципа *сюйши* был «*цзи бай дан мо*» – «рассчитать белое, соразмерить черное»[206], ассоциирующийся с даосским принципом «*чжи бай шоу хэ*» из «Лао-цзы», означающим способность сохранять безучастность, различая белое и черное (истинное и ложное). Так, Хуан Биньхун писал, что

[205] Да Чунгуан. Хуацюань («Теория и техника живописи»). / Сост. и ред. У Сылэй. – Чэнду: Сычуань жэньминь, 1982. С.5. 清 笪重光《画筌》，吴思雷，成都，四川人民出版社，1982.2，M，5.

[206] Перевод В. Г. Белозеровой – См.: Белозёрова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. М.: РГГУ, 2007. С. 335.

«сохранять черный – единственный способ узнать ценность белого»[207]. Черный в данном контексте – это тушь, а белый – это незаполненные ею пространства картины, которые не обозначают отсутствие всего, а выступают в роли «пустот», заполняемых воображением – облаками, небосводом, водой, открытым пространством. «*Чжи бай шоу хэ*» в живописи также выражается в пространственных контрастах, ритмике картины. Это важный принцип построения композиции и создания настроения, выражения идеи в пейзаже. Как показывает наша практика, воспроизведение реальных фактов пейзажа без оставления пространства для воображения делает произведение живописи скучным и лишенным жизни. Однако если «пустот» и недосказанности слишком много, то картина будет ощущаться неполной. Поэтому в китайской живописи «пустое» требует «заполненного», а «заполненному» необходимы «пустоты». Иными словами, факты реальности требуют недосказанности, но и недосказанность опирается на факты. Именно принцип *сюйши* позволяет художнику выражать субъективное видение. Только благодаря взаимодействию «пустого» и «заполненного» становится возможным создание художественного образа и уход от поверхностного воспроизведения вида, насыщение картины более глубокими смыслами.

С полным соблюдением этого принципа построена композиция картины художника XVII в. Юань Цзяна «Павильон орлиного дерева» (или «Чэнь сян тин ту», ил. 88). Обработка воды, облаков и тумана выполнена при помощи метода «оставления белого», а строения, искусственные горы, камни и деревья составляют «заполненную» часть картины. Они служат опорой для «пустот» пейзажа – водной глади и неба. Черное дополняет белое, «заполненное» обрамляет «пустое». Тонкая детализация скал и зданий на ближнем плане и простота оформления элементов на дальнем плане также

[207] Хуан Биньх*ун*. Введение в живопись. / Сост. и ред. Ван Боминь. – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу, 1978. – С. 40. 黄宾虹，《黄宾虹画语录》，王伯敏，上海，上海人民美术出版社，1978，М，40.

образуют четкий контраст между реальным и воображаемым. Сочетание реального и воображаемого очень гармонично, они перемежаются друг с другом, делая картину ритмичной и полной переходов.

Помимо «заполненной» части картины, очень важна тщательная проработка «воображаемого» («пустого») пространства. Образ вне образа, как и «вид» вне «вида» – это то, что зритель картины – или посетитель сада – может представить в своем воображении, если при создании пейзажной картины или сада соблюдается принцип *сюйши*. Так, в саду тени деревьев и камней, их отражения в воде, облака и небо являются частью «пустого», воображаемого «вида», который играет важную роль в композиции сада. Цинский художник Цзоу Игуй в «Искусстве живописи Сяошань» писал: «говорят, что, рисуя снег, невозможно написать его чистым, а рисуя луну, невозможно передать ее сияние… Если рисовать воду при помощи [обрамляющих ее] скал и стен, то будет слышен шум воды ночью. Те, кто говорят, что это невозможно, просто не знают, как рисовать»[208]. Таким образом, эстетический опыт зрителя формируется удачным сочетанием «пустого» и «заполненного». Посетитель сада удерживался благодаря таким чередованиям на нужном уровне интенсивности, что обостряло его восприятие красоты природных видов и позволяло ему «затеряться» в саду.

3.3.7. Динамика и статика

Выстраивание гармоничных отношений между «динамикой» и «статикой» – контраста или взаимодополнения – это еще один важный аспект практики дизайна китайского садово-паркового искусства, требовавшего символической визуализации движения в различных элементах. Статичное начало получает воплощение благодаря динамике, это части единого целого. Так, бег родниковой воды не слышен, если вокруг родника шумно, и наоборот, он затеряется в звуковом потоке. Музыка

[208] Цзоу Игуй. Сяошань хуапу («Искусство живописи Сяошянь»). / Сост. и ред. Ван Цихэ. Цзинань: Шаньдун хуабао, 2009. С. 46. 清 邹一桂，《小山画谱》，王其和，济南，山东画报出版社，2009.4，M，46.

природы требует тишины. Иными словами, создавая сады, ученые-литераторы знали: чтобы воспринять сад так, как это задумано, посетитель должен достигнуть состояния спокойствия и умиротворенности, для чего необходимо «опустошить» его субъективный мир. В китайском языке взаимоотношения между динамикой и статикой могут быть образно интерпретированы при помощи фразеологизма «капли дождя, бьющие по банановым листьям». Сад литератора – это место спокойных размышлений, тишины после движения, где динамика и статика находятся в отношениях диалектического единства.

«Статика» и «динамика» – это и проблема ритма. Сад литератора отражает китайское понимание ритма. Так, в Саду мастера сетей есть павильон Юэдао фэнлай-тин («Павильон Луны, приходящей с ветерком»), являющимся основной видовой точкой в саду. Если смотреть на него с западной стороны, то он является центральной частью композиции вида. Это место, где и владелец, и посетители сада часто останавливались.

С точки зрения статики, виды сада подобны прекрасным пейзажным картинам. При создании садов литераторы не только использовали такие элементы, как горы, водоемы, архитектуру и флору, но и учитывали тени и свет от солнца и луны, облака, туман, ветер и дождь, смену сезонов и погоды. Тема звуков природы и света луны или солнца в саду обыгрывалась неоднократно и в поэзии литераторов[209] или подписях на произведениях пейзажной живописи[210]. Именно погодные и временные изменения придавали видам сада выразительность.

Традиционное китайское садово-парковое искусство также было склонно рассматривать отдельные элементы видовых точек как символы статического или динамического начала благодаря звукам, которые им

[209] Мо Лифэн. Поэзия Тан и Сун. Нанкин: Фэнхуан, 2007. С. 316. 莫砺锋，《唐宋诗歌论集》，南京，凤凰出版社，2007.4, M, 316.

[210] *Сюй Лин.* Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. / Сост. и ред. Юн Сюэ, Сюй Иминь. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2008. С. 131. 南北朝 徐陵 《徐陵集校笺（全四册）》咏雪, 许逸民,北京，中华书局出版社，2008.8，M，131.

сопутствовали. Поясним этот тезис на примере растений – сосны или бамбука. Оба растения использовались в китайском искусстве как метафора высоких нравственных качеств ученого-литератора, но в саду имел значение и звук, который издавала бамбуковая роща или ветви сосен при порывах ветра. Они рассматривались как музыка. Яркий пример можно обнаружить в Саду скромного чиновника, где есть беседка «Сун фэн-тин», дословно с китайского «Беседка соснового ветра», в которой посетитель может «слушать ветер». Табличка у входа в беседку *тин* гласит: «Место, где слушают ветер в соснах», по строчке из историка танской эпохи Ли Яньшоу из «Истории южных династий. Биография Тао Хунцзина»: «[Тао Хунцзин] любил слушать сосновый ветер, весь его двор был засажен соснами, и он радовался, слушая их шелест»[211]. Архитектурным сооружениям сада, в целом, часто дают имя по какому-либо звуку, как «башня *лоу* звуков дождя».

Даже звуки природных водоемов использовались литераторами как часть сада. Это было важной частью искусства «управления водой» и создания искусственных водоемов. Бегущая вода или спокойная гладь озера были не просто частью видов сада, а способом держать настроение сада на нужном уровне интенсивности, создать атмосферу уединения и покоя. Учитывалось даже, как по-разному звучат капли дождя в зависимости от того, на какой объект сада они падают. В «Устроении садов» говорится о «ночном дожде на листьях банана»[212]. Именно по причине того, что звук капель на широких листьях считался красивым, архитектура сада окружалась такими растениями, как банан, фирмиана и лотос. Еще один пример: крыши павильонов и беседок часто строились так, чтобы дождевая вода падала вниз подобно водопаду[213]. Тема дождя является центральной

[211] Ли Яньшоу. Наньши. Тао Хунцзин чжуань («История южных династий. Биография Тао Хунцзина»). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. С. 1645. 李延寿，《南史·陶弘景传》，北京，中华书局出版， 1975.06，M，1645.

[212] Цзи Чэн. Юанье («Устроение садов»). / Сост. и ред. Лю Фэнчунь. Цзянсу: Цзянсу фэнхуан вэньи, 2015 С. 21. 明 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，21.

[213] Новикова Е. В. Сакральный мир китайского сада. // Сакральное на традиционном

для архитектуры Сада скромного чиновника. Под влиянием классической философии Китая там есть видовая точка «терраса, где слушают дождь» (кит. «*тин юй сюань*»). В передней части двора озеро с чистой, прозрачной водой, в которой посажены лотосы, по берегу озера высажены бананы и карликовая саза (изумрудный бамбук). В соответствующую погоду здесь действительно можно слушать музыку дождевых капель.

Сады литераторов, как правило, небольшого размера. Однако благодаря многоуровневой пространственной структуре, обыгрыванию звуков природы и созданных человеком частей сада, которые В.В. Малявин описывает как «музыкальное многоголосие ритмов», они переносят посетителя в другое измерение. Крупные водоемы – озера, искусственные пруды, являющиеся частью классического китайского сада, расширяют и «открывают» пространство. На озере в Чжуннаньхае есть беседка тин, которая изначально называлась беседкой «плывущей по воде чаши» (кит. *лю бэй тин*). В к. XVII – н. XVIII вв. она была переименована в беседку «плывущих гирлянд цветов на излучине вод» (*цюй цзянь фу хуа*), а во время правления императора Цяньлуна (1736-1795) получила название беседки «музыки струящейся воды» (*лю шуй инь*). Это говорит нам о том, что вода в китайском саду не только имеет визуальную форму («гирлянды цветов на излучине вод»), но и является звуковым образом. Различия в статике и динамике определяют разницу настроения (ил. 89). Как поэтически писал Ван Вэй, «смотрю издалека: все краски скал видны, послушал, подойдя: нет, не шумит вода»[214]. .

3.3.8. Выражение ицзин

Пейзажная живопись и садово-парковое искусство представляют собой акт создания вида. Вид, по сути, является второй природой, то есть

Востоке / Отв. ред. А. Л. Рябинин. М.: ИВ РАН, 2017. С. 141–169.

[214] Стихотворение «Картина» в переводе Стручалиной Г. В. [Электронный ресурс] – URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=5522 (дата обращения: 29.04.2024). Оригинал на китайском языке: Ван Вэй. Картина // Поэзия Ван Вэя. Шанхай: изд-во «Шанхай гуцзи», 2017. С. 137. 唐 王维，《王维诗集》画，上海，上海古籍出版社，2017.3, M, 137.

создается человеком в соответствии с субъективным восприятием окружающего мира. Критерий качества этого «вида» – наличие темы или идеи, выражавшихся в сложном понятии «*ицзин*» (意境). *Ицзин* – важнейшее понятие китайской эстетики и искусствоведения, которое относится к более высокому, нежели формальный, уровню восприятия. Это художественный мир произведения, пространство смыслов и чувств, вкладываемых автором в произведение искусства, которые часто переводятся как «настроение» или «идея», тема художественного произведения. «Вид» сада также имеет свой *ицзин*. В отсутствие *ицзин* пейзажная живопись была бы сведена к ремеслу. Это верно и для классического китайского сада. Знаменитый ученый и ландшафтный дизайнер Сунь Сяосян, рассуждая о садово-парковом искусстве, писал о трех измерениях китайского сада – «пространстве жизни» (ориг. кит. – *шэнцзин*), формальной красоте «пространства живописи» (кит. *хуацзин*) и идеальной красоте «пространства идеи» (*ицзин*)[215]. Как можно заметить, *ицзин* является одной из важнейших проблем эстетики и в китайской пейзажной живописи шаньшуй, и в садово-парковом искусстве. В «Разных рассуждениях о поэзии жанра *цы*» (*«Жэньцзянь цыхуа»*) Ван Говэй отмечает: «Художественное пространство (*цзин*) можно создавать, а можно писать. Это и породило разделение на два направления – идеалистическое и реалистическое. Однако провести четкую границу между ними сложно, поскольку великие поэты, создавая пространство, стремились к его соответствию действительной природе, но писали его близким к идеалу»[216]. Художественный мир *ицзин* пейзажной живописи – это визуализация языка образов. Визуальная форма живописи превращает воображаемые виды пейзажа в видимые человеческому глазу. Хорошее произведение живописи

[215] Сунь Сяосян. Ландшафтный дизайн и садово-парковое искусство. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2011. С. 145. 孙筱祥，《园林艺术及园林设计》，北京，中国建筑工业出版社，2011.6，М.，145.

[216] Ван Говэй. Жэньцзянь цыхуа («Разные рассуждения о поэзии жанра цы»). / Ред. и комм. Сюй Дяофу, 1998. С. 85. 王国维,《人间词话》，许调孚，上海，上海古籍出版社，1998-12-01，М，85.

передает не только красоту природной среды, но и чувства и идеалы автора, наполняя изображаемые объекты живой эмоцией и вызывая у зрителя эмоциональные и интеллектуальные ассоциации. Это стремление пейзажной живописи к созданию художественного пространства вне вида, видимого глазу, передалось и садово-парковому искусству. Чэнь Цунчжоу, в частности, писал, что у сада есть «поэтическое чувство» и «живописность», и в его действительных, материальных видах обнаруживается пространство смыслов (*ицзин*) поэзии и живописи[217]. Исследование художественного мира – *ицзин* – китайского сада невозможно без обращения к пейзажной живописи, так как они неразрывно связаны между собой. Художественная выразительность идейного пространства *ицзин* пейзажа была передана садово-парковому искусству. Природные образы сада должны были выглядеть так, как если бы они были частью картины *шаньшуй*, а при входе в сад, как указывал Цзи Чэн, должно «создаваться настроение (*ицзин*)»[218].

В пейзажной живописи и классических китайских садах большое внимание уделяется настроению (*ицзин*), что делает его важным критерием при создании и оценке произведений. Настроение *ицзин*, заключенное в пейзаже сада, часто отражает чувства и идеалы владельца, а объективный материальный мир и субъективный внутренний мир объединяются через *ицзин*. Так, например, три острова посредине пруда у подготовленного человека ассоциируются с тремя мифическими горами-островами бессмертных и создают настроение обители небожителей. У каждого художника-пейзажиста или создателя сада свое видение, и потому в живописи шаньшуй и китайском садово-парковом искусстве может быть бесконечное множество различных интерпретаций художественного пространства.

[217] Чэнь Цунчжоу. Шоюань («О саде»). – Шанхай: изд-во университета Тунцзи, 2007. С. 43. 陈从周，《说园（三）》，上海，同济大学出版社，2007.4，M，43.

[218] Цзи Чэн. Юанье («Устроение садов»). / Ред. Лю Фэнчунь. – Цзянсу: Фэнхуан вэньи, 2015. С. 23. 明 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，23.

Ицзин вне пределов картины – это идеализированный пейзаж, создаваемый в воображении зрителя через ассоциативное мышление. Конечная цель творчества художника – это создание *ицзин*, который также является отправной точкой духовного путешествия зрителя, мостом, который соединяет зрителя и автора. Творец вкладывает свои чувства и идеи в объективную жизнь и пейзаж, тем самым вызывая у зрителя соответствующие переживания и ассоциации. Не имеет значения, говорим мы о пейзажной живописи или садово-парковом искусстве, *ицзин* необходим для того, чтобы зритель (посетитель сада) мог воспринять красоту замысла автора. Так, картина цинского художника Е Синя «Переправа у одинокой деревни» (ил. 90) изображает обвивающие горы водные потоки, череду лесов и два небольших здания, спрятанных в них, а также небольшую лодку с двумя людьми. В картине прекрасно передана красота дикой природы, *ицзин* создан настолько мастерски, что, глядя на нее, зритель действительно как будто бы «перемещается в пейзаж»[219]. Сад является такой же пейзажной картиной, обладающей *ицзин*, но в трехмерном пространстве. По выражению Ли Миня, «пространство сада, наполненное смыслами и образами, подобно объемной картине»[220]. Тот, кто совершает прогулку по этой «трехмерной картине», не просто получает визуальное, сенсорное удовольствие, но воспринимает идейное пространство, задуманное создателем сада благодаря порывам весеннего ветра, легкому аромату цветов лотоса или холодным цветам зимнего пейзажа (ил. 91). Именно это и приближает сад к поэзии и живописи. Стремление к выражению пространства за пределами физической реальности, созданию видов, наполненных чувством, и к передаче смыслов, не поддающихся словесному описанию, – это то, что придает классическому китайскому саду его особое очарование. Каждый образ сада таит в себе богатство смыслов, которые

[219] Цзи Чэн. Юанье («Устроение садов»). / Ред. Лю Фэнчунь. – Цзянсу: Фэнхуан вэньи, 2015. С. 17. 明 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，17.
[220] Ли Минь. 30 суждений о классическом китайском саде. – Пекин: Чжунго цзянчжу гунъе, 2009. С. 43. 李敏，《中国古典园林 30 讲》，北京，中国建筑工业出版社，2009.5，M，43.

делают пространство сада, ограниченного стенами в мире реальном, действительно «бесконечным».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В культуре *вэньжэнь* существует неразрывная связь между садовым и живописным искусством. Это части единой культуры, они состоят в отношениях взаимопроникновения, взаимовлияния и взаимодополнения. Ландшафтное искусство, зародившись в дворцовой традиции уже в период Цин–Хань, когда создавались масштабные, грандиозные императорские парки – *фанью* или *ю* (кит. 苑囿), которые были, прежде всего, местом для охоты и досуга правителя, к IV–VI вв., эпохе Северных и Южных династий, на фоне раздробленности государства, дестабилизации общества и постоянных военных конфликтов существенно трансформируется. И эти изменения связаны прежде всего с деятельностью ученых-литераторов, у которых получает популярность идея отшельничества на лоне природы, вдали от мирской суеты. Это нашло отражение в их образе жизни, философской мысли и искусстве, ознаменовав появление и особого рода пейзажной живописи, и частного сада. Сами литераторы начали проявлять интерес к садово-парковой архитектуре, обустройству водоемов и горных композиций, посадке растений и воспроизведению красоты природы в саду. С трудов Цзун Бин, культурный деятель IV–V вв, который писал картины с видами природы начинается теория китайской пейзажной живописи. Так, под влиянием теории и живописименялся облик китайского сада, в искусстве которого произошел переход от подражания древности к стремлению выразить и совершенствовать красоту природы. Золотой век китайской империи, эпохи Тан и Сун, отмеченные периодами длительной социально-политической стабильности и экономическим развитием, дали дорогу для дальнейшего развития литературы, живописи и садово-паркового искусства. В литературе множество произведений этого периода посвящено описанию или воспеванию красоты отдельных природных видов, гор, воды, цветов и растений. Поэзия и живопись рассматривались как части единого целого. Высокие налоги при сунской династии сделали невозможной для

многих литераторов реализацию собственных амбиций, и литераторы начали в большом количестве возводить сады. Стилистические особенности сада литератора эпохи Сун – это простота, изящество, естественность, что во многом связано с сунской живописью, поэзией, религией и философией. К периоду Мин–Цин теория и пейзажной живописи, и садово-паркового искусства была уже хорошо разработана, при этом вторая многое заимствовала из первой. В основе теории сада лежали отдельные трактаты по теории живописи. Мин–Цин – это пик развития китайского частного сада. В отличие от императорских парков, частные сады располагались на относительно небольших территориях, в которые вмещались разные виды, состоявшие из водоемов, гор, лесных рощ и архитектурных строений. Такие сады преимущественно располагаются в Сучжоу, это Сад скромного чиновника, Лю-юань, Сад мастера сетей, Сад голубой волны. Они хотя и унаследовали формы танско-сунских пейзажных садов *се-и*, но изменялись вместе с эпохами и трансформацией общества. Единство живописи, поэзии и садово-паркового искусства этой эпохи нашло отражение в стиле китайского сада, а его виды несут глубокие философско-религиозные смыслы.

В литературе и живописи сад часто является местом действия, задающим атмосферу и определяющим тему произведения. Например, традиция составлять или декламировать стихи во время прогулок по саду или поэзия и проза на тему сада или садового искусства составляет значительную часть литературного достояния Китая. Известно, что композиционно правильно организованный сад должен вдохновлять на написание литературных произведений и прекрасных картин. В данном случае они неотделимы друг от друга, и для сада литература и живопись являются основной темой. В то же время китайские сады и литература и живопись принадлежат к одной категории искусства и имеют общую эстетическую основу. Все они находятся в единстве, отсюда происходит и традиция писать картины, драмы, романы в садах, а также использовать виды садов в литературе и живописи, а также и сценографии. Они также имеют и общую

идейно-художественную основу. Структура сада в литературе сравнивается с поэтической, как у прозаического произведения, у китайского сада есть основная тема, в его композиции можно различить главы, завязку, сюжетные повороты, кульминацию и финал. Наиболее наглядный пример синтеза поэзии и садового искусства – это использование фраз из поэтических произведений при названии сада, которые стимулируют воображение посетителя и вызывают различные ассоциации.

В искусстве сада, литературе и живописи основой творчества является сама жизнь общества, это продукты практической общественной деятельности, культурно-художественные феномены. Их общие особенности делают неизбежным взаимное влияние. Литература, живопись, особенно пейзажная литература, пейзажная живопись дают художественные навыки и источники вдохновения при организации сада. Достижения садового искусства служат ярким и богатым материалом для литературного и живописного творчества, они совершенствуют и развивают друг друга.

Если пейзажная поэзия и живопись – это абсолютизация красоты природного вида, то китайское садово-парковое искусство – это художественное воспроизведение абсолютизированной пейзажной живописью красоты природы в реальном пространстве. Особенно ярко это проявляется в том, какое влияние теория живописи оказала на практику создания садов. Во-первых, китайской живописи свойственна блуждающая точка зрения, подвижный ракурс для создания ощущения неограниченного, динамичного и подвижного пространства, выходящего за пределы картины. Это уникальная особенность, свойственная именно китайской живописи. Это стремление изобразить последовательную смену видов в подвижном, безграничном пространстве унаследовало и садовое искусство с такими его приемами, как заимствование видов, заграждение, противопоставление, разделение видов и т.д. Поэтому китайский классический сад с его уникальной композицией стал одним из трех основных мировых направлений садового искусства

Во-вторых, лиричность поэзии и живописи и стремление к выражению общего замысла в единстве с чувствами и идеалами автора произведения через образ, идеализация красоты художественного мира нашли свое отражение и в садовом искусстве, что также является характерной чертой китайского сада. Это сделало китайские сады литераторов известными во всем мире.

В-третьих, отношения между пустым и заполненным, миром воображения и фактами действительности – художественный принцип сюй-ши, который также соблюдается и в классическом китайском саде, но особенно – в садово-парковой архитектуре. Это переходы между заполненными пространствами и более пустыми, например, контрасты между каменными композициями, которые представляют «заполненное» и водой («пустое»), стенами («заполненное») и окнами («пустое»); павильонами и галереями и т.д. Именно на контрастах между реальным и воображаемым и строятся виды, это создает атмосферу и характер каждого сада.

В-четвертых, подобно тому, как у поэтического текста есть центральная тема, а у живописного – центр, привлекающий глаз зрителя, и у сада есть главный вид. В-пятых, рассадка растений в китайском классическом саду также находится под влиянием китайской традиционной живописи. Это и принципы композиции из нескольких растений, определяющие степень плотности рассадки, и выбор места для каждого растения. Кроме того, символическое значение растений полностью совпадает со смыслами, ассоциируемыми с ними в живописи. Так, бамбук – это «благородный муж», орхидеи, бегонии, пионы, османтусы вместе означают процветание и богатство и т.д. Несмотря на то, что у них может быть как высокодуховное, так и самое простое символическое значение, язык цветов как художественное средство при создании сада не должен игнорироваться.

Описание пейзажа и настроения, содержащееся в пейзажной поэзии, схожи с теорией или замыслом в садово-парковом искусстве, не только становятся объектом подражания для садов с их прекрасными горными и

речными пейзажами, но и служит ориентиром при создании настроения и темы того или иного сада. Поэзия – древнейший вид искусства в Китае, и на протяжении веков не было недостатка в шедеврах. В этом океане поэзии содержится бесчисленное множество не только примеров пейзажной лирики, но и иной поэзии, в которой также часто описывается красота природных видов. Это оказало большое влияние на классический китайский сад, став неисчерпаемым источником для заимствований при создании сада и обогатив ассоциативное поле, в которое вступает посетитель сада, стимулировало постоянное развитие китайского садово-паркового искусства.

С начала эпохи реформ и открытости в Китае началась мода на строительство садов, что привело к появлению прекрасных и любимых китайцами садов. Но появились и неудачные сады и парки, на создание которых было потрачено много ресурсов и которые не только не принесли пользы, но и негативно сказались на жизни местного общества. В этом контексте китайские ландшафтные дизайнеры сталкиваются с проблемой дальнейшего развития китайского садово-паркового искусства. Классические китайские сады славятся своими уникальными восточными характеристиками, а их блестящие художественные достижения находятся под большим влиянием литературы и живописи традиционного Китая. Поэтому представляется, что отправной точкой в развитии современного ландшафтного дизайна в Китае должны стать традиционная китайская пейзажная лирика и живопись как источники заимствования и вдохновения. Это не только повысит художественную красоту и ценность садов, но и обогатит культурное содержание современного садово-паркового искусства, удовлетворит потребности людей в приятном, красивом общественном пространстве для отдыха. В последние годы растет научный интерес к взаимоотношениям общественного пространства и культурной жизни человека. Размышляя о пространстве садов литераторов в Цзяннаньском регионе, мы обнаруживаем, что сады, литература и живопись стимулируют и обогащают друг друга. Сад служит полем для творчества и темой для

литературы и живописи. Последние не просто воспроизводят пространство, но служат посредниками для его восприятия, насыщают его пространство образами, смыслами и символами культуры. Проходя через обработку ученым-литератором и его восприятие, литература и живопись дают жизнь природному виду, одухотворяя сад, наполняя его красотой и различными смыслами, тем самым помогая ему транслировать культурные ценности.

Сады, реальное физическое пространство которых было унесено волнами истории, продолжают будоражить воображение через живопись и литературу, сохраняется историческая и культурная память о них. Поэтому сад – это место, где продолжается культурная традиция. Ценность и потенциал поэзии и живописи – одно из направлений исследований, которое не следует упускать из виду в процессе восстановления исчезнувшей культуры традиционных китайских садов.

Мастер, создающий сад, должен обладать видением художника, духом писателя, воображением поэта. Ведь на протяжении веков китайские классические сады обрели свою красоту и значимость именно благодаря своей близости и сходству с литературой и живописью. Поэтому посетитель китайского сада, не имеющий соответствующей подготовки в литературе и живописи, подобен чуждому страннику, который едва ли может воспринять и понять красоту сада, и уж тем более не может быть творцом в китайском садово-парковом искусстве.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Классические сады ученых-литераторов как источник вдохновения современного ландшафтного дизайна

Поскольку по профессии я дизайнер, считаю необходимым прояснить современное состояние вопроса в Китае и аргументировать практическую значимость проведенного исследования взаимодействия пейзажной живописи и ландшафтного дизайна для современных практиков – проектировщиков садово-парковых ансамблей.

В современном, стремительно развивающемся городском обществе традиционная культура быстро утрачивается. Однако народ, который не сохраняет свои традиции, теряет все надежды, поэтому наиболее мудрые стремятся сохранить национальные корни как ценное культурное наследие. В этом контексте особое внимание в ландшафтном дизайне уделяется садам *шаньшуй* (садам с горами и водами), в которых раскрывается эстетическое мышление китайских образованных людей *вэньжэнь* (ученых-литераторов), богатый художественный язык, который может быть использован во благо современной городской среды. У каждой народности есть собственный самобытный дух, китайский дух находит отражение в садах *шаньшуй*, аккумулирующих, концентрирующих и выражающих мышление и ценности народа. В основе сохранения и продолжения традиций садово-парковой культуры лежит представление о том, что «только сберегая старое, можно открыть новое».

В современном мире, столкнувшемся с экологическим кризисом, темы «зелёного дизайна», «устойчивого развития», «гармонии человека и природы» стали свидетельством того, что человечество начало внимательнее относиться к окружающей его среде и к взаимодействию с ней. Современные города, с устремлёнными ввысь небоскрёбами, стоящими в пробках автомобилями и скученным населением, постоянно растут и расширяются, в результате чего окружающая среда подвергается беспрецедентному

разрушительному воздействию, что оказывает серьёзное влияние на здоровье человека, физическое и ментальное. Кроме того, люди испытывают колоссальное давление из-за ускоряющегося темпа жизни, усиления конкуренции и борьбы за существование. Поэтому перед дизайнерами встаёт задача создать среду, где будут гармонично соседствовать природа и человек. Экологическое сознание и выдающийся пример садов шаньшуй становятся культурным источником устойчивого развития и одним из способов решения проблем современного ландшафтного дизайна, оказываясь в центре внимания большого числа людей.

В современном Китае сады ученых-литераторов *шаньшуй*, будучи художественным эталоном, впитали множество иных элементов культуры, положив начало формированию новой культурной ценности и отразив благоприятный старт устойчивого развития китайской садово-парковой культуры. Исследование садов ученых-литераторов необходимо для того, чтобы глубже изучить их композицию и используемые конструкторские приёмы, с целью извлечь практические и теоретические уроки для современного ландшафтного дизайна. Традиционная китайская пейзажная живопись *шаньшуй* свидетельствует о том, что многие теоретические аспекты живописи и эстетические стандарты неразрывно связаны с садами ученых-литераторов. Поэтому оба этих вида китайского искусства следует исследовать совместно, чтобы достичь более глубокого понимания садов ученых-литераторов.

В садах *шаньшуй* можно найти изящество и печаль, великолепие и бессилие. Неся на себе отпечаток тысячелетних радостей и горестей, сады превратились в зеркало истории. В китайской культуре особое значение уделяется обновлению в каждую новую эпоху, а также стремлению к постоянному возрождению. Хотя внимание к садам ученых-литераторов в некоторой степени является стремлением современных людей вернуться в прошлое, сегодня многие оказываются неспособны воссоздать состояние духа, которое было характерно для древних образованных людей *вэньжэнь*, и

находятся в постоянном поиске своеобразных «духовных лазеек», не выходя за рамки самолюбования, они слепо восхищаются стариной, ставя задачей ее воспроизведение. Важными темами и тенденциями, идущими от садов *вэньжэнь,* в современном дизайне окружающей среды являются проявление эмоций при проектировании среды, а также устранение барьеров между человеком и природой, создание миниатюрной копии природы в ограниченном пространстве, органичное сосуществование природы, человека и архитектуры.

Требования к современному садово-парковому дизайну

Согласно трудам Аристотеля, благоприятной городской средой является среда, которая позволяет сделать жизнь горожан более полноценной. Кристиан Норберг-Шульц полностью поддерживал подобный тезис: «Цель антропогенной среды заключается в том, чтобы создать осмысленное пространство, дающее людям точку опоры».[221] Выступая в качестве связующего звена между человеком и природой, пространство, создаваемое и обновляемое садово-парковым дизайном, помогает людям лучше понять собственное общество и заключенный в нём пространственно-временной мир наиболее уместным с точки зрения культуры образом. Поэтому невозможно игнорировать дух места определённого ландшафта, он помогает понять и почувствовать сущее и смысл мира, даёт ощущение принадлежности, необходимое для стабильной жизни, позволяет сформировать более тесную связь с природой и историей.

Восприятие и понимание духа места в садово-парковом пространстве необходимо для того, чтобы сохранить и приумножить дух места парков и садов, создать садово-парковое пространство, наделённое духом места. Это значимый элемент сохранения сущности человеческой жизни, поскольку с фундаментальной точки зрения дух места садово-парковых

[221] Норберг-Шульц, К. «Дух места: к феноменологии архитектуры» / Пер. на кит. яз. Ши Чжимин. Ухань: Изд-во Университета науки и технологий Хуачжун, 2010, 7. М. С. 10.

ландшафтов являет собой квинтэссенцию и воплощение осознания истинной природы мира, а также человеческого существования в этом мире.

Взаимодействуя с ландшафтной средой, люди вступают с ней в неосознанный эмоциональный контакт, и все возникающие в результате душевные состояния являются следствием того, что пространство обладает собственным духом. Именно поэтому мы говорим, что у городов, архитектуры и пейзажей есть дух. Пространство, которое неспособно вызвать эмоциональный контакт, будет «потерянным», негативным пространством. В современном гуманизме ландшафтный дизайн делает особый акцент на чувстве принадлежности и ощущении места, считая, что чувство принадлежности и сопричастности – это базовая эмоциональная потребность, а сады и парки должны быть местами, активно обогащающими жизненный опыт и способными удовлетворить духовные потребности современного человека. Поэтому современный ландшафтный дизайн пропагандирует эргономичность и уделяет особое внимание исследованию среды с точки зрения психологии, рассматривая взаимодействие человека и среды как процесс дешифровки, где человек реагирует на ландшафтную среду восприятием и ассоциациями, а среда аёт человеку намёки и подсказки, удовлетворяя таким образом эмоциональные потребности человека. Процесс дизайна представляет собой процесс шифровки, подстраивающийся под человеческие эмоции, чтобы добиться единения человека и среды, помочь людям корректно расшифровать код.

Современный ландшафтный дизайн должен в большей степени воплощать обновлённое внимание к природе, которое является следствием неосознанного саморегулирования взаимоотношений человека и природы и новым уровнем духовного мира. Стремление к отказу от напускного и возвращению к естественному – это природная сущность людей, возвращение к человечности, жажда простой природной красоты.

Проектирование среды активно взаимодействует с современной архитектурой. Воспроизведённые в искусстве и маняще-прекрасные пейзажи, впитывают в себя и дополняют природу, искусно сплетая архитектуру, растительность, камни и водоёмы в стремлении создать шарм природной красоты, избегая пышных, излишне детализированных, громоздких, вульгарных и чрезмерных украшений, стараясь одной каплей воды, одним камнем передать всю глубину смысла и создавая содержательные и абстрактные эстетические концепции посредством миниатюрных пейзажей. Всё это результат раскрытия ряда конкретных образов в духовной плоскости: горы создают ощущение молчаливого спокойствия, вода – отдалённости и простора, камни – древности, травы, деревья и потайные тропы – блаженной безмятежности и счастливых грёз.

Вэньжэнь юаньлинь **как источник вдохновения для современного ландшафтного дизайна**

Сады ученых-литераторов являются ярким примером традиционного китайского сада, в котором особое значение придаётся отражению культуры, сплетению её с жизненной средой. Литературные художественные концепции соединяются с садово-парковыми, уделяя внимание духовному опыту человека в рамках среды и усиливая взаимодействие между духом человека и духом среды. Мысли, интересы, добродетели, жизненные обстоятельства и социальные отношения оказываются связанными с садово-парковым пространством, а духовные устремления людей вступают в резонанс со средой, получая от неё вдохновение и впечатления. Таким образом формируется духовный опыт и удовлетворяются эмоциональные потребности, а сады превращаются в обладающее духовной жизнью место, несущее отпечаток повседневного бытия ученых-литераторов древности. На уровне восприятия и ассоциаций дизайнерские приёмы и идеи, в особенности те, которые формируют отклик со стороны духовного мира, заимствуются и непосредственно используются в современных садах и парках. Это

проявляется в нескольких аспектах, описанных ниже, а также играет весомую роль в современном садово-парковом пространстве.

Культурная плоскость

История представляет собой процесс развития человеческого общества и природного мира. В рамках этого процесса постепенно создаётся и развивается историческая культура, способная пробудить воспоминания человека, помочь восстановить в памяти весь свой опыт и почувствовать течение времени. Общее пространство, в котором когда-либо протекала человеческая жизнь, создаёт определённое чувство принадлежности, на основе которого формируется дух места, удовлетворяющий духовные потребности людей.

Передавая историческую культуру, люди наследуют и развивают свои представления о жизни и взгляды на неё. В этом проявляются две ключевые особенности исторической культуры: преемственность и способность к развитию. Под преемственностью подразумевается, что историческая культура представляет собой общественное достояние, передаваемое из поколения в поколение; способность к развитию означает, что историческая культура непрерывно формируется и эволюционирует, постоянно расширяясь и обновляясь. Анализируя дизайн, необходимо в первую очередь изучить историческую культуру места, в котором будет существовать дизайн, понять глубокий смысл истории этого пространства и продолжить историческую культуру.

Садово-парковое пространство – это обладающая истинностью среда, которая не только придаёт жизни конкретные формы, но и раскрывает подлинный смысл существования человека. Именно эта истинность позволила Норберг-Шульцу сформулировать следующее определение: «Место – это художественное произведение, наполненное жизнью людей»[222]. Искусство не ограничивается только красотой – оно

[222] Норберг-Шульц К. Дух места: к феноменологии архитектуры / Пер. на кит. яз. Ши Чжимин. Ухань: Изд-во Университета науки и технологий Хуачжун, 2010, 7. М. С. 10.

должно пробуждать чувства, и красота здесь не обязательное условие, поскольку хотя человек наслаждается прекрасным, наслаждения недостаточно для жизни и существования. Поэтому так называемая «красота» не более чем средство удовлетворения потребностей. А настоящее предназначение искусства должно заключаться в том, чтобы создать пристанище для духа. Проблемы искусства – это проблемы человечества, исследуемые в плоскости искусства. Неустанно обсуждая и изучая вопросы человеческого существования и его смысла, искусство должно быть всегда направлено на находящуюся в постоянном поиске душу.

Садово-парковый дизайн также является искусством, которое связано с иными художественными формами. В садах ученых-литераторов нашло отражение художественность «поэтического пребывания», представляющая собой синтез литературы, изобразительного искусства, философии, религии и архитектуры. И всё же наиболее ярким воплощением причастности к искусству является художественная идея, которая соединяет внутренний мир и объективное пространство и воплощает дух места в парках и садах. Художественные идеи, лежащие в основе китайских садов, проистекают из древней литературы, искусства, философии и религии Китая.

Влияние литературы на сады прослеживается главным образом в эстетической области. Литература, особенно поэзия, выражает чувства через образы и исследует образы через чувства, перенося естественную китайскую эстетику из плоскости визуального и аудиального в плоскость восприятия через чувства и посредством души. Воплощение духа за границами образной красоты позволяет не только услаждать зрение и слух, но и, что более важно, развивает в человеке лучшие качества и помогает добиться душевного равновесия, что в контексте садов называется «осознанием». Следование за духом и принципами осознания через

восприятие и ассоциации обосновывает стремление к подобной эстетике и обогащает опыт пребывания в садах. Особенностью садов ученых-литераторов является именно наличие подобной красоты, основанной на художественных идеях, многие из которых перекликаются с литературными и художественными концепциями. Кроме того, в китайских садах часто встречаются поэтические названия, призванные подчеркнуть художественную идею сада: например, «Дворец цветущего по весне абрикоса» (Синхуа чунь гуань) в саду Юаньминъюань перекликается со строкой «"В деревне Абрикосов Цвет!" – вдаль указал пастух...» (строка из стихотворения «Цинмин» танского поэта Ду Фу), а «Останься и прислушайся» – название терема в парке Чжочжэн – созвучно строке «Оставь поблёкший лотос, чтоб был слышен шум дождя» (из стихотворения танского поэта Ли Шанъиня).

Нельзя недооценивать влияние произведений и техник китайской пейзажной живописи *шаньшуй* на садово-парковое искусство: общая композиция, размещение камней и расположение растений – на всё это оказывает воздействие живопись, благодаря чему создаётся эффект «погружения в картину». Влияние пейзажей *шаньшуй* прослеживается в следующем. Во-первых, техника изображения пейзажей, простирающихся на сотни и тысячи ли, в ограниченном пространстве картины позволяет воспроизводить миниатюрные горы и водные пространства в ограниченном пространстве сада; во-вторых, перемещающаяся (мультифокусная) перспектива китайских пейзажей *шаньшуй* помогает добиться эффекта пейзажа, изменяющегося при каждом шаге, за счёт архитектуры и извилистых троп, сознательно прокладываемых в садах; в-третьих, появление *шаньшуй*, написанных в манере «живописи идей», позволяет садам перейти от изображения действительности к изображению идей.

Процесс дизайна

Люди, использующие садово-парковое пространство, также

воспринимают и оценивают дух места, который появляется только при формировании связи между человеком и ландшафтом. Поэтому при создании дизайна сада, в котором можно почувствовать дух места, необходимо в первую очередь проанализировать потребности человека. Такой анализ нужно проводить в двух плоскостях: материальной и духовной. В материальной плоскости следует удовлетворить физиологические потребности в безопасности и комфорте, а в духовной – реализовать соответствующие духовные потребности. Люди являются социальными созданиями, а движение эпохи и общественные изменения способствуют соответствующей трансформации жизни, мышления, ценностной ориентации и душевных устремлений. Поэтому для определения человеческих потребностей нужно изучить общий социальный контекст. Только при наличии объективной оценки и ясного понимания удастся уловить истинные духовные потребности и создать удовлетворяющий их садовый ландшафт. Перед созданием плана дизайна следует провести анализ психологии и поведения тех, кто будет пользователем создаваемого пространства, определить конкретные требования к саду или парку со стороны его будущих посетителей и отметить их расхождения с ощущениями дизайнера.

Дизайн, руководствующийся «поэтическим мышлением», – это единственный путь к воплощению реальной жизни и созданию духа места, это гуманистический образ мысли. Человеческая жизнь – это «поэтический флёр», который появляется только как результат «поэтического мышления». В глазах обывателя познание и решение проблем возможно только путём рациональности и логики, а «поэтическое мышление» пригодно исключительно для творческого процесса. Однако такое представление однобоко. На самом деле акцент на поэтическом мышлении отнюдь не означает отрицание или отвержение всего рационального и логического, поскольку само поэтическое мышление не отвергает рациональность, однако при формировании духа места в

садово-парковом пространстве возникают комплексные, противоречивые и многообразные вопросы, а для их полноценного решения дизайнер не может полностью полагаться только на рациональное мышление. Поэтическое мышление является «указанием на сущность вещей» – одним из исследовательских методов феноменологии, поэтому «поэтическое мышление» способно лучше отразить потребности и особенности мышления людей, создающих и использующих какое-либо пространство. Как отмечал психолог и архитектор Амос Рапопорт, мы не воспринимаем среду как фотографию или слайд диафильма, мы погружаемся внутрь среды и взаимодействуем с ней всеми органами чувств и разными способами.

Поэтическое мышление проистекает из подлинной жизни и концентрируется на непосредственном интуитивном восприятии жизни и среды, благодаря чему мы способны ощутить множество конкретных явлений и их мельчайших деталей, понять богатство и многообразие связей между жизнью и средой, оказывающих друг на друга влияние. В отличие от сугубо рационального анализа и логических выводов это позволяет более точно осознать связь между целым и частью и создать органичную и сбалансированную среду, гармонично собирающую воедино конкретные требования жизненной обстановки и условий.

Конечная цель дизайна садов и парков – удовлетворение человеческих потребностей в области духовного опыта, поэтому определённая «поэтичность» мышления обязательна для восприятия и осмысления – только так можно уловить «дух» садово-паркового пространства и создать среду, которая действительно будет обладать духом места. Поскольку в традиционных китайских садах ученых-литераторов высоко ценилось поэтическое мышление и соответствующий духовный опыт, сады обладали высокой художественной ценностью и были способны удовлетворить духовные потребности ученых-литераторов. При разработке садово-паркового

пространства дизайнерам необходимо непосредственно познакомиться с особенностями рассматриваемой местности, её рельефом, атмосферой, местными обычаями и условиями жизни – это должны быть не аналитические заметки, а целостное художественное восприятие. Только таким образом можно добиться единения с природой и создать садово-парковое пространство, наделённое духом места.

Использование природы в качестве источника вдохновения

Любое место объективно существует в природе, и только при условии, что человек не пренебрегает природными характеристиками места, последнее будет обладать истинным духом. Поэтому стремясь к созданию духа места, необходимо черпать вдохновение в том, что даёт рождение любому месту – в природе. Кристиан Норберг-Шульц считал, что дух места причастен к пониманию «материи». Кроме того, хотя истоки духа места сложны и многообразны, его развитие происходит в контексте целого, включающего в том числе природные факторы. Формы, появляющиеся при создании какого-либо места, должны не только принять конкретное воплощение, наделяя материю места особенностями и таким образом обеспечивая её самостоятельность, но и сформировать существенные связи с окружающей средой (включая естественную и антропогенную среду). Дух места в садах и парках проистекает из понимания природы человеком и из взаимодействия людей с природой.

Сады и парки предназначаются главным образом для отдыха и приятного досуга, при этом стремление к природе является важной составляющей садово-парковых пространств, дух места которых также основывается на природе. Под влиянием философской концепции единения неба и человека у жителей Китая сформировалось почтительное отношение к природе, и рассматривая историю традиционных китайских садов, можно заметить, что как императорские, так и частные сады по структуре напоминают природные пейзажи с горами, реками и озёрами. Находясь в китайском саду, невозможно каждое мгновение не ощущать присутствие

природы. Она находит отражение не только в камнях, водоёмах, деревьях и травах, но и в области восприятия: слух наслаждается «музыкой гор и вод», а обоняние – ароматом «орхидеи и османтуса». Созданное человеком место соединяется с местом природным, два пространства пронизывают и обогащают друг друга. Можно утверждать, что одним из краеугольных камней, на которые опирается дух китайских парков, является возможность прикоснуться к истинной природе.

Поиск художественной идеи

Художественная идея – высший художественный предел в классическом китайском саду и одна из причин, почему китайское садово-парковое искусство занимает значимое положение в мировой истории. Художественная идея – это образ, раскрываемый посредством сада и вызывающий интенсивный эмоциональный отклик. Воспринимая какое-либо место, человек вступает во взаимодействие со средой, в результате может возникнуть всплеск переживаний. Здесь заключены два элемента: место способно вызвать как положительную эмоциональную реакцию и воодушевление, так и неприятие, это художественная идея классических садов ученых-литераторов.

Перед тем как приступить к созданию сада, необходимо сначала разработать концепцию. При разработке концепции дизайнеры изучают, исследуют, испытывают и осмысливают рельеф и климат местности, её историю и культуру, а затем мысленно формируют художественные особенности каждого пейзажа, выражая особенное субъективное мнение, что позволяет перейти в художественную плоскость при разработке сада. В ограниченном пространстве появляется ощущение безграничности пейзажа и простора для воображения, создаётся романтический шарм, в результате красота парка поднимается на новую высоту, соединяя красоту чувств, красоту художественной идеи и красоту мечты – достигая высших художественных пределов. Основополагающую и ведущую мысль классического садово-паркового искусства Китая можно резюмировать

следующим образом: «Искусность в заимствовании, красота в пропорции»[223] (сад создан мастерски, потому что в нём сохранена связь с природными истоками, а прекрасен потому, что все пропорции в нём уместны). Одной из ключевых особенностей китайских садов является стремление к элегантности и глубине художественной идеи. Помимо почтительного уважения к природе, ещё одна своеобразная черта китайского сада – интеграция китайской культуры, сплав природного ландшафта с пейзажем, создаваемым человеком. В результате возникает чарующее, захватывающее дух пространство. Именно поэтому мастера, создающие китайские сады, – это не садовники, а художники и философы. В китайском саду естественный мир соединяется с духовным, различные элементы органично сочетаются друг с другом, формируя эстетику высочайшей пробы и воплощая гармоничное сосуществование человека и природы.

В художественном пространстве эстетики шаньшуй в садах ученых-литераторов можно найти множество техник и концепций, которые могут быть применены в современном дизайне среды. В области конструирования общей композиции может быть использован приём «пейзажа, изменяющегося при каждом шаге», в котором особое значение придаётся подвижности времени и пространства, благодаря чему за короткий промежуток времени удаётся получить разнообразный и богатый эстетический опыт: элементы пейзажа и окружающая их среда то сближаются, то отдаляются друг от друга, реальность сменяется иллюзией. Однако необязательно использовать этот приём во всей композиции сада – пространство должно создаваться в соответствии со средой, а изменения происходить в соответствии с требованиями времени. В дизайне находит отражение красота внутренних качеств, природа соединяется с гуманистическим духом. Нравственное воспитание является высшей

[223] 明计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，21 明计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，21. М. Цзи Чэн. Садовый трактат. Коммент. Лю Яньчунь. Цзянсу: Изд-во «Литература и искусство фэнхуан», 2015. С. 21.

целью дизайна: простые материалы и искусное поэтическое творчество, возвращение к природным истокам позволяют вызвать отклик в духовной сущности человека. Например, в «Мастерской Хэ Долина» (ил. 92), созданной современным китайским архитектором Лю Цзякунем, центральным элементом архитектурной композиции является глухой внутренний двор, в котором можно проследить особенности садов *шаньшуй* ученых-литераторов. «Закрытый с четырёх сторон внутренний двор целенаправленно отгорожен высокими стенами: для пространства снаружи он является материальным объектом, а для пространства внутри – катализатором пустоты; этот внутренний двор создан с опорой на пространственное бытие и восточный дух»[224]. В таком дворе не видно неба, но через окружающие с четырёх сторон формы можно наблюдать различные пейзажи внутри двора, а солнечный свет, отражаясь от стен, становится мягче.

Ещё одна особенность садов *шаньшуй* китайских ученых-литераторов – отображение большого через малое. Этот приём как нельзя более уместен в современной городской среде, где каждый акр земли на вес золота. Всё больше дизайнеров начинают обращать внимание на проблему «малого» в садах и парках, поэтому в композиции появляется динамическая модель «поднимая взгляд вверх, видеть небо; опуская взгляд вниз, наблюдать землю» и перспектива «в сотне чи видны формы, в тысячи чи – обстановка» (чи – 1/3 метра; с близкого расстояния можно разглядеть формы, но общая атмосфера, обстановка, потенциал понятны только при взгляде издалека). Эти концепции пейзажной живописи шаньшуй, использовавшиеся при создании классических садов, активно применяются и современными дизайнерами. Каждая такая концепция обладает яркой временной особенностью. В целом при проектировании садово-парковых пространств необходимо уделять пристальное внимание

[224] 刘家琨，《此时此地》，北京，中国建筑工业出版社，2002.9,M,86. Лю Цзякунь. Здесь и сейчас. Пекин: Китайское архитектурно-промышленное изд-во, 2002. 9, С. 86.

перемещающейся (мультифокусной) перспективе, характерной для китайской живописи. Здесь главенствует пустота и находит отражение смена времён года, череда закатов и восходов, круговорот *инь* и *ян*, взаимопреодоление пяти стихий. Такой временной характер обладает динамикой, музыкальностью, торжественной печалью пустоты – то, что современные ландшафтные дизайнеры называют «искусством четырёх устоев». Например, шанхайская «Галерея на крыше», созданная под руководством современного архитектора Ван Шу, представляет собой небольшое по площади, но очень динамичное пространство «находящегося в помещении, напоминающем шкатулку-конструктор, окружает кромешная темнота… через разборные окна и двери проникают мельчайшие лучи света, благодаря которым создаётся ощущение, что вокруг – закрытый внутренний дворик; пространство этого сада-лабиринта как будто погрузило меня в противоречие»[225]. В дизайне Ван Шу воплотилось глубокое понимание концепции «отображения большого через малое», используемой в садах китайских ученых-литераторов.

В садах *шаньшуй* особое значение имеет «форма» (形), но не «внешняя форма» (型), а образ, переходящий в художественную идею. Господин Сяо Цихун определяет «форму» как тень, возникающую при проникновении солнечных лучей через открытую дверь. «Форма» обрисовывает плоский силуэт; если «внешняя форма» – это созданный человеком объект, то «форма» – это единение человека и объекта. «Подняв бокал, я приглашу луну и тень мою, чтоб трое стало нас» (из стихотворения «В одиночестве пью под луной» танского поэта Ли Бо в пер. Перелешина В. Ф.). У Чжэн Баньцяо есть картина со следующим поэтическим комментарием: «Угасли раскаты грома, стих дождь, показалось закатное солнце; тихо трепещут тонкие побеги молодого

[225] 宗明，《这里是上海：建筑可阅读》，上海，上海人民出版社，2020.9, M,135. Цзун Мин. Это Шанхай. Шанхай: Шанхайское народное изд-во, 2020. С. 135.

бамбука; тени ложатся будто на окно, занавешенное зелёной кисеёй; убираю кисть, картина завершена».[226]В этих стихотворных отрывках описаны тени; согласно теории китайской живописи, чёрная тушь распадается на множество цветов, но монохроматическая живопись множества цветов сама по себе напоминает тень. Поэтому в садах ученых-литераторов часто используются различные дверные и оконные проёмы, резные узоры, арки, потайные декоративные каменные горки – все они предназначены для того, чтобы через тени воплощать художественную идею образности и иллюзорности. В китайской культуре особенно важна красота гармонии в противоречиях. Целью здесь является атмосфера постоянных динамичных изменений – прекрасная неумолкающая мелодия, отголоски которой вечно кружат под сводами времени.

Сады китайских ученых-литераторов предназначены для путешествий, проживания, посещения и прогулок, однако их ключевое предназначение – наслаждение пейзажем. В парковой архитектуре присутствуют как закрытые сооружения, ориентированные на сохранение приватности (места для занятий наукой и искусством, дома для отдыха и сна, учреждения), так и «общие пространства» разной степени открытости: башни, терема, дворцы, павильоны и галереи. Эти «общие пространства» являются ключевой формой для наслаждения природой в китайских садах *шаньшуй* и применяются современными дизайнерами: в зданиях проектируются внутренние дворики, сообразуясь с принципами соответствия особенностям местности и свободной композиции. Жизнь в саду позволяет душе отдохнуть. Внутреннее пространство сада согласуется с природой, а построенные стены позволяют сформировать целый город, белые стены и квадратные формы которого хотя и указывают

[226] 唐李白，《李白诗集新注》，管士光，上海，上海三联书店出版社，2014.3，M，185. Ли Бо. Антология с новыми комментариями. Ред. Гуань Шигуан. Шанхай: Шанхайское изд-во Саньлянь, 2014. С. 185.

на его стандартное предназначение, но одновременно намекают на то, что это пространство – целостный единый город. Кроме того, поскольку архитектурный дизайн следует за природой и изменяется в соответствии с ней, природа становится главным действующим лицом с точки зрения эстетики. Сады *шаньшуй* китайских ученых-литераторов – это абсолютно продуманные произведения, которые в самой простой форме раскрывают глубокое содержание, подобно другому репрезентативному элементу китайской культуры – шашкам го (вэйци), где всего два цвета – белый и чёрный – рождают поразительное число комбинаций.

Даже небольшое число рассмотренных примеров позволяет увидеть, насколько глубоким может быть влияние эстетики и художественных концепций традиционных китайских садов на современный ландшафтный дизайн в садово-парковых пространствах. По этой причине необходимо исследовать и применять духовное наполнение и практические приёмы дизайна садов ученых-литераторов.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. *Алексеев В. М.* Китайский поэт-пейзажист о своем вдохновении и о своем пейзаже. – СПб.: Звезда, 1945. – № 12. – С. 39–41.
2. *Ащепков Е. А.* Об особенностях садово-парковой архитектуры Китая // Архитектура стран Юго-Восточной Азии: Очерки. – М.: Госстройиздат, 1960. – С. 7–32.
3. *Белозёрова В. Г.* Анализ свитка «Мост Ба в метель»: к итогам творческого пути Шэнь Чжоу (1427–1509) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2021. – № 2. – С. 186–203.
4. *Белозёрова В. Г.* О приеме Цзе Цзин («Заимствования вида») в композиции китайских садов // Общество и государство в Китае. – 2013. – № 1. – С. 571–576.
5. *Белозёрова В. Г.* Традиционное искусство Китая: в 2 т. / отв. ред. М. Е. Кравцова. Т. 1. Неолит — IX век. – М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. – 628 с.
6. *Богаделина М. Е.* Особенности пейзажного жанра в китайской живописи тушью XX–XXI вв. // Манускрипт. – 2018. – № 8(94). – С. 97–101.
7. *Бокщанин А. А., Непомнин О. Е., Степугина Т. В.* История Китая: древность, средневековье, новое время; Ин-т востоковедения РАН. – М.: Вост. Лит., 2010. – 599 с.
8. *Болотова Н. А., Мухаметзянов Р. Р.* Влияние садово-парковой традиции Китая на Корею // Вестник КазГУКИ. – 2018. – № 1. – С. 59–63.
9. Большая китайская энциклопедия. Т 2. Культура, искусство, философия, литература. – М.: Шанс, 2020. – 755 с.
10. *Ван И.* Затаенное время: дымовые облака в традиционной китайской пейзажной живописи / И. Ван // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура: Тезисы докладов Международной научной конференции, Москва, 02–03 июня 2022 года. – Москва: Институт Китая и

современной Азии Российской академии наук, 2022. – С. 35–38.

11. *Ван Ицюнь.* Телесное созерцание: к вопросу об истинности восприятия физических объектов в китайской пейзажной живописи // Вестник РУДН. – 2021. – № 2. – С. 298–310. – (Серия: Философия).

12. *Ван Юй.* Художественная концепция организации растительности в классических садах провинции Чжэцзян // Наука и образование сегодня. – 2021. – № 9. – С. 78 – 82.

13. *Виноградова Н. А.* Горы – воды. Китайская пейзажная живопись. – М.: Белый город, 2011. – 48 с.

14. *Виноградова Н. А.* Искусство Китая. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.

15. *Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.

16. *Виноградова Н. А.* О чем говорит китайский сад. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – С. 16–20.

17. *Войтишек Е. Э., Борджигид А., Заец Ю. П.* Палиндромы как традиция интеллектуальных развлечений в китайской культуре // Вестник НГУ. Серия: История, филология. Том 9. – 2010. – №4. – С. 109–115.

18. *Войтишек Е. Э., Борджигид А., Карпова Т. К., Измайлова М. В.* Традиционный праздник каллиграфии в павильоне орхидей и судьбы современных китайских интеллектуалов // Вестник НГУ. Серия: История, филология. Том 11. – 2012. – №10. – С. 163–173.

19. *Войтишек Е. Э., Измайлова М. В.* «Человек культуры» вэньжэнь и развитие китайского искусства благовоний: опыт культурно-антропологического исследования // Вестник НГУ. – 2014. Т. 13. – № 4. – С. 114–125. – (Серия: История, филология).

20. *Войтишек Е. Э., Комиссаров С. А.* Представление о «человеке культуры» в странах Восточной Азии: историко-этнографические и социально-антропологические аспекты // Общество и государство в Китае. – 2014. – № 2. – С. 714–719.

21. *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал [Текст] / [Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк; отв. ред. Л.З. Эйдлин]. – М.: Наука, 1978. – 240 с.

22. *Головей Е. А., Дорофеева Н. Н.* Влияние религии на ролевую роль в китайском саду // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2017. – Т. 1. – С. 59–65.

23. *Голосова Е. В.* Анализ флоры садов и парков Китая // Вестник Московского государственного университета леса – Лесной вестник. – 2015. – Т. 19. Вып. 5. – С. 58–65.

24. *Голосова Е. В.* Влияние философии буддизма на садовое искусство Китая и Японии. – М.: Традиция, 2017.

25. *Голосова Е. В.* Глобализация: европейские тенденции в культурных ландшафтах Китая // Вестник ТГУ. – 2010. – № 9. – С. 199–201.

26. *Голосова Е. В.* Ландшафтная архитектура погребальных комплексов Китая / Е. В. Голосова // Вестник Московского государственного университета леса – Лесной вестник. – 2006. – № 3. – С. 71–73.

27. *Голосова Е. В.* Ландшафтное искусство Китая / / Е. В. Голосова; Российская акад. наук, Гл. ботанический сад им. Н. В. Цицина. – М.: Наталис, 2008. – 326 с.

28. *Голосова Е. В.* Теория национального китайского сада / Е. В. Голосова // Вестник Тамбовского университета. – 2010. – Вып. 10(90). – С. 197–201 с. (Серия: Гуманитарные науки).

29. *Голосова Е. В.* Философская основа китайской садовой эстетики // Вестник Московского государственного лесного университета – Лесной вестник. – 2007. – № 1. – С. 137–140.

30. *Голосова Е. В., Лю Миньхао.* Анализ ассортимента садов Китая – объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО // Лесохозяйственная информация. – 2023. – № 3. – С. 129–139.

31. Духовная культура Китая: энциклопедия: Т. 6 (доп.). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит., 2010. – 1031 с.

32. *Завадская Е. В.* «Беседы о живописи» Ши-тао / Е. В. Завадская. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1978. – 208 с.
33. *Завадская Е. В.* Ихэюань – Сад, творящий гармонию // Сад одного цветка. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 235–244.
34. *Завадская Е. В.* Мудрое вдохновение: Ми Фу, 1052–1107. – М.: Наука, 1983. – 200 с.
35. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
36. *Кобзев А. И. Вэнь* // Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 1. Философия / под ред. Титаренко, А. И. Кобзева, А. Е. Лукьянова. – С. 192–194.
37. *Ковалевский Я. В.* Пространство в китайской пейзажной живописи // МНКО. – 2008. – № 5. – С. 138–140.
38. *Ковалевский Я. В.* Пространство в китайской пейзажной живописи // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 5(12). – С. 138–140.
39. *Комиссаров С. А.* Вэньжэнь – «человек культуры» или человек вэни? // Общество и государство в Китае. – 2019. – № 1. – С. 485–490.
40. *Кравцова М. Е.* Вэньжэнь-хуа // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 6 (доп.): Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2010. – С. 545–548.
41. *Кравцова М. Е.* История культуры Китая. – СПб.: «Лань», 1999. – 416 с.
42. *Кравцова М. Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М. Е. Кравцова. – СПб.: «Лань», «ТРИАДА», 2004. – 960 с.
43. *Кудинова М. А., Комиссарова С. А.* Женская литература стран Восточной Азии до новейшей эпохи и ее статус в интеллектуальном сообществе «людей культуры» (вэньжэнь) // Проблемы литератур Дальнего Востока: VII Международная научная конференция. Т. 2. – 2016. – С. 308–312.
44. *Кузьмина Е. А.* «Чаша вина плывет по излучине вод»: садовые развлечения китайских аристократов // Шаги/Steps. – 2016. – № 2–3. – С.

299–316.

45. *Лу Са.* Роль «цветущей сливы» в развитии традиционной пейзажной живописи Китая // Философия и культура. – 2022. – № 7. – С. 139–147.

46. *Лу Са.* Роль даосизма в развитии образов садов и парков в китайском искусстве // Человек и культура. – 2022. – № 5. – С. 106– 116.

47. *Лу Са.* Садово-парковое искусство как фактор изменений образов китайской пейзажной живописи // Философия и культура. – 2022. – № 10. – С. 144–157.

48. *Лучкова В. И., Целуйко Д. С.* История китайского сада: от традиций к параметризму. – Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского государственного университета, 2016. – 178 с.

49. *Ма И.* Пейзаж как жанр изобразительного искусства в китайском изобразительном искусстве / И. Ма // Материалы международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» : Сборник научных статей в 6 частях. Гжель, 14 апреля 2021 года / Гжельский государственный университет. Часть 2. – Гжель: Гжельский государственный университет, 2021. – С. 86.

50. *Малявин В. В.* Китай в XVI–XVII веках. Традиция и культура. – М.: Искусство, 1995. – 287 с.

51. *Малявин В. В.* Китайская цивилизация. – М.: «Издательство Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. – 632 с.

52. *Малявин В. В.* Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени / В. Малявин. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 560 с.

53. *Николаева Н. С.* Художник, поэт, философ… Ма Юань и его время. – М.: Наука, 1968. – 128 с.

54. *Новикова Е. В.* Китайский сад — модель взаимоотношений Человека и Природы // Человек и Природа в духовной культуре Востока. М.: ИВ РАН: Крафт+,— 2004.

55. *Новикова Е. В.* Традиции садово-паркового искусства в контексте истории

китайской культуры: дис. Канд. культурологических наук : 24.00.01 / Новикова Е. В. Теория и история культуры. – М., 2006. – 197 с.

56. *Новикова Е. В.* Человек и Природа в духовной культуре Востока. – М.: ИВ РАН: Крафт+, 2004. – С. 397–417.

57. *Новикова Е. В.* Человек и природа в традициях садово-паркового искусства Китая. Человек и природа в духовной культуре Востока. – М.: Крафт+, 2004. – С. 397–417.

58. *Новосёлова А. В.* Явление вэньжэнь в музыкальной культуре традиционного Китая // Искусствознание: теория, история, практика. – 2011. – № 1(1). – С. 177–180.

59. *Одинокова П. С.* К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао» // Художественная культура. – 2021. – № 2(37). – С. 122–139.

60. *Пань Икуй.* Пейзаж «Отшельничество в горах Фучунь» Хуан Гунвана как отражение эстетических взглядов мастера // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – № 2. – С. 167–172.

61. *Петров К. К.* Дун Цичан: становление китайского художника // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2021. – № 4. – С. 26–31.

62. *Пиков Г. Г.* «Люди культуры» на Востоке и Западе как продукт культурной рецепции // Идеи и идеалы. – 2017. – № 2(32). – С. 99–107.

63. *Пиков Г. Г.* Елюй Туюй – «человек культуры» в кочевом обществе // Вестник НГУ. – 2016. – №10. – С. 48–53. (Серия: История, филология).

64. *Поляков Е. Н.* Геотектонические аспекты в архитектуре средневекового Китая и Японии / Е. Н. Поляков // Известия вузов. Строительство. – 2000. – № 11. – С. 94–100.

65. *Поляков Е. Н.* Природная символика в архитектуре средневекового Китая и Японии / Е. Н. Поляков. – Томск, 1990. – 11 с.

66. *Поляков Е. Н.* Элементы китайской геомантии (фэн-шуй) в произведениях «органической» архитектуры / Е. Н. Поляков // Известия вузов.

Строительство. – 1996. – № 7. – С. 105–110.

67. *Поляков Е. Н., Михайлова Л. В.* История становления, основные разновидности традиционного китайского сада // Вестник ТГАСУ. – 2016. – № 6(59). – С. 9–25.

68. *Поляков Е. Н., Михайлова Л. В.* Композиционные особенности традиционного китайского сада // Вестник ТГАСУ. – 2017. – № 2(61). – С. 9–31.

69. *Пострелова Т. А.* Академия живописи в Китае X–XIII вв. – М.: Наука, ГРВЛ, 1976. –240 с.

70. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи / Дж. Роули; пер. с англ. В. В. Малявина. – М.: Наука, 1989. – 158 с.

71. *Соколов Б. Г., Дай Чуан.* Китайский и европейский сад: конденсация двух символических миров и двух типов «взгляда» // Международный журнал исследований культуры. – 2018. – № 4(33). – С. 20–35.

72. *Соколов С. Н.* О подходе к прочтению дальневосточной «живописи независимых интеллектуалов» // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений науч. конф. – М., 1972.

73. *Соколов-Ремизов С. Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим. – М.: Либроком, 2009. – 256 с.

74. *Соколов-Ремизов С. Н.* Литература – каллиграфия – живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С. Н. Соколов-Ремизов. – М.: Наука, 1985. – 311 с.

75. *Сурина М. О., Сурин А. А.* Философия и символизм китайской пейзажной живописи // Вестник МГУХИ. – 2014. – № 5(61). – С. 294–297.

76. *Тан Цзин.* Китайская живопись литераторов. Вэньжэньхуа XII в. // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 1. – С. 76–82.

77. *Ткаченко Г. А.* Культура Китая от А до Я.: словарь-справочник. – М.: АСТ;

Восток-Запад, 2008. – 347 с.

78. *Труфанова Д. И.* Язык символов в текстах Вень Жень Хуа // Новая наука: от идеи к результату. – 2017. – № 1–3. – С. 163–165.

79. *Ту Чжунь.* Сине-зеленый пейзаж "Горы и воды на тысячу ли" придворного художника времен династии Северная Сун Ван Симэна / Ту Чжунь // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2022. – № 61. – С. 16–27.

80. *У Гуаньюй.* Пейзаж в традиционной китайской живописи // Juvenis scientia. – 2017. – № 5. – С. 46–47.

81. *Фесикова О. В., Никишина Ю. Д.* Философская основа китайских садов // Мировые научные исследования современности: возможности и перспективы: материалы XVI международной научно-практической конференции (Ставрополь, 2022). – Ставрополь: «Параграф», 2022. – С. 329–332.

82. *Фицджеральд Ч. П.* Китай. Краткая история культуры. – СПб.: Евразия, 1998. – 456 с.

83. *Фотиева И. В., Шишин М. Ю.* Метафизика природы: искусствоведческий анализ Т. Буркхардта китайской пейзажной живописи // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 104–113.

84. *Хуан Кэюнь.* Особенности становления традиции садово-паркового искусства Китая // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2023. – № 1. – (Серия: Исторические науки. Культурология. Политические науки).

85. *Цюй Ва, Разгуляев Р. А.* Прелюдия «Чжэн сяо инь» Чу Ванхуа как образец фортепианной музыки «вэньжэнь» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 4(25). – С. 24–26.

86. *Чердакова О. И.* Китайская живопись «Вэньжэньхуа» и ее значение в формировании эстетической доктрины «Бундзинга» в живописи Японии XVII века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2010. – №126. – С. 276–281.

87. *Чердакова О. И.* Эстетические воззрения мастеров живописи «вэньжэньхуа» // Научные труды. – 2013. – №25. – С. 65–69.

88. *Чжан Вэньпу.* Эволюция цвета в китайском искусстве ширмы и его значение в контексте культуры вэньжэнь // Университетский научный журнал. – 2021. – № 65. – С. 128–135.

89. *Чжен Н. М.* Философская основа китайской пейзажной живописи в эпоху династии Сун // Grand Altai Research & Education. – 2017. – № 1. – С. 101–113.

90. *Чжоу Чжэньюй.* Жанр шань-шуй – пейзаж гор и воды в китайской живописи XVII века / Чжоу Чжэньюй // Университетский научный журнал. – 2019. – № 48. – С. 211–215.

91. *Чучина М. Н.* О смысловой полифонии пейзажной лирики Ван Вэя // Вестник СПбГУ. Сер. 17. – 2013. – Вып. 1. – С. 93–97.

92. *Чэнь Сянжуй.* Традиционный китайский «Личный сад»: на примере области Цзянсу, XIII–XIX вв.: дис. канд. архитектуры: 18.00.04 / Чэнь Сянжуй. – М., 2005.

93. *Ян Ч.* Горный пейзаж в живописи Китая // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : Сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 24 декабря 2019 г.) / под научной ред. С. В Анчукова, О. Л. Некрасовой-Каратеевой. Вып. 7. – СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. – С. 542–548.

Литература на китайском языке

1. Альбом «31 вид Сада скромного чиновника». / Музей сада в Сучжоу. – Пекин: изд–во Бэйцзин чжунхуа шуцзюй, 2014. 苏州园林博物馆编.拙政园三十一景图册[M]. 北京；北京中华书局.2014. (02).

2. *Бао Шанькуй.* Три лекции об эстетике. – Шанхай: изд–во Шанхай ивэнь, 1983.鲍山葵. 美学三讲[M]. 上海译文出版社, 1983.

3. *Ван Вэй.* Трактат о пейзажной живописи. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006.王维.山水画论.[M]. 北京：中华书局 2006.23.

4. *Ван Вэйхун.* Идея красоты ицзин классического китайского садово–паркового искусства литераторов и ее применение в современном ландшафтном дизайне: Дисс. … доктора искусствоведения. – Цзяннаньский университет, Уси, 2009.王伟红.文人园林意境美在现代景观设计中的价值[D].江南大学，2009.

5. *Ван Дун.* Садово–парковое искусство литераторов династии Сун с точки зрения теории пейзажной живописи // Мэйшу цзяоюй яньцзю ("Исследования художественного образования"). – 2011. – № 9. – С. 180–181. 王栋.从山水画论探析宋代文人园林的造园艺术[J]. 美术教育研究，2011(9):180–181.
6. *Ван И.* Сад и китайская культура. – Шанхай: изд–во Шанхай жэньминь, 1990. 王毅：《园林与中国文化》[M],上海人民出版社 1990 年版。
7. *Ван Фэй.* Исследование взаимосвязей между классической китайской живописью и садами: дис. – Университет Цинхуа, Пекин, 2012.王飞．中国古代画作与园林的关系研究[D].清华大学, 2012.
8. *Ван Фэй.* Переосмысление живописи литераторов //Мэйшу дагуан («Обозреватель искусства»). – 2006. – № 12. 王飞.再议文人画[J], 美术大观，2006,（12）.
9. *Гао Цзюйхань, Хуан Сяо, Лю Шаньшань.* Бессмертный Линьцюань: классический китайский сад в живописи. – Пекин: Книжный магазин «Саньлянь», 2012.高居翰，黄晓，刘珊珊.不朽的林泉：中国古代园林 绘画 [M]. 北京：三联书店，2012 年.
10. *Дун Хуэй.* Сад литератора эпохи Сун: дис. доктора наук. – Пекин: Академия общественных наук КНР, 2013.董慧.两宋文人化园林研究[D]. 中国社会科学院研究生院，2013.
11. *Е Лан.* Очерк истории китайской эстетики. – Шанхай: изд–во Шанхай жэньминь, 1985. 叶朗：《中国美学史大纲》[M],上海人民出版社 1985 年版。
12. *Жэнь Сяохун.* Чань–буддизм и китайский сад. – Шанхай: изд–во Гоцзи юсян гунсы, 1994.任晓红：《禅与中国园林》[M],国际有限公司 1994 年版。
13. *Инь Сяонин, Цзи Янь.* Классический сад в китайской живописи. – Цзинань: изд–во Щаньдун жэньминь, 2015.尹小宁，纪燕.古代经典园林题材绘画鉴赏[M]. 济南：山东人民出版社，2015 年。
14. *Лю Дуньчжэнь.* Классический сад Сучжоу. – Ухань: изд–во Хуачжунского университета науки и техники, 2019. 刘敦桢.苏州古典园林.修订本[M]. 中国建筑工业出版社，2005.
15. *Лю Сюэцзюнь.* Художественная и литературная эстетика в классической китайской архитектуре. – Пекин: изд–во Чжунго хуанцзин кэсюэ, 1998. 刘学军.中国古建筑文学意境审美[M]. 北京：中国环境科学出版社，1998 年 9
16. Лю Сяохуэй. Художественное пространство литературной мысли. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2002.刘晓惠《文心画境》[M]中国建筑工业出版社 2002.
17. *Лю Тяньхуа.* Художественное пространство литературной мысли. Красота классического китайского сада. – Шанхай: изд–во Саньлянь, 2008.刘天华.画境文心一中国古典园林之美[M].上海：生活.读书.新知三联书店.2008.
18. *Лян Дуньму.* В дополнение к «Комментариям к "Юанье"». // Чжунго юаньлинь ("Китайские сады"). – 1999. – № 1. 梁敦睦：《<园冶全释》商榷,[J]《中国园林》1999 年第 1 期。
19. *Норберг–Шульц К.* Дух места: к феноменологии архитектуры / пер. Ши

Чжимин. – Тайбэй: ООО «Городское культурное предприятие Тянь Юань», 1995. 诺伯舒兹. 施植明译.场所精神——迈向建筑现象学 [M].台湾：田园城市文化事业有限公司，1995.
20. *Пэн Иган.* Китайский классический сад. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 1986. 彭一刚：《中国古典园林分析》[M],中国建筑工业出版社 1986 年版。
21. *Рапопорт А.* Значение построенной среды: невербально–коммуникативный подход / пер. с русс. Хуан Ланьюй. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 2003. 阿莫斯.拉普卜特著，黄兰谷译.建成环境的意义[M].北京:中国建筑工业出版社，2003.
22. Сады Сучжоу / Институт дизайна. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 2010. 苏州园林设计院.苏州园林[M].北京：中国建筑工业出版社,2010.
23. *Су Дань.* От картины к опыту: эстетические тенденции современного ландшафтного дизайна // Новая архитектура. – 2003. – № 4. – С. 10–12. 苏丹.从画面走向体验——感悟当代景观设计审美趋向[J].新建筑，2003，（4）：10–12.
24. *Сун Гэньлинь.* Идея «единства Неба и человека» в классическом китайском садово–парковом искусстве на примере Сада скромного чиновника в Сучжоу // Сяофэй даокань. – 2008. – № 16. 宋根林. “天人合一 ”美学思想在中国古代园林中的反映：以苏州拙政园为例[J]. 北京：消费导刊. 2008(16).
25. *Сунь Либинь.* О традиционных чертах китайской живописи литераторов // Журнал Хэйлунцзянского института образования. – 2003. – № 4. – С. 146–149. 孙立滨 谈中国文人画的传统特点 [J]. 黑龙江教育学院学报，2003(4):146–149.
26. *Сюн Пэнчэн.* Мечта о саде: взгляд на живопись литераторов с точки зрения классического садового искусства. // Дачжун вэньи ("Массовая культура и искусство"). – 2011. – №10. – С. 130. 熊鹏程. 田园梦想——从中国文人园林看中国文人画精神[J]. 大众文艺，2011,(10):130.
27. *Тун Синьсинь.* Японская живопись литераторов в период Эдо и ее сравнение с китайской живописью литераторов: дис., 2007.佟欣鑫. 日本江户时代的文人画及其与中国文人画的比较[D]. 2007.
28. *Тун Цзе.* Цзяннаньские сады. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 1984. 童寯.江南园林志[M]. 第二版.中国建筑工业出版社，1984.
29. *Тун Цзяо.* Очерк истории садоводства. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 1983.童寯：《造园史纲》[M],中国建筑工业出版社 1983 年版。
30. *У Сюэфэн.* Влияние живописи литераторов на художественную мысль китайского классического садового дизайна // Журнал Чжэцзянского лесотехнического института. – 2005. – № 22 (2). – С. 231–234.吴学峰.文人画对中国古典园林设计艺术思想的影响[J]. 浙江林学院学报，2005,22(2):231–234.
31. *Фу Баоши.* Теория китайской живописи. – Нанкин: изд–во Цзянсу цзяоюй, 2005. 傅抱石.中国绘画理论[M].江苏教育出版社，2005.
32. Хуан Чанмэй. Китайские сады и философия литераторов. – Тайвань: Книжный магазин Минвэнь, 1985. – С. 18–22. 黄长美.中国庭园与文人思想[M]. 台湾：明文书局，1985, 18— 22.

33. *Хуан Чанмэй.* Китайский сад и философия ученых–литераторов. – Тайбэй: Книжный магазин Минвэнь, 1985.黄长美.中国庭园与文人思想[M]. 台北：明文书局，1985.
34. *Хуан Юнъу.* Китайская поэтика. Дизайн. [M]. Пекин: изд–во Синь шицзе, 2012.黄永武.中国诗学.设计篇.[M]. 北京：新世界出版社.2012.1–1
35. *Хэ Юйчэнь.* Прогулки по садам Сучжоу. – Сучжоу: Издательство Университета Сучжоу, 2015. 贺宇晨.行走苏州园林[M].苏州： 苏州大学出版社, 2015.
36. *Цао Линьди.* Китайская садовая культура. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 2005.曹林娣：《中国园林文化》[M],中国建筑工业出版社 2005 年版。
37. *Цао Минган.* Китайская садовая культура. – Шанхай: изд–во Шанхай гуцзи, 2001.曹明纲、中国园林文化[M]. 上海：上 海古籍出版社，2001 年. 8–10.
38. *Цзи Чэн.* «Юанье» («Устроение садов») с комментариями / комм. Чэнь Чжи. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 1988. 计成,陈植注释.园冶注释[M]. 北京：中国建筑工业出版社，1988.
39. *Цзинь Сюэчжи.* Эстетика китайского сада. – Пекин: изд–во «Китайская архитектурная промышленность», 2005. 金学智.中国园林美学第二版[M].北京：中国建筑工业出版社，2005.
40. *Цзун Байхуа.* Эстетические прогулки. – Шанхай: изд–во Шанхай жэньмин, 2015. 宗白华《美学散步》[M]上海人民出版社，1981.
41. *Чжан Вэй.* О культуре китайского сада. – Пекин: изд–во Жэньминь, 2006.张薇《园治文化论》[M] 人民出版社 2006 年 12 月版.
42. *Чжан Минсюэ.* Даосизм и живопись литераторов в период Мин–Цин: дис. – Сычуаньский университет, Чэнду, 2007. 张明学.道教与明清文人画研究[D].四川大学，2007.
43. *Чжан Ция.* Душа китайской живописи: философия. – Пекин: изд–во Вэньу, 2003. 张启亚.中国画的灵魂——哲理性[M].文物出版社，2003.
44. *Чжан Юаньфэн.* Восемь лекций о садоводстве. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 1991.章元凤.造园八讲[M].北京：中国建筑工业出版社，1991.
45. *Чжан Яньюань.* О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох. – Шанхай: изд–во Шанхай жэньминь, 1963. 张彦远.历代名画记[M].上海人民出版社，1963.
46. *Чжао Ко.* Влияние живописи литераторов на пространственную композицию традиционного китайского частного сада: дис. – Центрально–Южный лесотехнический университет, Чанша, 2009. 赵扩.文人画对中国传统私家园林的空间形态的影响[D]. 中南林业科技大学，2009
47. *Чжао Сыи, Чжан Юнь.* Китайская живопись литераторов и сады литераторов се–и. – Пекин: изд–во Чжунго дяньли, 2006. 赵思毅，张赟.中国文人画与文人写意园林[M]. 中国电力出版社，2006.
48. *Чжоу Вэйцюань.* История китайских классических садов. – Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2004. 周维权《中国古典园林史》[M] 清华

大学出版社 2004 年 5 月(第二版).
49. *Чжуан Чжоу.* Чжуан–цзы. – Чэнду: изд–во Сычуань жэньминь, 1999. 庄周. 庄子.[M].成都：四川人民出版社.1999.21.
50. *Чэнь Цунчжоу.* Китайская поэзия и садовое искусство. // Вестник Янчжоуского университета. Гуманитарные и социальные науки. – 1985. – № 3. – С. 23. 陈从周.中国诗文与中国园林艺术[J].扬州大学学报(人文社会科学版),1985,(03):23.
51. *Чэнь Цунчжоу.* Шоюань («О саде»). – Шанхай: изд–во университета Тунцзи, 1984. (Издание на английском и китайском языках). 陈从周.说园：中英对照[M]. 同济大学出版社，1984.
52. *Чэнь Чжи.* Введение в садоводство. – Пекин: изд–во Чжунго цзяньчжу гунъе, 2009.陈植.造园学概论[M]. 北京；中国建筑工业出版社.2009.
53. *Чэнь Чжоу.* Пространство поэзии и пространство мысли. – Ухань: Издательство Уханьского университета, 2001.陈周.诗境与诗心[M].武汉：武汉大学出版社，2012.10.
54. *Чэнь Чуаньси.* История эстетики китайской живописи. – Пекин: изд–во Жэньминь мэйшу, 2001. 陈传席.中国绘画美学史 [M]. 北京：人民美术出版社，2001.
55. *Чэнь Юньшуй.* Культура пейзажа в Китае. – Ухань: Издательство Уханьского университета, 2001. 陈云水.中国山水文化 [M]. 武汉：武汉大学出版社，2001.
56. *Ши Жунхуа.* Чаньская эстетика в живописи литераторов // Журнал Юньнаньского педагогического университета (философия и социальные науки). – 2002. – № 3. – С. 78–83.施荣华.中国文人画的禅宗美学精神[J].云南师范大学学报(哲学社会科学版),2002,(03):78–83.
57. *Шэн Тянье.* Анализ классической живописи сквозь века: пейзажи династии Сун. Т. 2. – Ухань: изд–во Хубэй мэйшу, 2011.盛天晔 历代经典绘画解析: 宋代山水. 下[M]. 湖北美术出版社, 2011.
58. *Юй Гэньцзин.* Применение теории цвета китайской живописи в китайском садово–парковом искусстве // Журнал Хэйлунцзянского эколого–технического профессионального института. – 2016. – № 5. – С. 9–10. 余根景.中国画的设色在中国园林中的应用[J]. 黑龙江生态工程职业学院学报，2016, (05):9–10.
59. *Ян Е.* Об отношениях между классическими китайскими садами и китайской пейзажной живописью // Вестник Педагогического института Шанцю. – 2008. – № 24 (8). – С.132–133. 杨烨.论中国古典园林与中国山水画的关系[J]. 商丘师范学院学报，2008,24(8):132–133.
60. *Яо Хайтао.* Художественное пространство литературной мысли – интерпретация китайского традиционного садово–паркового искусства: дис. доктора искусствоведения. – Цзясиский научно–технический педагогический университет, Наньчан, 2004. 姚海涛.文心画境一解读中国传统园林艺术[D].江西科技师范学院学报，2004.

1. Adams W H. Gardens of the East: Chinese Gardens, in his: Gardens Through History: Nature Perfected. – Chpt. V. – New York: Abbeville Press, 1991. — Pp. 205–230.
2. A model of Chinese garden pavilions. – Architectural Review 61, 1927.– P. 54.
3. Beattie J. Growing Chinese Influences in New Zealand: Chinese Gardens, Identity and Meaning, – New Zealand Journal of Asian Studies 9，2007(1, June). – Pp. 38–60.
4. Beattie J. China on a plate: a willow pattern garden realised. – Studies in the History of Design Landscapes 36 (1), 2016, January-March. –Pp. 17–31.
5. Blundell J. P., Jan W. Social Order Versus 'Natural' Disorder in the Chinese Garden. – Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes 34.2014,2. Pp. 151–175
6. De B. E. The changing significance of the Chinese taste in British gardens, New approaches in Chinese garden history // conference abstract 19th June 2015, at the University of Sheffield. – University of Sheffield,2015, UK.
7. Bullen R. Chinese sources in the Japanese tea garden. – Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes 36 (1),2016. Pp. 5–16.
8. Cai Jiajun. In Search of Moral Truth: Ming Literati Garden Design in the Sixteenth Century. – Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishers, 2012.
9. Campbell D. trans of: A Personal Record of My Garden of Reflections, by Zheng Yuanxun / Asian Studies Institute Translation Papers, no. 5, Wellington. – New Zealand: Asian Studies Insitute, Victoria University of Wellington, 2004.
10. Zhao Zhongsheng. Aspects of Traditional Chinese Houses and Gardens. – Ph.D. dissertation. – Sydney: University of Sydney, Dept. of Architecture, 1989.
11. Che Bing Chiu. The traditional Chinese Garden: a world apart / in: Frédéric Edelmann, ed., 2008. – In the Chinese City: Perspectives on the transmutation of an empire. – Barcelona: Actar, 2008. – Pp. 64–65.
12. Cheng Chao-hsiung. On the Chinese Garden. – Hong Kong, 1966.
13. Chinese garden art, America / Wasmuths Monatshefte für Baukunst. – 1926/ – № 10 (5). – Pp. 190–193.
14. Chinese garden courts, Asia & the Americas 43, 1943 May. – Pp. 288 –289.
15. Craig, R M. Passages to a Different Universe: The Three Gardens of Zhuo Zheng Yuan. – Suzhou: SECAC Review, 1988, XI, 3. – Pp. 222 –229.
16. Du, Jinpeng, Palatial Garden Pond of the Early Shang, Chinese Archaeology 7, 2007. – Pp. 113 –118.
17. The Economist. Chinese garden diplomacy: What the 11-year struggle to build a friendship garden reveals about soft power, June 28, 2014. .
18. Edmond R. The Chinese Garden at Sydney's Darling Harbour. – Landscape Australia 1, 1988. – Pp. 35 –40.
19. Falb K. F. & JoAnn R. Ritual and imagination in the Chinese garden. – Perspectives in Landscape Design 25 (1) [New England Landscape Design & History Association], Winter/Spring, 2010. – Pp. 5 –8.
20. Farrer R. The Rainbow Bridge. Apparently discusses the garden of the Governor of Lanchow,1921. – 110 p.
21. Fischer T. 10 Gardens that inspire us. – Horticulture, March/April, 2004. – Pp. 58-63

(Includes a short text on the Portland Classical Chinese Garden – P. 62).
22. Fortavion G. C. Cantonese Gardens in the 19th century, New approaches in Chinese garden history // conference abstract 19th June 2015 at the University of Sheffield. PhD candidate. – UK: University of Sheffield, 2015..
23. Fung S. Memory, Direct Experience, and Expectation: The Contemporary and the Chinese Landscape in: Girot, Christophe & Dora I, eds. / Thinking the Contemporary Landscape. – New York: Princeton Architectural Press, 2017, –Pp. 246 –259. (A fine essay, bracketing a discussion of Zhuo Zhengyuan's and private Chinese gardens' ambiguous layering of space as the essential feature of those gardens with St Augustine's three-part distinction of the title and Martin Seel's aesthetics of appearances.)
24. Fung S. Body and Appropriateness in Yuan Ye. – Intersight (Buffalo, NY), 4, 1997. – Pp 84 –91.
25. Fung S. The Refining of Gardens: A Study of Yuanye, Thesis for Chinese IV. – Sydney: Department of Oriental Studies, University of Sydney, 1984.
26. Graham D. Some Chinese gardens, Asia 37, June,1937, pp. 403, 441-447.
27. Guo J. Application of Depth Map Software in Spatial Structure Analysis of Masterof-Nets Garden. – Chinese Landscape Architecture 8, 2014. – Pp. 120–124.
28. Hall D. L., Roger T. A. Thinking from the Han: Self, Truth, and Transcendence in Chinese and Western Culture. – New York: State University of New York Press, 1998. UniM Baill 181.11 HALL.
29. Han C. The Aesthetics of Wandering in the Chinese Literati Garden. – Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes 32.4,2012. – Pp. 297–301.
30. Han Yue. ed, Classical Chinese Garden. – China Science & Technology Press, 1999.
31. Hardie A. The Awareness Garden of Wang Shiheng in Yizhen. – Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes 24 (4, October-December), 2004. – Pp. 272–279.
32. Hinshaw M. A Classical Chinese Garden Uplifts Portland's Chinatown. – Landscape Architecture 93 (1), January, 2003. – Pp. 88–95.
33. Holzmann D. Landscape Appreciation in Ancient and Early Medieval China. – Taiwan National Tsing Hua University, Hsin-chu, , 1996.
34. Howard E. Chinese Garden Architecture. – New York,1931.
35. Hu Yunhua. Penjing: The art of Chinese miniature gardens. – Timber Press, Oregon. UniM Burnley, 1982. – 635 p.
36. Ip Wai-Bun B. The Expression of Nature in Traditional Su Zhou Gardens. – The Journal of Garden History, № 6 (2), April–June, 1986. – Pp. 125–140. (UniM Archit P J & Burnley P J Concentrates on Wang Shi Yuan.)
37. Ji Cheng The Craft of Gardens, Trans Alison H, 2nd edn. – New York Better Link Press, , 2012. [orig 1988]. (Includes a Preface to the Second edition by Hardie (2011), Keswick's Foreword, Forewords by Zheng Yuanxun (1635) and Ruan Dacheng (1634) and, as an Appendix, a translation of Sima Guang's "The Garden of Solitary Delight" (late 11thcentury CE) with a plan.)
38. Jung Woo-Jin. Changes in the uses and meanings of the bamboo screen (zhuping: 竹屏) in traditional Chinese gardens. – Studies in the History of Gardens & Designed

Landscapes 35 (1), 2015. – Pp. 71–-89.
39. Keswick M. An English view of Chinese gardens: another look at the Jardin Anglo-Chinois. Connoisseur 188, January, 1975. Pp. 28–35.
40. Laing E.J. Qiu Ying's Depiction of Sima Guang's Dule Yuan and the View from the Chinese Garden. – Oriental Art 33, 1987. –Pp. 229–249.
41. Li Gefei. Famous Gardens of Luoyang 11th C / Translation with Introductionby Philip W. Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes 24 (1), 2004. – Pp. 38–54.
42. Li T.J. & James C. Paintings of Zhi Garden by Zhang Hong: Revisiting a Seventeenth-Century Chinese Garden. – Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1996.
43. López A. M. Gazing the mountains, tasting tea: the relation between landscape culture and tea culture in Song China. – Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes 33. – 2013.
44. Lu Shaoming. Hidden orders in Chinese gardens: irregular fractal structure and its generative rules. – Environment and Planning B: Planning and Design 37 (6, November), 2010. –Pp. 1076–1094.
45. Makeham J. The Humanistic Dimension in Traditional Chinese Gardens, annotated translation of paper by Wang Yi. – History of Gardens and Designed Landscapes, 18 (2), 1998. –Pp. 232–247.
46. Meng Yue. Re-envisioning the Great Interior: Gardens and the Upper Class Between the Imperial and the 'Modern'. – Modern Chinese Literature and Culture 14 (1, Spring), 2002. Pp. 1–49.
47. Métailié G. Some hints on 'Scholar Gardens' and plants in traditional China. – Fung & Makeham, 1998. –Pp. 248–256.
48. Nan Chung Wah. The Art of Chinese Gardens. – Hong Kong: Hong Kong University Press, 1982.
49. Paolillo M. Forging the Garden: The Yuanye and the Significance of the Chinese Garden in the 17th Century, East and West 53, 2003(1–4, December). – Pp. 209– 239.
50. Qian Yi . Chinese classical gardens: classical personal gardens in Jiangnan area of China. – Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 2002.
51. Rieder J. Southern Chinese Classical Gardens, Datutop 5, 1984 ,pp. 59-83.
52. Schafer, E H. Cosmos in Miniature: The Tradition of the Chinese Garden. – Landscape, 12 (3), Spring, 1963. – Pp. 24–26. (A general introduction to Chinese gardens that concentrates on the tradition of miniature mountain scenery landscapes – from incense burners to penjing and single stones.)
53. Turner T. Asian Gardens: history, beliefs and design. – Abingdon NY: Routledge. – Chpt. 5. Buddhist gardens; Chpt. 6. Daoist-Buddhist gardens in China; Chpt. 8, International modern gardens in Asia, 2010.
54. Vance M. Gardens of China: Books in English, Architecture Series. – Vance Bibliographies, Monticello, Ill,1980.
55. Wang Yi. A Cultural History of Classical Chinese Gardens. – npp: SCPG, – Publishing Corporation, 2015.
56. Xu Yi nong. The Traditional Gardens of Suzhou. – Garden History 10 (2, Autumn), 1982. – Pp. 80–141.

57. Yun Qiao. Classical Chinese Gardens. – Beijing, 1982.
58. Zhao Shenghuan. Aural landscape as an intangible heritage in Chinese classical gardens. – Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes 37 (3), 2017. – Pp. 242–249.

ПРИЛОЖЕНИЕ
ТАБЛИЦА

Таблица с основными китайскими художниками-литераторами пейзажной живописи и их литературными садами

Художник	Краткая биография	Место и даты жизни	Основная информация	Произведения *гохуа*	Спроектированные сады
Ван Вэй	（ 701–761 ） Известный поэт и художник эпохи Тан, сторонник единства поэзии и живописи. По выражению Су Ши, «Ван Вэй – это стихи в картине и картина в стихах»	Чанъань (ныне Сиань, провинция Шэньси)	Прозвище Мо Цзи. Один из представителей поэзии в период расцвета династии Тан, мастер пейзажной живописи и пейзажной лирики.	«Ванчуань»	Усадьба Ванчуань
Лу Хун	（? –740） Художник эпохи Тан, специализировался на пейзажах и архитектуре.	Эпоха Тан	Прозвище неизвестно, прославился своими изображениями травяных домиков.	«Жилище отшельника»	Нет
Су Ши	（1037–1101） Известный литератор, поэт, художник эпохи Северная Сун, сформулировал идею «живописи благородных людей» (*вэньжэнь-хуа*)	Эпоха Северная Сун. Мэйшань, провинция Сычуань	Прозвища: Цзы Чжань, Восточный Склон., Мастер каллиграфии и живописных изображений бамбука и камней.	«Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян»	Собственный сад: Парк Дунпо
Хуан Гунван	（1269–1354） Один из четырех великих художников пейзажистов эпохи Юань. Известен изящной и мягкой манерой живописи.	Эпоха Юань. Фуян, провинция Чжэцзян	Прозвища: Цзы Цзю, Великий Глупец, мастер пейзажной живописи.	«Жилище в горах Фучунь»	Нет
Вэнь Чжэнмин	（ 1470–1559 ） Известный художник и каллиграф эпохи Мин, один из четырех талантов Цзяннани.	Эпоха Мин, Сучжоу, провинция Цзянсу	Прозвища: Чжэнчжун, Хэншань, мастер пейзажной, цветочной и жанровой живописи.	«Кабинет настоящего ценителя («Кабинет Чжэнь Шана»), «Восточный сад» («Дунъюань») и	Сад Мастера сетей в Сучжоу (участвовал в проектировании)

				др.	
Шэнь Чжоу	（1427–1509）Литератор и художник эпохи Мин, представитель школы Умэнь.	Эпоха Мин. Сучжоу, провинция Цзянсу	Прозвища: Цинань, Шитянь, мастер пейзажной живописи.	«Восточная усадьба» («Дунчжуан»)	Нет
Ши-тао	（1642–1708）Монах-художник эпохи Цин, стиль его живописи был свободным и экспрессивным.	Эпоха Цин. Янчжоу, провинция Цзянсу	Прозвища: Горькая Тыква, Ученик Великой Чистоты и др. Монах, мастер пейзажной живописи.	«Музыка гор и рек», «Цзуй-инь ту чжоу» («Пьянство и чтение стихов»)	Нет
Ни Цзань	（1301–1374）Литератор и художник эпохи Юань, известный лаконичной и возвышенной манерой живописи.	Эпоха Юань. Уси, провинция Цзянсу	Прозвища: Юаньчжэнь, Юньлиньцзы. Мастер пейзажной живописи, придерживался естественной красоты.	«Голый лес после дождя», «Шицзы-линь» («Львиная роща»)	Собственный сад Юньлинь-тан (досл. Сад Дома в Туманном лесу»)
Чжэн Се	（1693–1766）Художник и каллиграф эпохи Цин, специализировался на изображении бамбука и камней.	Эпоха Цин. Янчжоу, провинция Цзянсу	Прозвища: Кэжоу, Баньцяо. Член группы художников «Восемь чудаков из Янчжоу»	«Бамбук» («Мо чжу ту»)	Нет
Тан Инь	（1470–1524）Известный художник и поэт эпохи Мин, один из «четырех великих талантов династии Мин»	Эпоха Мин. Сучжоу, провинция Цзянсу	Прозвища: Бо Ху, Отшельник в шести подобиях. Мастер пейзажной, жанровой и цветочной живописи.	«Закатная дымка, одинокая утка» («Ло ся гу у»), «И Ань» («Кабинет непоколебимости»), «Чайная церемония» («Чжэньшоу тан»)	Нет
Сыма Гуан	（1019–1086）Известный историк и политик эпохи Северная Сун.	Эпоха Северная Сун. Провинция Шаньси	Прозвище Цзюньши	«Сад Дулэ-юань» («Сад одинокой радости»)	Сад Дулэ-юань (досл. «Сад одинокой радости»)
Цю Ин	（1505–1552）Известный художник эпохи Мин, один из четырех великих художников школы Умэнь.	Эпоха Мин, Тайцан, провинция Цзянсу	Прозвища Шифу, Шичжоу, мастер жанровой, пейзажной и архитектурной живописи.	«Дунлинь» («Восточный лес»), «Занятия в саду»	Нет
Чжао Мэнфу	（1254–1322）Известный	Эпоха Юань.	Прозвища: Цзыан, Сунсюэдаожэнь.	«Зал десяти тысяч ив» («Ван лют ан»)	Нет

	художник и каллиграф эпохи Юань. Специализировался на пейзажах, мастер цветочной живописи.	Хучжоу, провинция Чжэцзян	Представитель живописи эпохи Юань.		
Шэнь Чжэньцзи	（1400–?）Художник эпохи Мин. Специализировался на пейзажной живописи.	Эпоха Мин	Прозвище Чжучжай. Мастер живописи бамбука.	«Горное жилище с бамбуковой печью»	Нет
Дун Юань	（937–962）Известный художник эпохи Южной Тан. Основатель южного стиля пейзажной живописи.	Южная Тан в период Пяти династий и десяти царств	Прозвище Шуда. Мастер пейзажной живописи, подражал природе.	«Зимние рощи и слоистые берега»	Нет
Ми Фу	（1051–1107）Художник и каллиграф эпохи Северная Сун. Знаменит своим «штрихом Ми» и «туманно-облачным стилем»	Эпоха Северная Сун. Чжэньцзян, провинция Цзянсу	Прозвища: Юаньчжан, Сянъяньманши. Мастер каллиграфии и пейзажной живописи.	«Весенние горы и сосны» («Чунь шань жуй сун ту»	Нет
Лю Суннянь	（1131–1218）Придворный живописец эпохи Южная Сун, специализировался на пейзажной и жанровой живописи.	Эпоха Южная Сун	Прозвище неизвестно. Стиль его живописи был аккуратным и детализированным.	«Горы и воды в четыре сезона. Осень»	Нет
Юань Цзян	（1662–1735）Художник эпохи Цин, специализировался на архитектурной живописи.	Эпоха Цин	Прозвища: Вэньтао, Сюянь. Мастер архитектурой живописи.	«Павильон орлиного дерева»	Нет

Примечания:

1. **Сады, спроектированные художником**: в таблице большинство художников, указанных в таблице знамениты своими пейзажными картинами. Они не участвовали непосредственно в проектировании садов. Однако их произведения оказали значительное влияние на дизайн литературных садов.

2. **Произведения китайской живописи**: перечислены наиболее известные произведения каждого художника, демонстрирующие их художественные достижения и стиль.

Эта таблица перечисляет некоторых известных китайских художников-литераторов мастеров пейзажной живописи и дает ключевую информацию о них. Это помогает оценить их вклад в развитие садов ученых-литераторов и живописи *гохуа*.

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

路伟杰

«中国文人画作品中山水画与园林艺术的相互影响»

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、装饰和应用艺术及建筑）

科学导师：
艺术史候选人，副教授
Vorobyeva D.N.

莫斯科 — 2024

目录
引言
第一章：文人画家山水画中的理想园林的雏形
第一节：传统中国山水画的发展简史
1.1.1 魏、晋、南北朝时期的发展（220－589）
1.1.2 隋唐时期的发展（581－907）
1.1.3 宋元时期的发展（960－1368）
1.1.4 明清时期的发展（1368－1911）
第二节：山水画的基本理论基础
1.2.1 中国山水画中的感性美与构图
1.2.2 中国山水画的特征
1.2.3 山水画中的意境
第三节：文人山水画的代表作品
1.3.1 文人山水画
1.3.2 王维的《辋川图》
1.3.3 苏轼的《潇湘竹石图》
1.3.4 黄公望的《富春山居图》
1.3.5 文征明的《真赏斋图》
1.3.6 沈周的《东庄图》
1.3.7 石涛的《山水清音图》
第四节：山水画与诗歌的关系
1.4.1 诗歌与绘画的统一
1.4.2 中国园林题材绘画中的诗意
1.4.3 诗意的视觉化、绘画空间的诗意化及文字的情趣化
第二章：剖析文人园林景观
第一节：中国园林艺术发展历史概述
2.1.1 商、殷时期的萌芽
2.1.2 秦汉时期的雏形
2.1.3 魏、晋、南北朝时期的初步发展
2.1.4 隋唐时期的继承与探索
2.1.5 宋元时期的成熟
2.1.6 明清时期的巅峰
2.1.7 中国园林艺术现状
第二节：文人的主要园林及其特点与解读
2.2.1 拙政园
2.2.2 网师园
2.2.3 留园
2.2.4 狮子林
2.2.5 何园
2.2.6 寄畅园

2.2.7 绮园
第三节：园林艺术与诗歌的关系
2.3.1 园林艺术作为文化现象对诗歌形成过程中的作用和影响
2.3.2 意境在园林中表达的诗意空间——园林与诗歌的时空关系
2.3.3 中国古典诗歌与园林的美学的相似性
2.3.4 中国古典诗歌与园林的艺术的紧密关联
第三章：园林与山水画艺术之间的互相影响和比较分析
第一节：中国山水画中园林形象的描绘
第二节：山水画对中国园林具体元素的影响
3.2.1 园林建筑
3.2.2 石头构图与水体
3.2.3 植物的配置
3.2.4 路径的布局与铺装
3.2.5 诗情画意的园林展现
3.2.6 园林空间设计中的色彩
第三节：诗意山水画的基本原则在园林艺术中的体现
3.3.1 观察自然的手法
3.3.2 师法自然的宗旨
3.3.3 园林构图与画作中的空间布置
3.3.4 隐藏与显现的结合
3.3.5 稀疏与密集的对比
3.3.6 实景与虚景的衬托
3.3.7 动态与静态的氛围
3.3.8 意境的表达
结论
后记：文人古典园林作为现代景观设计的灵感源泉
参考书目
附录：表格与插图集

引言

中国园林艺术和山水画的发展历史已有数千年。园林最早出现在商代（公元前 3000 年），山水画则出现在战国时期（公元前 2000 年）。这两种艺术形式作为独立的艺术形式发展，虽然在本质上有许多相似之处，但与世界传统艺术有着根本的区别。这种区别基于对自然的独特理解，体现于中国哲学传统的特点。整体和每一个自然意象都蕴含着丰富的象征意义，充满中国味道的意境。

在传统绘画艺术史上，文人画作为一种独特现象而存在，也被称为“士人画”。广义上来说，它是由中国封建社会的知识分子和受过良好教育的精英所创作的作品。为了将其与民间艺术和专业宫廷画区分开来，北宋的著名画家和伟大诗人苏轼提出了“士夫画”这一术语，意指“官员所画的画”，即文人的画。元代大师赵孟頫则使用了“文人之画”这个词组，意为“文化人之画”或“文人画”。这一绘画流派起源于王维的创作，并在南方画派中得到了充分的发展。

文人画中既包含文学性，又融合了哲学寓意和抒情表达。其固有的优雅使其与宫廷或职业画派有所不同。其主要关注点并不在于再现现实世界，而在于传达意境[1]和画家的个人情志。因此，画家们力求创造一种超越现实的空间，以表达自己的所思所想。

“文人园林”的概念源于对文人画作为传统中国绘画的一种精英阶层方向的理解，这一研究早在很久以前便开始了。现代学者陈从周[2]于 1985 年首次提出这一概念。他在文章《中国诗文与中国园林艺术》中指出：“中国园林，名之为“文人园”。它是饶有书卷气的园林艺术。”[3]在文人园林盛行的时期，其他类型的园林，如皇家园林、寺庙园林和文人园林等，也受到了文人园林的影响[4]。

随后，其他学者也开展了相关研究，然而至今关于这一主题的专门著作仍远少于对中国文人画的研究。可能一些人仍认为没有必要将文人园林单独划分为研究类别。其原因与园林艺术本身的特征有关，园林艺术是一种三维空间的艺术，实施和维护它需要大量的资金、劳动力和物料。人们希望通过园林表达的思想贯穿整个园林，但并不总是容易被理解和感悟的。与中国传统绘画相比，判断艺术家的风格相对简单，而在中国古典园林景观设计中则要复杂得多。

在陈从周之后，周维权在出版的《中国古典园林史》一书中，首次明确界定了文人园，文人园是指文人创作的园林，体现理想化的观念与隐逸的思想。这一概念不仅指那些直接由文人设计与拥有的园林，还包括了受文人审美趣味和哲学思想深刻影响下所建造的园林。文人园林不仅展示了园林艺术、诗歌和绘画之间在表达与方法构思上的关系，更是文人独立性、价值体系与审美观念的体现。[5]周维权提出应以狭义和广义解读该定义。在广义上，文人园林是根据文人的品味与喜好而创建的园林，而在狭义上则是指属于文人或在其直接参与下营造的园林。此后，曹林娣[6]、金学智[7]、王毅[8]、赵思毅[9]等学者也对文人园林进

[1] 关于意境的详细讨论见本研究 1.2.3 节

[2] 陈从周是中国著名的建筑师和景观设计师。日本人称他为“中国园林研究第一人”，而美国人则称他为“中国园林之父”。他的著作全面而系统地研究了中国传统园林艺术的理论遗产，同时也创造了中国园林的新理论。他是首位向世界展示中国园林艺术的人。

[3] 陈从周. 中国诗文与中国园林艺术 // 扬州师范学院学报。社会科学。1985 年，第 3 期，第 41 页。

[4] 同上

[5] 周维权. 中国古典园林史（第 2 版）。北京：清华大学出版社，2008 年，第 168 页。

[6] 曹林娣. 中国园林文化。北京：中华建筑工业出版社，2005 年，第 126 页。

[7] 金学智. 中国园林美学。江苏：江苏文艺出版社，1990 年，第 368 页。

行了研究。刘天华认为“所有属于文人的园林都可以称为文人园”。此外，某些文人在担任官职期间建造的官府园林也属于这一类别[10]。曾繁仁则称文人园林为“文人山水园”，并认为“文人园林主要位于山川之间，供文人休憩集会之用”[11]。

尽管研究者们对文人园林给出了不同的命名，但它们的最终目标是一致的。它们指出了区分这些园林与其他园林最重要的特征，即文人的偏好与品味或其诗意魅力。文人园是文人学者的园林，体现了他们的智慧和高尚的道德准则。文人将诗歌、绘画和园林艺术相结合的雅致是文人园林最重要的特征。在本研究中，我们将继续深入的对这一术语的广义解读。

本研究的材料主要是代表性的文人园林，位于中国南方的江南地区，这决定了研究的地理范围。

文人园林的艺术起源可以追溯到 8 世纪著名画家王维的名字，王维所在的时代成为研究的下限，而清朝末期则是研究的上限，这个时期是最后一批文人园林的营造的时期，也是园林艺术百家交融的时期。

研究假设是证明中国山水画与文人园林艺术在多项关键的构思要素上存在相互联系。首先，它们在历史发展、文化和对自然的态度上有共同之处。其次，它们在对所描绘与人为创造的园林景观的视觉价值的理解上也是一致的。在这些营造要素中，重要的不仅是构图规则，还有布置艺术的形式、对自然的细致保护以及色彩语言的应用。最后，文人空间的目的则指向对园林景观空间的感知与感悟，将自然世界与精神世界视为一个统一体，并将创造人与自然沟通理解的空间，是人们能够抒情立志。

中国古典园林与中国传统绘画之间的联系自古以来就存在。明代的文人和画家茅元仪曾有这样的观点，造园师就像画家一样，用画家的思维角度去营造园林。由此可见，绘画是园林艺术的基础。

本研究的对象是中国古代“文人”创作的最有代表性的山水画与园林艺术作品。

研究的主题是找到文人艺术家在山水画与园林艺术中用于营造理想园林而采用的艺术手法，探讨这两种艺术形式在不同层面（包括构图、图像学、哲学美学和象征意境）上的相互作用。

研究的目标与任务

本研究的目标是对比中国文人园林与文人山水画在艺术表现手法上的异同，以揭示其共同的创作规律。为此，需要解决以下任务：

[8] 王毅是中国社会科学院的研究员，考察了古典园林艺术的基本形态特征及其在中国古代文化体系中的历史进程。王毅. 园林与中国文化。上海：上海人民出版社，2014 年，第 269 页。

[9] 赵思毅. 《中国文人画与文人写意园林》。北京，中国电力出版社， 2006.9，M，第 128 页。赵思毅是东南大学环境设计与公共艺术研究所的所长，长期从事环境艺术设计及理论研究。在本书中，他比较和研究了中国画与传统园林，得出这两种艺术形式相互关联的结论。

[10] 刘天华. 园林漫步。江苏：江苏凤凰文艺出版社，2022 年，第 56 页。

[11] 曾繁仁. 虽由人作，宛自天开 ——山水写意园林之美学理念及其当代价值 // 文艺研究。2018 年，第 7 期，第 108 页。作者是著名美学家，现代中国园林美学的创始人，专注于生态美学、文学和美育问题。由他提出的“山水文人园”一词充分反映了传统中国文化的本质。这种园林是古典中国园林美学智慧的精髓，为构建现代生态美学理论提供了重要素材。

1. 揭示政治历史文化背景如何影响中国文人创作的山水画和园林景观的形成。

2. 通过艺术风格分析的方法，分析文人山水画中最具代表性的作品。

3. 通过分析最重要的文人园林代表性作品，揭示文人园林艺术的主要特征。

4. 寻找文人与自然的特殊关系如何体现在山水画和园林艺术中，找出那些宗教、哲学和世界观、价值观成为其理念的基础。

5. 揭示文人山水画和园林艺术形成的美学特征的共性。

6. 总结出文人园林的营造手法对现代景观设计的影响。

研究的方法论包括不同的艺术分析方法。首先是历史文化方法——只有通过深入了解历史时期，研究社会中发生的政治经济文化背景，才能对山水画和园林艺术作品的内容进行正确的分析。艺术风格分析方法用于分析绘画和园林艺术作品。图像学方法用于确定不同艺术形式在类型和构思框架下的共性。符号语义分析对揭示自然元素在园林空间和山水画中的符号构成至关重要。最后，当然还有比较分析方法——比较分析山水画与中国园林的关系，异同之处。

本研究的来源包括关于山水画和园林艺术的代表性的理论著作，以及属于文人范畴的画家所创作的山水题材的绘画卷轴和图册。

在中国探讨园林与绘画之间关系的研究的著作中，自古以来就已被提出。研究山水画的美学基础和中国传统园林理论有着深厚的积淀。作为研究园林设计的关键，山水画的美学在明代（1368-1644）时期的园林理论著作《园冶》[12]中得到了研究讨论，该书被认为是中国园林艺术发展的巅峰，作者是计成。此书将传统的中国诗歌、绘画理论和哲学思想结合在一起，创新性地探讨了园林营造的哲学问题。《园冶》是第一部专门讨论园林创作理论的著作，具有划时代的意义。此外，在园林艺术著作《长物志》[13]中，作者文震亨（1585-1645）更详细地描述了古典中国园林的艺术特色和风格特征。作者探讨了文学意境与山水画的原理，如何影响园林艺术中山水景观，使该著作成为园林规划与布局领域的典范研究。在著名文人园林著作中，也讨论了绘画传统在园林设计中的作用。

历史学研究研究现状

目前，俄语研究文献中缺乏对文人创作中山水画和园林艺术特点进行全面探讨的专著。然而，近年来出现了大量来自大型百科全书出版物的文章，揭示了这一社会阶层在不同历史时期的生活各个方面。本研究的任务是对这些文献进行研究和系统化。

因此，关于文人创作的山水画这一类型，早在 1945 年，语言学家、翻译家和汉文学家阿列克谢耶夫（Alekseyev V. M.）发表了文章《一位中国山水诗人的灵感和他的山水画》，贝洛泽罗娃（Belozerova V. G.） 在《灞桥风雪图：走向沈周（1427-1509）创作的结果》（2021 年）中关注具体园林。这是对这一主题的早期探讨。

[12] 明 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M
[13] 文震亨，《长物志》，杭州，浙江人民美术出版社，2016.1.1，M

此外，文人的山水画在艺术风格、技法特征及其哲学方面的研究，常常在涉及文人画的文本中得到体现，文人画被视为中国传统绘画的一种流派。有关这一主题的讨论可以在以下几篇文章中找到：《关于解读东亚‘文人画’的研究》（1972）由索科洛娃（Сокова С. Н.）撰写、《文人画》（2010）由克拉夫茨娃（Кравцова М. Е.）撰写、《文人画大师的美学观》（2013）由切尔达科娃（Чердакова О. И.）撰写、《中国绘画之文人画：12 世纪的文人画》（2022）由唐静撰写，以及马廖夫（Малявин В. В.）的著作《《道之黄昏：新时代前夕的中国文化》（2019 年）一书中的《绘画传统》一章。关于文人画的另一部分研究则主要是对其理想、目标、基本概念和思想的综述，阐述这一艺术流派在中国绘画艺术整体中的价值，而未详细探讨山水画，同时也介绍了该流派的杰出代表。比如扎瓦德斯卡娅（Завадская Е. В.）在其 1975 年的研究《古中国绘画的美学问题》中，探讨了文人画在不同朝代的演变过程。而切尔达科娃（Чердакова О. И.）在 2010 年的文章《文人画及其在 17 世纪日本绘画中“文人”美学观形成中的意义》中讨论了这一流派进一步演变的问题。

关于文人画美学原则对装饰性艺术作品的影响，张文普在其 2021 年的论文《屏风艺术中色彩的演变及其在文人文化语境中的意义》中进行了探讨。该研究的核心是深受“文人”喜爱的屏风的色彩处理。

库兹米娜（Кузьмина Е. А.）在其 2016 年的作品《酒杯泛流曲水上：中国官员的园林雅趣》中表现出了对园林艺术的兴趣。作者关注中国文人园林的总体特征、选址的特殊性、规划布局、建筑和装饰元素的独特之处，并引用了许多古代文献，其中以计成的《园冶》为主。此外，书中还强调了园林在社会生活中的重要性。马列文（Малявин В. В.）在其 2019 年的著作《园林的魅力》一章中讨论了中国园林美学的特点以及园林对“文人生活方式”的重要性。

2011 年，沃伊蒂谢克（Е. Э. Vojtisek）、博尔吉吉德（А. Borjigid）、卡尔波娃（Т. К. Karpova）和伊兹马伊洛娃（М. В. Izmailova）前往浙江省绍兴市附近的兰亭景区，对书法家和文人王羲之（321－379）的故居进行了民族学考察。此次考察的成果是出版了《兰亭书法传统节日与当代文人的命运》（2012 年），书中详细描述了兰亭的建筑与自然景观，这一场所因数百年来举办的文人雅集与竞赛而闻名。兰亭的文化氛围及文人交流历史可能也为园林艺术和文人文化研究提供了丰富的背景。

此外，还有一些文章专门研究文人的整体文化现象。在 2019 年，科米萨罗夫（Комиссаров С. А.）在其书中《文人——“文化人”还是文人？》中探讨了“文人”这一词的翻译特征，提供了文人的简要特征以及他们应具备的技能。作者对比了“文化人”和“文人”这两个概念。此外，他还发现了这一社会阶层与 19 世纪欧洲绅士文化之间的共通之处。科米萨罗夫与沃伊蒂谢克合著的另一篇与此问题相关的文章是 2014 年发表的《东亚国家的“文化人”概念：历史人们学和社会人们学视角》。在这项研究中，研究人员揭示了中国、日本和韩国（分别为文人画、文人画和龙隐画）在“文化人”及“文化人的绘画”发展过程中的相互影响，强调了两者之间的类型相似现象以及地方特征的差异。皮科夫（Пиков Г. Г.）在 2017 年的文章《东西方的“文化人”：文化接受的产物》中，将西欧的加洛林复兴（Carolingian，公元 8 世纪末至 9 世纪中叶）和奥托（Ottonian，公元 10 世纪中叶至 11 世纪中叶）文艺复兴时期的代表与游牧区东亚的契丹复兴（公元 10 世纪至 12 世纪）的人物进行对比，揭示了它们之间的相似性与差异。

这一部分的研究主要聚焦于对文人个人的生平、创作、理论著作或其杰出绘画作品的描述和分析，形成了一个特殊的研究群体。研究者的著作包括扎瓦德斯卡娅（Завад

ская Е. В.）的《与石涛谈绘画》（1978）和《智慧的灵感：米芾，1052–1107》（1983），贝洛泽罗娃（Белозёрова В. Г.）的《分析《灞桥风雪图》：沈周（1427–1509）的创作历程》（2021），以及奥丁科娃（Одинокова П. С.）的《关于《十景图》和《石涛游河图》画册归属问题》（2021），皮科夫（Пиков Г. Г.）的《耶律图悦——游牧社会中的“文化人”》（2016），彼得罗娃（Петрова К. К.）的《董其昌：中国画家的形成》（2021），以及关于王维、王庭筠、王渔洋、高克恭、米芾、董其昌、唐寅、倪瓒、苏轼等人物的小型出版物，这些研究成果收录于由季塔连科（Титаренко М. Л.）主编的《中华精神文化》百科全书第六卷中。

新西洛娃（Новосёлова А. В.）在其 2011 年的作品《文人现象在传统中国音乐文化中的表现》中，比较了文人音乐与古典音乐这两个概念，并探讨了“文化人”在中国音乐文化形成中的作用，强调了其哲学成分。在曲瓦（Цюй Ва）与拉兹古利亚耶夫（Разгуляева Р. А.）的文章《储望华的《筝箫吟》作为“文人”钢琴音乐的典范》（2012）中，现代中国作曲家及钢琴家储望华（生于 1941 年）被描述为能够借助西方的乐器表达文人的美学，强调了这种美学的“轻盈、宁静、透明、柔和和遥远”，这些特质既体现在中国传统音乐中，也体现在文人的绘画中。

文学和语言与文人有着直接的联系。特鲁法诺娃（Труфанова Д. И.）在其 2017 年发表的短文《文人画文本中的象征语言》中，强调了文人文学创作的神秘性和多义性。库季诺娃（Кудинова М. А.）与科米萨罗夫（Комиссарова С. А.）在 2016 年的研究《东亚女性文学及其在“文人”知识界的地位》中，探讨了女性在中国和韩国文人环境中的地位，重点关注女诗人、女作家和活动家在文学领域的活动。此外，研究者引入了一个新术语——“文女”，即“文化女性”或“拥有文学、诗歌才能的女性”。而丘奇纳（Чучина М. Н.）在其 2013 年的文章《王维山水抒情诗的意义多重性》中，对著名文人王维（701/699–761/759）的诗作《积雨辋川庄作》进行了详细分析，该诗创作于“山水田园诗”的流派下。

在研究文人文化时，另一个被探讨的主题是文人的娱乐集会活动。对此主题的研究者包括沃伊蒂谢克（Войтишек Е. Э.）、博尔吉吉德（Борджигид А.）、伊兹马伊洛娃（Измайлова М. В.）、扎耶茨（Заец Ю. П.）和卡尔波娃（Карпова Т. К.）。他们的研究分析了传统习俗、仪式和节日的形成与发展，这些活动在文人中进行。研究的重点包括回文（2010 年）、中国香文化（2014 年）以及以饮酒为伴的文学竞赛“曲水流觞”（2012 年）。在这些研究中，保护现代中国娱乐传统的问题也得到了重要关注。

与此同时，学者们长期以来对中国传统绘画中的山水主题和和园林艺术也颇有兴趣。关于山水画的研究者有维诺格拉多娃（Виноградова Н. А.）（1972 年、2011 年）、科瓦列夫斯基（Ковалевский Я. В.）（2008 年）、苏里纳（Сурина М. О.）、苏林（Сурин А. А.）（2014 年）、福提耶娃（Фотиева И. В.）、希申（Шишин М. Ю.）（2017 年）和博加德利娜（Богаделина М. Е.）（2018 年）。中国学者在这个问题上的研究也作出了巨大贡献，他们用俄语撰写了多篇文章。其中，潘义奎（Пань Икуй）（2010 年）、吴光宇（У Гуанью й）（2017 年）、周政宇（Чжоу Чжэньюй）（2019 年）、杨超（Ян Ч.）（2019 年）等学者尤为突出。

中国园林艺术的研究者包括阿什皮科夫（Ащепков Е. А.）（1960 年）、扎瓦兹卡娅（Завадская Е. В.）（1991 年）、波利亚科夫（Поляков Е.

Н.）（1990 年、1996 年、2000 年）、米哈伊洛娃（Михайлова Л. В.）（2016 年、2017 年）、克拉夫茨娃（Кравцова М. Е.）（2004 年）、诺维科娃（Новикова Е. В.）（2004 年、2006 年）、陈向瑞（Чэнь Сянжуй）（2005 年）、维诺格拉多娃（Виноградова Н. А.）（2007 年）、戈洛索娃（Голосова Е. В.）（2006 年、2007 年、2008 年、2010 年、2015 年、2017 年、2023 年）、贝洛泽罗娃（Белозёрова В. Г.）（2013 年）、鲁奇科娃（Лучкова В. И.）、采卢伊科（Целуйко Д. С.）（2016 年）、戈洛维（Головей Е. А.）、多罗菲耶娃（Дорофеева Н. Н.）（2017 年）、博洛特娃（Болотова Н. А.）、穆哈梅特扎诺夫（Мухаметзянов Р. Р.）（2018 年）、索科洛夫（Соколов Б. Г.）、戴川（Дай Чуан）（2018 年）、马廖维（Малявин В. В.）（2019 年）、王宇（Ван Юй）（2021 年）、费西科娃（Фесикова О. В.）、尼基希娜（Никишина Ю. Д.）（2022 年）和鲁萨（Лу Са）（2022 年）。

在中国，园林艺术和设计领域的研究程度如下：

在园林艺术及园林设计领域的重要著作中，有一些中国当代学者提出了对中国文人山水园的创作进行分类和探讨的观点，展示了他们对这一课题的研究现状。

孙筱祥在其著作《园林艺术及园林设计》[14]（2011 年）中，将中国文人山水园的创作分为生境、画境和意境三种境界，并将意境园林艺术视为最高境界。金学智先生在《中国园林美学》（2005 年）一书中，从空间分割、空间构成、主体控制、气脉联贯等方面探讨了园林美学意境的普遍规律。曹林娣在《中国园林文化》（2005 年）中从传统文化的角度研究了园林意境构思的具体表现。周维权在《中国古典园林史》（2008 年）一文中指出，宋代园林的造园技术与艺术达到了历史上的巅峰，因此将这一时期称为中国古典园林发展的高潮。陈从周在《中国诗文与中国园林艺术》（2018 年）中强调，文人园是具有书卷气的园林艺术。

在《中国古代园林人物研究》[15]中，岳毅平（2004 年）强调分析园林与“文人”及文学之间的关系。他深入研究了园林的营造理念，以及古代学者（计成、王维、文震亨、白居易等）在园林中所运用的美学思想。在陈从周、蒋启霆的著作《园综》（2004 年）中，系统化汇集了关于中国古代著名园林的短文和笔记，涵盖了从西晋（265－316 年）到清代（1644－1912 年）的园林。这些资料包括了与相关园林所在地区的记录，所有历史文献按朝代的时间编排成序。

曹林娣的《中国园林艺术概论》（2009 年）全面的对园林艺术形式进行描述，介绍了园林的创作、风格、综合特征及其发展过程，这部作品包含了园林的详尽信息。在陈望衡的《中国美学史》（2005 年）中，对明代园林进行了简要描述。首先，讲诉了园林的“意境”。其次，研究了建筑原则——创造一个令人愉悦的园林。第三，讨论了园林景观的构成：四维时空、动态与静态的结合。第四，阐述了园林的构园原则：合理性与适宜性。最后，提出了关于美学情调的问题：隐居在喧嚣世界之外的乐趣。

[14] 孙筱祥，《园林艺术及园林设计》，北京，中国建筑工业出版社，2011.6，M
[15] 岳毅平，《中国古代园林人物研究》，西安，三秦出版社，2004.10.1，M

孙培博的文章《中国文人园林起源与发展研究》[16]（2013 年）专注于园林艺术的发展过程及文人园林的哲学特征。尽管这部作品结构清晰，但其内容深度不足。李明洁的文章《唐宋文人画中的园林意境研究》（2018 年）分析了唐代（618－907 年）和宋代（960－1279 年）文人画中园林的意境，揭示了园林艺术在文人画中的精神世界和审美情趣，以及这些园林如何成为文学诗歌创作的灵感来源。谢宏伟在其文章《明清文人画中的山水园林》（2019 年）中考察了明清时代文人画中园林建筑的特征和风格，描述了画家们对园林景观的审美追求及其情感表达。在王思琪的文章《现代中国文人画中的园林题材及其意蕴》（2020 年）中，作者分析了当代中国文人画中园林主题的演变过程，描述了当代艺术家所采用的新内容和新表现手法，研究了画家们在园林中体现的情感和审美观念。

张涛在其文章《文人画中的园林意象》（2021 年）中，探讨了文人画中园林景观的象征性和文化意义，研究了文人如何通过园林的描绘在画作中传达自身的情感和意境表达。在刘天华的著作《画境文心：中国古典园林之美》（2008 年）中，简要阐述了“文人园林”的要素和审美构思。作者对“文人园”这一术语进行了准确的定义，指出文人园的主人是知识分子和士人阶层的代表。其中一些可能是官员，另一些是平民，也有那些未能通过考试而放弃投身从商的人，所有属于有文化人的园林都可以称为“文人园林”。在吴学峰的文章《文人画对中国古典园林设计艺术思想的影响》（2005 年）中，作者从主题、构思和意境三个方面深入剖析了文人画对古典园林设计的深远影响。

童寯在其专著《江南园林志》（1984 年）中指出，园林之美在于实与虚的相互映衬、大与小的关系、高与低的对应。表达了“在大中可以看到小，在小中可以看到大，虚中有实，实中有虚，隐中有显，细中有深，圆中有曲”的意境。彭一刚在其作品《中国古典园林分析》（1986 年）中指出，从情调和构图原则来看，中国园林体现了明显的对比关系：它们建立在对立之上，而统一则通过比较实现。

在《中国文人画与文人写意园林》一书中，赵思毅与张赞（2006 年）提出，尽管中国山水画和园林艺术在表现手法上存在差异，它们在传达意境的宗旨上却是相通的。在园林空间营造时，应遵循“意在笔先”的原则，然后理顺主与次、隐与现、虚与实之间的关系等，构建画意的园林景观，实现园林的艺术意境。

雷艳平在其论文《苏轼园林文学研究》（2010 年）以及胡建升在《杨万里园林诗歌研究》（2005 年）中，对苏轼和杨万里的园林主题诗歌进行了深入分析，主要探讨了这些作品的审美特点。两位学者的研究重点在于诗歌的艺术美感，而非园林本身，但同时研究了园林艺术、诗歌与绘画之间的相互影响关系。包旦妮在其文章《论中国文人园林之美》（2003 年）中探讨了造型形式和气韵的美，以及园林空间变化和色彩的美学特征。

此外，还应指出近年来对跨学科研究的关注：园林景观近年来吸引了许多研究中国文化的学者，涉及艺术史、文学、建筑、园林等多个学科领域，从而能够揭示文人画中园林景观的艺术表现、文化内涵和历史意义。研究者们在研究园林对文化、心理和社会的意义时采用跨学科的方法，这在很大程度上丰富了知识面，更好的促进了对园林景观的深度理解。

研究的科学创新性

[16] 孙培博，《中国文人园林起源与发展研究》，北京林业大学，2013，D

根据对科学文献的分析，可以得出几乎没有研究专门探讨文人精神与文人绘画和文人园林的紧密联系，全面考察园林艺术与绘画之间关系特征的问题。本研究首次通过具体实例分析了文人画作品与文人园林之间的相互关系，基于园林艺术历史发展的脉络，以及相关原始文献和资料的研究，对最具典型性的文人园林进行了归类总结。同时直接在江南地区进行实地研究，这使得能够收集到关于该地区不同地方文人园林的构成要素和现状的数据。通过对绘画作品和园林的比较分析，形成了关于园林作为一个多样性景观的认识，其中诗歌、哲学和“文人”文化的其他研究领域之间的联系发挥了重要作用。同时，提出了“文人”园林艺术创作手法的基本构成体系。提出了在绘画和营造理想园林的意境的共同性，通过结合诗歌作品，深度丰富了其内涵。

这些研究反映了该主题的研究程度以及中国学者的观点。对文人画作的详细分析和解读证明，研究绘画中的园林景观需要与园林史、艺术史、文学史等学科紧密相连。跨学科和多维度的研究特性为探讨传统中国文化中园林艺术的本质开辟了道路。此外，所提出的问题在中国艺术史上的重要性也变得显而易见，因为研究的新成果提供了参考信息和视角，帮助更全面地理解传统中国传统文化和中国传统艺术。

研究学者们经常提到中国传统园林和山水画创作原则相似性的论题，但遗憾的是，很少有关于该主题的深入科学研究，因此本研究对该问题的探讨将是首批之一，具有相当的科学创新性。

实践意义

如今，由于工业化和日益增长的城市化，自然环境破坏的问题日益突出。因此，全球范围内新的城市规划生态理念必然包括将园林景观和谐而又自然的引入生活空间。这一理念最初源于中国，其基础是人与自然和谐统一的思想，在中国的山水画中也得到了体现。希望通过对中国传统园林精神的重新认识，把握传统观念的现实意义，融入现代生活的环境需要，引起对现代园林的东方品格与艺术意境的重视。因此，此文人园林的研究具有重要的实践价值。

主题的相关性

近年来，尤其是中国东方艺术的热度稳步上升。越来越多的研究工作致力于研究中国传统艺术的不同方面。然而，仍然有许多未解决的重要主题，其中之一是中国山水画与文人园林艺术之间的相互联系与影响。它们在中国文化中的重要性使得比较和揭示其相互关系显得尤为重要。

现代中国园林的设计受到西方园林艺术的深厚影响，这一方面增加了其严谨性和有序性，另一方面则造成了园林艺术意境的缺失和丰富内涵的缺乏，后者是由中国传统文化的特点所决定的。今天，在研究山水画与中国园林之间的关系时，我们发现山水画的审美理念和艺术表达方法对中国古典园林具有重要的实践意义。山水画艺术的深远影响也成为现代园林设计的艺术性源泉。正是山水画提供了一种可以借鉴的形式语言，作为现代园林设计中的参考资料，激发创作出富有诗情画意的园林。遵循现代园林设计的方法，可以创造出多样风格的园林形式，这些形式受到传统艺术的启发。论文中讨论的问题对于实现现代园林景观人与自然和谐可持续的发展具有重要意义。

提出的保护论点：

1. 传统中国山水画的起源与发展为中国古典园林的营造奠定了深厚而丰富的理论基础。随着山水画理论的成熟，它在很大程度上推动了中国古典园林艺术的进步。山水画和

文人园林艺术作品有着共同的审美情趣和意境营造，这也是其创作者的创作理念所在。实际上，文人园林是传统山水画形式的具象化呈现。

2. 中国园林反过来也对中国山水画的发展产生了重大影响。在数千年的发展过程中，中国园林与山水画彼此互动，相互补充。文人园林与文人画的创作成为最具美学价值和充满意境的表达方式。

3. 让人仿佛置身于大自然中成为评价中国古典园林和中国山水画的标准。这一切都说明了诗歌与绘画、园林与自然之间的关系。人与自然和谐共处，这为园林艺术和绘画艺术的创作奠定了基础。

4. 知识分子（文人）设计或参与营造的园林，并将文人在绘画中的审美理念与情趣融入园林艺术，丰富了园林艺术的艺术表现形式，赋予其浓厚的文学内涵。文人园林蕴含着丰富的艺术意境。从唐宋时期开始，诗歌与绘画及园林艺术的结合逐渐成为文人创作园林的主导思想和方法。

5. 中国山水画及古典园林艺术精神的存在持续影响现代景观设计，推动园林艺术朝着保留民族特色的方向发展，在这一过程中，中国造园师的风格将得到最充分的体现。

研究结果的应用

研究结果以报告的形式在国际学术会议《丝绸之路：思想交汇》中发表，报告题为《中国山水画对古典园林的影响》，会议材料以同名的集体专著形式出版：

路伟杰。《中国山水画对古典园林的影响》 // 《丝绸之路：思想交汇》。基于国际学术会议材料的集体专著。莫斯科：S. G. 斯特罗甘诺夫命名国立艺术与工业大学，2023 年，第 34-37 页。

在 2024 年 2 月 28 日的“东方艺术在本国科学中的表现”学术会议上（与指导老师沃罗比约娃 D. N.共同主办），讨论题目为“文人艺术与文化在本国史学中的研究”。

同时，在期刊上发表了以下文章：

路伟杰。《古代中国的山水画与园林艺术研究》 // 《S. G. 斯特罗甘诺夫命名国立艺术与工业大学学报》。2023 年，第 4 卷（2）。第 275-281 页。

路伟杰。《俄罗斯史学中的文人艺术（文化人的艺术）》 // 《S. G. 斯特罗甘诺夫命名国立艺术与工业大学学报》。2024 年，第 2 卷。第 265-272 页。

路伟杰。《拙政园在“文人园林”现象研究中的背景》 // 《G 大学学报》，2024 年，第 2 卷。第 40-50 页。

路伟杰。《苏州的狮子林园林研究（狮子林）》 // 《S. G. 斯特罗甘诺夫命名国立艺术与工业大学学报》。2024 年，第 2 卷。第 160-168 页。

论文的结构和篇幅由研究的目标和任务决定。论文包括引言、四个章节（阐述研究的主要问题）、结论、参考文献和插图集。

第一章 文人画家山水画中的理想园林的雏形

1.1. 传统中国山水画的发展简史

山水画可以说是中国民族精神文化中最为鲜明的表现之一。它内容丰富、意义深远，带有象征性，其解读基础是自然哲学观念，将山与道德相联系，水与人的性格相联系。山水画包含了关于天地及其相互关系的思想，以及对传统空间理解的观念。国画的基本概念如意境、气韵生动、皴法等[17]，都是通过对山水画的理解形成的。没有其他绘画形式能像山水画那样引发中国人强烈的情感共鸣。从宗教哲学的角度来看，山水画体现了中华文化的精髓、传统和民族性格。从历史的角度看，中国最早的绘画形式是人物画（字面意思为“人物与事物”），山水的描绘最初作为人物画的背景存在，后来才逐渐发展为独立的山水画这一画种。

最早的山水画被认为是展子虔的《游春图》（图 1），这幅画可追溯到公元 3 至 6 世纪。然而，在这幅画中，山水还未完全脱离人物画成为独立题材。山水画作为独立画种的确立是在隋代（581–617 年）和唐代（618–907 年）时期，成熟于五代十国（907–960 年）和北宋（960–1127 年）时期，成为中国绘画中非常重要的流派。山水画根据风格和表现手法的不同，中国山水画可以分为青绿山水、金碧山水、水墨山水、浅绛山水等类型，最后是“没骨山水”[18] 。

1.1.1 魏、晋、南北朝时期的发展（220–589）

从魏朝至南北朝，这段历史时期充满政治动荡、社会不安和战争。这一动荡不安的局势促使受儒家思想影响的士大夫远离政治，以免遭受迫害，许多人选择隐居或返回家乡田园。孔子曾说过：“邦有道则仕；邦无道则可卷而怀之。”[19]。因此，士大夫们在做出从政还是隐退的选择时，陷入了艰难抉择之中。在儒家思想逐渐失去影响力的时期，政治意识形态对士大夫文化的支配也逐渐减弱。先秦思想家如老子（公元前 6 至 5 世纪）和庄子（公元前 4 世纪）的思想，虽曾被官方忽视，但此时引起了士大夫们的兴趣。同时，佛教开始在中国传播，并结合道家视角发展出“玄学”，给士大夫们提供精神支持。“玄学”提倡亲近自然，观赏山水，作为实现人格理想的方式。通过接触自然来感悟“道”，从而催生出一种新的文化艺术形式。江南美丽的山川河流成为山水画家们的灵感源泉。山水画在此背景下承载了形而上学和精神内涵。画家宗炳（公元 4-5 世纪）提出山水画表达“道”的理论[20]，将山水画视为探寻存在真理的方式。正是在这一背景下，山水画逐渐进入社会生活领域并发展起来。

山水画的兴起，源于士人们对现实的失望与不满，他们渴望融入自然，这一愿望反映在他们的业余绘画中。例如，宗炳（公元 4-5 世纪）写道，他以“澄怀观道，卧以游之”[21]；姚最（536–603 年）则表示，学画只是为自娱而非取悦他人。

山水画的雏形可以在画家顾恺之（约 348–409 年）的作品中找到，尤其是在《洛神赋图》（图 2）和《女史箴图》中。通过分析现存的摹本，可以观察到山峰、岩石、云彩、

[17] 这些将在第二部分讨论
[18] “没骨”即不以墨线勾勒轮廓
[19] 孔子及弟子，《论语，卫灵公篇》，陈晓芬译，北京，中华书局出版,，2016.1，C,234
[20] 宗炳《画山水序》在马利亚的翻译中完整的引文是：“山水之形，畅道意，而仁者乐。”宗炳，《中国画论类编》，俞剑华著,北京，人民美术出版社，2016.8,C，583
[21] 宗炳，《中国画论类编》，俞剑华著,北京，人民美术出版社，2016.8,C，583

河流和树木的复杂描绘。尽管这些元素并非主角，但它们对后世画家产生了深远影响。顾恺之开创性地将山水作为画作的关键部分。他的《画云台山记》[22]被视为中国历史上首部山水画理论著作，对中国绘画美学的形成具有重要意义。此外，顾恺之还创作了《雪霁望五老峰》和《云台山图》，被认为是传统山水画发展的开端。

另一部早期的绘画理论著作是宗炳的《画山水序》，他的山水画《卧游图》可以大胆地视为反映了那个时代文人逃避尘世的思想。在《画山水序》这篇论著中，我们还能读到这样的观点："圣人含道映物，贤者澄怀味象。"，"夫圣人以神法道，而贤者通。"，"山水以形媚道"[23]。因此，宗炳认为，通过山水画的创作和对山水的观赏，可以理解圣人的道。宗炳写道："以形写形，应目会心"，"神超理得"[24]。这些表述意味着通过外在世界的视觉感知获得内在的觉悟和成长，而这种理解与成长就是"理"。通过创作与美的享受，画家和观赏者都可以获得相似的感受。换句话说，好的画作可以使画家和观者的心灵超越庸俗和尘世的纷扰，从而自然产生"理"。山水的精神是无形的，无法具体表达，但精神决定了画作的形式，并为画作增添了情感，从而产生"理"。那些能够以这种方式作画的人，自然能够领悟到蕴含于山水中的"道"。宗炳认为，传统的山水画不再仅仅是供人欣赏的对象，而是通过它进入神妙的道之境界，从而赋予了绘画社会功能。

同一时期的作品还包括戴逵的《吴中溪山邑居图》以及《九州名山图》，尽管这些作品未能保存至今，无法评判它们的艺术特点，但从名称上显然可以看出，山水的元素在其中占据了主要地位。

1.1.2. 隋唐时期的发展（581 – 907）

隋朝的统一结束了长期的纷乱与战争，伴随着社会秩序的恢复和经济繁荣，为隋炀帝（569–618 年）的统治奠定了物质和经济基础。隋唐时期是封建社会的鼎盛时期，中国的社会政治、民族和文化生活呈现出极大的多样性。这一时期的哲学思想自由而活跃地发展。经济繁荣为士人阶层的安定与相对满足创造了条件，使他们有时间沉醉于自然美景，并在闲暇时享受艺术创作。他们对人迹罕至的山林深处怀有特殊的情感。在此背景下，山水画被视为传达自然本质与世界生机美丽的一种方式[25]。

唐代的王维（701–761 年）是文人画的奠基者之一，文人画又称"士人画"或"文化人的绘画"[26]。在他的作品中，王维摒弃了使用色彩，采用墨色与淡墨渲染，传递出对山水的整体印象，例如雪溪图（图 3）。这种风格在南宋文人画家作品中得到进一步发展，成为"写意"山水画的起点。

在唐朝中期，艺术和学者们的思想得到了进一步的发展。然而，755-763 年安史之乱及随之而来的内战使唐朝陷入危机，导致其走向衰落。受过教育的精英阶层笼罩在忧郁之

[22] 《画云台山记》——《画云台山记》是东晋画家顾恺之的一篇具有历史价值的文章。主要内容是描述四川省苍溪县云台山一幅分为三段的云台山图。

[23] 宗炳，《中国画论类编》，俞剑华著,北京，人民美术出版社，2016.8,C，583

[24] 同上

[25] 参见：谢赫《六法论》，其中他提出了六条绘画法则（实际上是评判画作质量的标准）：生动运动的灵魂节奏、结构性使用笔刷的方法、图像与事物类型的一致性、色彩的运用与对象相符、事物的合理布局、遵循古代和模仿。

[26] 王维（701–761 年），字摩诘，又号摩诘居士，唐代诗人和画家。他出生于黄河以东的蒲州（今山西省运城），其家族源于太原望族王氏。他出身官宦世家，并于开元九年（731 年）通过科举考试，取得了优异成绩，获得了担任职务的资格。在仕途上，王维多次调任，曾任御史中丞、河西节度使的书记等职。天宝年间（742–756 年），他先后担任尚书右丞、宫中秘书。当安禄山攻占唐朝首都长安时，王维被叛军俘获。长安收复后，王维在新帝统治下出任尚书右丞。王维于 761 年去世。

中，渴望远离世俗世界。在这种背景下，受老子、庄子思想及玄学学说的影响，禅宗佛教得到了发展。禅宗的主要思想包括通过冥想和神秘直觉达到觉悟，其“以心悟道”和“顿悟”的观念对艺术创作产生了深远的影响，促使了传统中国美学中独特范畴“境界”的形成[27]。

1.1.3. 宋元时期的发展（960－1368）

宋元时期是山水画和文人画的巅峰时代。宋朝是中国历史上富裕的朝代之一，也是一个文化高度繁荣的时期。在这一时期，画院得以建立。山水画继承了唐代的成就，并在吴道子（约 680–740）、李思训（约 651–716）和王维等大师的推动下，发展出全新的、极具力量与精致的绘画风格，这在荆浩（约 850–911）和关仝（约 906–960）的作品中达到了高潮，《金明池争标图》（图 4）反应了当时的盛况。

在荆浩的画作《匡庐图》（图 5）中，现实主义的绘画与自然的再现结合了写意风格，力图捕捉自然景观的精神。在陡峭的山脊之间，山间溪流和茂密的森林中，坐落着客栈和村庄。这幅画具有深刻的寓意：它传达了一种可以“可行、可望、可居、可游”的宁静生活理想，反映了知识分子官僚阶层的理想生活。这解释了“赋予山水以意境，赋意自然成文，成文自然不雕琢、不修饰”这句话的含义。在文人画的影响下，这一原则在宋元时期的学者们所建造的园林中也得到了完美体现。

在他的绘画论著《林泉高致》中，宋代画家郭熙谈到了绘画创作的原则，认为一幅画应当能够让人“漫步其中”，欣赏其景色[28]。在他看来，写实山水画的终极目标并不是展现自然的“冷美”，而是传达人们的情感。随着文人画的诞生，一种新的艺术流派出现了，代表人物包括关仝、米芾、苏轼等[29]。他们不强调物象的写实性，而是注重通过绘画传达思想的精髓。郭熙提出了“主景”和“立意”的概念，这些元素在画中应当清晰可见，形式反而次要。他的画作服从于“主景”和“立意”，这决定了画作中主次、虚实的关系。

北宋时期的前半段相对稳定与平和，政治人物有条件从事绘画与艺术，画家在社会中备受尊崇。山水画在这一时期达到了很高的艺术水准，并在绘画界占据了主导地位：此时，北方山水画派由荆浩（约 855–915）创立，而南方山水画派则与董源（934–962）的创作息息相关。

两派绘画风格反映了完全不同的文化与自然地区。北派山水画描绘的是壮丽的高山景观，而南派山水画则展现了江南地区更为谦逊、优雅的景致，风格清新质朴。例如，在荆浩的《匡庐图》（图 5）中，我们看到作者通过结合写实手法与写意技巧，表达了对巍峨山峰的敬畏之情，同时描绘了环绕山峰的河流与森林环境。而与之形成对比的是董源的《龙宿郊民图》（图 6），展示了中国南方河流与山峦的和谐美景。画中有房屋、缭绕的云雾和桥梁，仿佛可以让人进行虚拟漫步，完全符合文人的理想。用傅抱石的话来说，这幅画“对境造意，造意而后自然写意，写意自然而不取琢饰”[30]。

[27] 这个术语在中国诗学和美学中难以翻译，是评估艺术作品的标准。它指的是“地理空间与心理感知中的空虚空间同时存在”。详情见：切尔尼什·N.《关于境界（境界）概念在中国文学思想中的历史》//《人文学科的当前问题》，2019 年第 25 期，第 152 页。

[28] 郭熙. 《林泉高致》山水训，周远斌编注，济南: 山东画报出版社, 2010, 第 76 页

[29] 苏轼(1037–1101)，字子瞻，号和仲，文学笔名苏东坡，他也被称为苏仙和坡仙，来自梅州（今四川省眉山市），是北宋时期伟大的诗人、作家、书法家、画家及政治家

[30] 傅抱石. 《中国绘画变迁史纲》, 北京出版社, 2015, 第 35 页

艺术家被视为具有宗教般的职责，他们追求真实，力图通过艺术来传达自然的真相并探索其奥秘。在这一时期，延续了王维的美学思想，人物不再占据唐代绘画中的重要地位。新一代的山水画家转向了单色调的技法，通过在画卷上微妙地调和色调。然而，尽管这些画家承袭了大师的技艺，但他们在重新解读前辈的经验后，走得更远。他们关注的重点不再是王维在诗歌中通过情感形式所传达的抒情与诗意形象，而是解决画卷中的空间布局问题。

这时期的山水画作品虽然在细节上比唐代更加具体，但它们依然保留了内在的诗意与真实感。这些作品的崇高气质、完整性和深邃的空间感，使得它们在条件化的同时，依然保有那份艺术的高度与情感。

荆浩，北宋山水画派的创始人，尽管过着隐士生活，却是一位颇有名气的艺术家，也有自己的学生。他还撰写了一部关于山水画的理论著作《笔法记》，该书以年轻画家与长者之间的对话形式展开，成为论述绘画美学的重要作品之一。荆浩在继承谢赫的六法的基础上，提出了一个在内容上有所不同但在形式上相似的绘画理念。他将其称为“六种价值”，具体包括：“作品的灵气（气），由艺术家的灵气（气）所决定，包括其天赋、人格完善程度、道德品质和情感心理状态；‘思想’（思），即决定作品内容的创作构思；‘韵’（韵），作品的外在完美，具体体现在另外三种‘价值’中——‘自然’（景）、‘笔’（笔）和‘墨’（墨），后两者直接与绘画技法相关”[31]。

荆浩理论构建的中心是绘画作品内容与形式之间的关系问题，其目标在于确立绘画创作的三重性。荆浩的“气”原则被具体化为艺术家的个性，因此，创作的结果与主观体验息息相关。这一原则在郭熙的理论中会更加突出。这里可以看到与意大利文艺复兴的非偶然关联。关于荆浩的创作，我们可以从几幅流传至今的画卷中得知，尤其是 11 至 12 世纪的《匡庐图》（185.8 x 106.8 cm，绢本墨笔画；国家故宫博物院，台北）。艺术家在作品中融入了唐代绘画的传统。画面展现出宏伟山峦全景，同时结合了王维的创新原则：单色调、细腻的色调塑造和灵动感。

荆浩在空间构图的设计上走出了一条自己的道路，他将巨大的山脉尽可能地远离。像一座不可侵犯的堡垒，山脉在柔和的空气透视中消失。主导的岩石层块群体因与微小元素（如水流的丝线、树木和人物小雕像）的宇宙尺度对比而显得更加雄伟。在此过程中，荆浩超越了前辈大师，达到了情感效果和画卷的构图统一性。这一系列的风格特征构成了全景宏伟风格，其发展在荆浩的学生和追随者们的作品中得以体现，尤其是关仝、李程和范宽。但在深入研究“北方画派”的绘画之前，让我们先来看看代表“南方画派”山水画的艺术家们的创作。

南方的山水传统经历了根本性的变化。如果“北方画派”的艺术家们创作出壮丽的全景作品，描绘高耸的山峦和广袤的水域，那么“南方画派”则发展了单色绘画的技法，其风格较为朴素和庄重，描绘的是遥远而隐藏在雾霭中的景色。董源和巨然是 10 世纪中叶南方画派的代表师徒。两人均生活在中国南部，描绘了南部周边的自然景观。毫无疑问，他们的创作受到了北方派大师的影响，这里也体现了“全景宏伟风格”。关于董源，学者郭若虚留下了有趣的记载。在这位理论家眼中，董源的优势和成就不容忽视：“善画山水，水墨类王维，著色如李思训。”[32]。因此，郭若虚提到，董源不仅与山水画有关系，还从事园林艺术研究。

[31] 陈从周，《说园（三）》，上海，同济大学出版社，2007.4，M，34
[32] 郭若虚《图画见闻志》。莫斯科：科学出版社，1978 年，65 页。

《溪山行旅图》[33]（10 世纪下半叶；国立故宫博物院，台北）是一幅垂直的、接近方形的画卷。其构图通过描绘沿着蜿蜒河流的宁静山体来构建。与北方山脉的险峻相比，南方中国的风景更加温和，这一点在著名山水画家的作品中显而易见。两派艺术家有意强调各自区域景观的独特表现力，仿佛遵循着自然主义这一传统美学的基础原则。

董源的作品与北方画家的作品相比，具有统一的精神共性，但却赋予了独特的简朴、宁静的史诗感和和谐感。在色彩方面，作者通过使用单色风格与轻微的底色，成功地传达了空间的完整性，人物的细微轮廓则用白色颜料勾勒而成。山体的轮廓在遵循层次安排的同时，勾勒出主体，这些主体也是通过水墨晕染来描绘。所描绘的风景由于丝绸背景的主导，使得山体并不显得沉重，营造出一种包裹整个空间的朦胧感。

紧随宋朝之后的元朝是蒙古统治的时期，作为汉族人的文人在社会上处于较低的地位。许多人拒绝为外族王朝服务。对他们而言，绘画成为表达不满和批评现状的一种方式。在这种历史背景下，山水画成为绘画的主导方向，也是艺术家情感表达的手段。在宋元时期，文人在创作山水时倾向于“气韵生动”，例如容膝斋图（图 7）。

自唐代以来，到元朝，中国山水画经历了三次重大风格变革。在 800 多年的时间里，基于禅宗和道教思想，形成了其基本原则，以及其表现力的关键特征——象征性、抒情性、空间概念的“三远”，以及以观察自然为途径，通过心灵来感受风景的根本思想，绝对化自然的美。出现了特定的笔墨技法。明代画家张宏，作为生动自然的表现大师，利用传达材料的质感，并创作了许多非常富有表现力的湿墨画，力求在创作中体现古人的精神。他在描绘岩石上的裂缝方面取得了重大成就，后来这一技法被吴门（苏州）山水画派所承袭。

元朝统治时期的社会生活特征使得山水创作更多地聚焦于艺术家的内心世界，以及作者的道德伦理观念。创作过程中，技术表现受到高度重视，画家们避免对描绘对象的无意义模仿，专注于自然的变化，并努力在画中传达这些变化。相较于装饰性和色彩鲜艳，创作更倾向于线条的克制和柔和的表现力，而绘画、诗歌和书法被视为一个整体的组成部分。

1.1.4. 明清时期的发展 (1368 – 1911)

明清时期，文人画成为了主流艺术风格。明代文化思想迅速发展，各种艺术观念与美学理论逐步成形，催生了浙江画派、吴门画派、华亭画派等多个画派，从而推动了绘画艺术的全面进步。清代的山水画继承并延续了元、明时期的绘画传统。在这一时期，艺术作品的规模普遍较小，艺术家们常以诗文相伴，赋予作品深刻的含义，传达他们对社会或生活的观点。清代绘画可概括为三大方向：前朝画派的传承、个人主义风格的绘画、以及对古代技法的模仿。前者专注于表达与自然和谐共存的意境；后者则注重个人自我修养；第三类则关注总结早期的绘画技法。实际上，画派之间竞争激烈，各具特色。清代的山水画发展达到了顶峰，许多画家借鉴前人的经验，在自然主题上进行创新，描绘山水，师法自然，并将绘画视为达到精神升华的方式。这种独特的精神文化在他们的作品中得以展现，为山水画注入了新的生命力。

在明初，元代绘画独特的柔和风格被舍弃，宋代的风格得以重振。随着商品经济的逐渐繁荣，绘画逐步走向商业化，艺术家们开始通过出售画作以维持生计。在这一背景下，不同的画派相继涌现，推动了绘画的全面发展。至明末，山水画的风格又转向柔和，缺少明显的对比，主打淡雅湿润的墨色。清代绘画延续了元明时期的趋势。山水画家十分注重

[33] 北宋范宽创作的一幅绢本墨笔画，现藏于台北故宫博物院，纵 206.3 厘米，横 103.3 厘米

通过笔触的流动和书法技法来传达情感。随着艺术家们对前几代技法与风格的进一步发展，清代的艺术形式不仅呈现出丰富的多样性，也产生了众多绘画流派。总体而言，清代的山水画是山水绘画演变过程中的精华，是对魏晋及南北朝以来各时期的总结。值得一提的是，山水情怀在中国文化中具有重要地位，在明清两代的文学作品中常能见到其身影，并且对园林艺术的创作产生了影响。明清两朝不仅是山水画大师辈出的时期，也是中国园林艺术的鼎盛期，当时的经济繁荣为建造大规模写意自然园林提供了物质基础，比如皇家园林“颐和园”（图 8）和环秀山庄（图 9）。

明清时期的中国封建社会在政治、经济和文化方面有着许多相似之处。在山水画领域，众多艺术特征和现象与园林艺术的特性相呼应。这种呼应关系源于宫廷绘画机构的繁荣、文人画影响力的增强、传统与创新的结合，以及世俗绘画的兴起，以及精英文化与民间文化融合等多重因素的影响。这一时期是中国艺术人才辈出的黄金时代，特别是在明代，出现了著名的“吴门四家”——沈周、文征明、唐寅和仇英，还形成了以华亭、苏松、云间为中心的松江画派。画家董其昌正是在此时提出了将山水画划分为“北派”和“南派”的理论。

清代则是六位重要画家活跃的时期，以王时敏为首，包括王鉴、王原祁、王翚、吴历和恽寿平，其中王时敏、王鉴、王翚和王原祁被称为“四王”。与这一派别形成对比的是“佛教四僧”（弘仁、石涛、石溪和八大山人）及金陵八家（以龚贤为首，还有邹喆、樊圻、叶欣、高岑、吴宏、胡慥和谢荪）为代表的绘画革新的先驱者。

19 世纪末至 20 世纪初，山水画步入了一个全新的发展阶段。年轻一代画家——如黄宾虹、李可染、张大千、傅抱石和关山月，借鉴了西方绘画理论，重新注重对自然的细致观察，并致力于形成各自独特的艺术风格。一个典型的例子是傅抱石与关山月为人民大会堂共同创作的《江山如此多娇》（见图 11），标志着大型国画山水创作的开端。如今，不少年轻的山水画家运用国画技法创作出新的山水题材，包括黄土高原、秦岭、太行山、西北沙漠、雪山、热带雨林，甚至外国的风景，从而使山水画呈现出新的面貌。

1.2 山水画的基本理论基础

1.2.1. 山水画中的感性美与构图

中国山水画的美学由情趣和意境共同决定，这种美源于画面和谐与意境的结合。山水画的感性美体现在多个层面——墨色的韵味、笔触的表现、形象美与构图之美。感性美是传统山水画理论的核心之一。古代画家尤为重视墨与笔法的运用，这些技艺经过了数千年的锤炼。从客观的角度看，画家利用线条的不同特性来表现情感变化，但主观上他们通常没有明确意识到这一点，即使意识到，也不把它当作创作的目的。在传统山水画中，墨与笔法始终服务于情感表达，寄托思想。这同样适用于造型和构图。山水画不一定遵循居中构图，反而更倾向于动态和不对称的布局。倾斜的山坡、急速的水流赋予画面动感。例如，南宋画家马远因此被称为“马一角”，而他的同代人夏圭则有“夏半边”之称，因他们偏爱不对称的构图。早期清代画家朱耷，即八大山人，以奇异的构图和扭曲的形象营造出一种荒凉的氛围，以表达对世间不完美的哀愁与不满（图 10）。一位艺术家曾评价他的作品：“墨点少而泪点多”[34]。

[34] 参见：郑板桥：《国家破碎，人民凋敝，艺术家头脑中充满了诗歌和画作。可以写上千卷的横幅和立轴，但黑点已不是墨滴，唯有泪水》。清 郑板桥，《郑板桥集》，上海，上海古籍出版社，1979，C，245

如今的山水画风格更加自由，情趣也得到了进一步发展。一些艺术家刻意探索并表现曾被隐藏的感性美。例如，这可能通过一些特殊笔法来体现，如“破碎笔尖”（通过笔的垂直敲打使笔头散开），或直接将盛有墨汁的容器泼洒在画布上、使用盐等手法。艺术家可能会夸张并扭曲画面中的物体，解构或重新构图，或采用不拘一格的方式进行创作。在山水画中，感性美通过墨色、形体和构图表现出来。在具体实践中，艺术家可能关注这三要素的全部，或强调其中某一方面。山水画趋向于抽象，其形式的表现力首先由线条决定。山水画的核心是形象的创造，依赖于形式与构图的构建。山水的抽象性与形象性赋予其广阔的表现空间，展示感性美，这也正是山水画的独特魅力。传统中国画的感性美，正是当代艺术家努力在作品中呈现的主题。

1.2.2. 中国山水画的特征

山水画的核心特征在于散点透视和“三远”视角：从下往上的“高远”、从上往下的“深远”、以及平视的“平远”。通过“平远”视角，观者在观看长卷时仿佛缓步穿行于山间，视角随着画幅的延伸而不断改变，犹如一次横跨数里的漫游。高远则让人从高处俯视，产生从山顶到山脚的变化，就像从高山向下望，这种构图常出现在竖幅或长卷中。而“深远”则表现出前后山峦的对比，展现山谷的空间与深邃感。

古代中国的山水画通常需要有人物或建筑物点缀，画面才被认为具备“生命”。唐代山水画分为北派和南派时，赋予生命的表达方式也随之不同。画家李思训创作了“大斧劈皴”法，以粗犷的斜向笔触皴染山体，并在点苔技法的基础上使用青绿色矿物颜料，这种技法生动呈现出北方阳光明媚、岩石突出的高山景观。宋代画家如张择端、李唐、马远、夏圭等人传承了这一风格，并将其发扬为一派。

南派山水则与诗人王维密切相连，有“诗中有画，画中有诗”之称[35]。南派画家多采用披麻皴以及宋代米芾所创的“雨点皴”（亦称“米家山水”），以水墨层次的变化而非颜色来表现江南烟雨朦胧的风光。在这一风格之下，逐渐形成了单色墨山水的风格。南派风格由王蒙、倪瓒等画家进一步发展壮大。

在明清时期，山水画逐渐走向形式化和模式化。画家们不再亲自登山临景，而更倾向于效仿前代大师，将各种元素随意堆砌到画作中。因此，虽然明清两朝在花鸟画和人物画领域涌现了众多杰出画家，山水画的发展却逐渐停滞不前。《芥子园画传》将山水画固定为一种刻板的模板和模式，画家们将各种元素组合拼接。

1.2.3. 山水画中的意境

文人画派的奠基人王维，其作品展现了通过对象表达的艺术诗意空间，即“意境”[36]。这一“意境”是文人画的核心特征之一，更多体现的是一种特定的文化氛围，而不是纯粹的技巧。王维的《辋川图》[37]是其早期作品的古典之作，以中国园林为主题，其他许多作品同样展现了这一独特的艺术诗意空间。王维作品中的“气韵”充满生命力，与意境和谐相融，成功传达了远离尘嚣的宁静隐居生活。

苏轼曾指出，意境就是作品的“灵魂”，缺失了意境便显得“粗俗无神”。意境由“意”和“境”两个字组成：意代表创作者的构思和想法，境则指构造的画面。意境处于

[35] 宋 苏轼，《东坡题跋》下卷《书摩诘蓝田烟雨图》，屠友祥，上海，上海远东出版社，1996，C，261
[36] 意境是中国古典诗学中的一个难以直接翻译的概念，有“意象空间”“艺术理想”“艺术领域”等多种译法
[37] 详见第三章

作者主观情感与自然景物之间的交汇点，两者相互交融。中国绘画中尤为重视意境美，特别在画家以诗意化视角表现作品时。诗意与艺术空间成为历代画家追求的目标。正如苏轼对王维的极高赞誉所言，“诗中有画，画中有诗”，表明诗与画共存于同一意境空间，达到“言有尽而意无穷”[38]。这句话揭示了文人艺术的理想在于意境的含蓄和无穷的意蕴。

从南宋中期起，随着绘画技艺的不断发展，绘画理论和评价标准也逐步完善。对唐代艺术的深入思考将意境提升为画面构造的重要目标，进一步推动了诗与画的结合。“诗中有画，画中有诗”成为山水画创作中意境追求的目标。正如李可染所言：“意境是山水画的灵魂”[39]。

南宋画家马远的《苇岸泊舟》（图 12）具有深邃的意境，其风格简约却富有表现力：远山以淡墨轻描，前景中一叶孤舟与几根芦苇勾勒出即将落幕的情境。舟中隐约可见一位身着白衣的小人。画面的上下两端有意留出大片空白，为观者提供了广阔的想象空间。此画表达了对故土的眷恋、对北宋失地的哀叹，以及画家对南宋王朝只掌控江南一隅的遗憾。

1.3 文人山水画的代表作品

1.3.1. 文人山水画

文人画是中国封建社会中由文人、士大夫所创作的艺术形式。文人评价绘画质量的标准之一在于作品是否具有“文化底蕴”或“诗意”。换句话说，他们在绘画中重视诗意的呈现。文人们常常选择“山水”“古木”“石竹”“花鸟”等主题，通过水墨、淡彩和写意手法来提升艺术的表现力。水墨画中的色彩依靠墨色的五个层次渐变，通过湿墨、干墨、浓墨和淡墨的过渡来表现不同的物象，传递不同的情感。

文人画家经常描绘山水、花鸟、梅、兰、竹、菊、树木和石头等形象，以表达内在本质或作者的道德理想，或表达对政治环境的感慨。在他们看来，形式是揭示事物深层本质的手段，作品的价值在于是否能够传达道德伦理理想。文人们尤其重视文学和书法，力图在绘画中创造隐含的空间，以展现独特的视角。姚华（姚茫父）[40]在《中国文人画》序言中对此现象做了这样的描述：“唐代王维将诗意融入画中，从而使画趣从笔端生发，技法随着意图而变化，不必遵循固定的音韵节奏而丘壑皆具韵致，不依循比兴手法而草木成诗。”

数百年来，文人画对中国绘画的美学观念产生了深远影响，推动了技法的发展，尤其是书法技法在绘画中的应用。文人画紧随其理念与偏好，对他们而言，无论是山水画、花鸟画，还是人物画，作品的真正价值不在于技巧的高超，而在于画面之外的内涵。陈衡恪在论及文人画时曾指出，作品首先要关注的是超越画面与技法的内容——作者的情感。他写道：“要知绘画之为物，乃是性灵、思想、活动之物，而非机械与单纯之物。”[41]。

1.3.2. 唐代王维的《辋川图》

[38] 苏轼《书黄子思诗后》曰：“我尝论其书，谓忠、王、肖之迹，虽妙绝于画笔，然其书意深远，脱尽画笔而求意。”北宋 苏轼，《苏轼文集，第三册》，孔凡礼，北京，中华书局出版社，1986 年，第 251 页

[39] 郝之辉，《李可染山水画讲义》，天津，天津古籍出版社，2009 年，第 87 页

[40] 姚华（姚曼甫）是中国画家、绘画理论家、戏剧家、教育家及北平女子艺术学校的校长

[41] 陈衡恪，《文人画之价值》，上海：上海书画出版社，2017 年，第 17 页

王维开创了文人画的先河。他的画作展现了文人对超越现实、表现自然与自由的“禅意”空间和氛围的追求，凸显了他们对内在精神世界的关注。宋代文人苏轼对王维的高度赞誉，也进一步巩固了他作为文人画创始人的地位。

晚年，王维辞去官职，选择了过佛教隐士的生活，几乎所有时间都在他靠近辋川的庄园中度过。辋川位于蓝田县，在西安东南方向。《新唐书》中王维的传记中记载：“地奇胜，有华子冈、欹湖、竹里馆、柳浪、茱萸游、辛夷坞，与裴迪游其中，赋诗相酬为乐。”[42]。这些描述显示，这是一个真正的世外桃源。王维生命的最后时光中，这个地方被唐代诗人宋之问称为“蓝田别墅”。在此，王维接待宾客，沉浸于诗画创作与禅宗修行，过着类似陶渊明的生活。他常和友人裴迪沿着辋川河畔漫步，弹琴吟诗，各人轮流作句，共同创作了 40 首五言诗，后被编成《辋川集》。

《辋川图》（图 13）是王维晚年的作品，原本绘于清源寺的墙壁上。由于寺庙毁坏，原作已失，现存的是后来的复制品。画面中心是一座庄园，四周是连绵的山脉、岩石与树木，河流绕庄园而过。庄园外是云水景象，河上有一小船，船上坐着两三人。整个画面宁静缓和，传达出安详和谐的气氛。

山脉环绕着庄园，如同天然的屏障，庄园内有亭台楼阁，外围是茂密的树木。画作运用了传统的散点透视，视角略微俯瞰，使观者能清晰地看到建筑群，仿佛置身其中。画家用细腻的笔触和浓重的色彩刻画了亭台楼阁，线条清晰，建筑简洁而庄重，略带几何感，几乎有界画的风格。山脉轮廓未填色，但通过红褐色、青绿和孔雀石绿的搭配，呈现出极强的表现力。

通过对比圣福寺和西雅图的《辋川图》复制品，可以看出两者都使用青绿色调，带有李思训和李昭道的青绿山水画的典型特征。山脉轮廓清晰，线条细密。画作虽简约，却充满质朴美感，是早期山水画的代表，且其构图和意境预示了五代和十国时期的山水画风格。

群山、树木和建筑显得庄重肃穆，呈现出李思训青绿山水画中常见的“仙山楼阁”意象。但不同之处在于，这幅画通过围绕庄园的水流、船上人物和整体宁静的氛围，表现了超脱世俗的情怀，与文人文化的精神相契合。

《辋川图》体现了王维理想的隐居生活。画中的山水景象不仅象征着山中漫游，也象征内心的修行（即佛教中的心境修养）。这使它与唐代流行的“平远”或“高远”风景画卷轴及传统册页画如卢鸿的《草堂图》（图 14）截然不同。这种山水画对后来的文人画产生了深远影响。

1.3.3. 苏轼《潇湘竹石图卷》，宋代

苏轼是北宋时期文化界的杰出人物之一，以其多才多艺和非凡的天赋在当时享有极高的影响力。他与欧阳修、韩愈、苏洵、苏辙、柳宗元、王安石和曾巩并列，被称为“唐宋八大家”。在诗歌、散文、绘画和书法等多个领域，苏轼都表现出卓越的才华。他的诗风丰富多变，善于运用夸张和比喻，形成了独特的艺术风格。特别是在词的创作方面，苏轼开拓了词的题材，创造出豪放的风格，使辛弃疾等词人深受影响。

苏轼的散文风格多样、内容广泛，而在书法方面，他的造诣亦非凡，与黄庭坚、米芾、蔡襄共同被称为“宋四家”。在绘画上，苏轼是文人画的代表，尤擅长创作水墨竹画、奇

[42] 宋代 欧阳修 宋 祁撰，《新唐书》，北京，中华书局出版社，1975-2-1，C，2729.

石、枯木和山水画。他在画竹方面尤其出色，并始终主张绘画应表现精神意境，而不应仅追求外在的相似，因为形似会限制画家的创造力。在这一点上，他认为诗与画的创作无本质区别，正如他所言：“诗画本一律， 天工与清新。[43]”此外，苏轼还提出了文人画的理论框架，称之为“士人画”。

苏轼在中国绘画的美学和实践上有着重要的影响，他的《枯木怪石图》和《潇湘竹石图卷》（图 15）是其传世名作。尤其是《潇湘竹石图卷》[44]，这幅水墨画绘制在横向绢本上，描绘了潇水与湘水交汇处的竹石景色。这两条河流汇入洞庭湖，位于今日湖南的潇湘地区。画作意境悠远，竹子优雅地散布在画面各处，石头和树木在水中的倒影与天空交相辉映，苏轼以画面表现出广阔的水景，与云雾中的树木形成对比，引领观者沉浸在潇湘的山水之中。

《潇湘竹石图卷》是苏轼现存的两幅画作之一，收藏于北京的中国美术馆。另一幅作品《枯木怪石图》在 20 世纪日本侵华期间遗失，直至 2018 年 6 月才出现在佳士得拍卖行。

苏轼偏爱描绘枯树、竹子和石头（竹石是中国传统绘画中的古典主题），其画风简约而有力量。他经常将书法技艺融入绘画之中，例如将竹子的不同部分比喻为汉字的不同笔画。苏轼提倡的艺术理念，如书法技法在绘画中的应用及对精神意境的追求，而非外在形似，奠定了后世文人画的风格基础。

苏轼积极推崇文人画的观念，为中国绘画史作出了极大贡献。可惜的是，他的画作流传至今的数量极少。其作品《潇湘竹石图卷》蕴含道家和谐思想，展现了人与自然的和谐关系，反映了苏轼独特的世界观。

画中近景的竹石与远景的树木、云雾、远岸形成鲜明对比，苏轼巧妙利用这些对比来引导观者视线，构成和谐严谨的布局，营造出层次丰富的空间效果。画面中心的两河交汇处，浪花拍岸的意象象征着宽广的人生境界，传达出“心胸开阔”的情怀。整幅画作充满宁静之美与对生活的满足，表现力极强，给人带来视觉享受。苏轼成功地捕捉了水的“神韵”。

画作看似随性，没有采用斜笔皴法，也不追求外在形似，但这正是文人画的特点。画风极具书法特性，尤其是在画石头时使用了“飞白”技法（即笔画留白，似乎墨水不足）。考虑到此画创作于苏轼的早期，它虽无法与他后期的文人画作品相提并论，但作为该题材的早期作品之一，其在绘画史上的重要地位不容小觑。

1.3.4. 元代《富春山居图》黄公望

黄公望（1269–1354），元代著名画家，自称是浙江平阳人。据陶宗仪的《辍耕录》记载，黄公望原姓陆，幼年父母早逝，由黄乐收养，遂改姓黄。他还常以“一峰”（意为“一座山峰”）和“大痴道人”等别号作画。在艺术风格上，黄公望对大自然满怀敬仰，尤为钟爱写意画。他常漫步观察自然变化，捕捉风、雾、雪、空气和光线在季节更迭中的动态之美。他偏爱山林和溪水的幽静远离尘嚣之感，并在作品中表现出这种静谧的意境。

[43] 苏轼选自《书鄢陵王主簿所画折枝二首》
北宋 苏轼，《苏轼文集，第三册》，孔凡礼，北京，中华书局出版社，1986.3，C，273

[44] 卷轴上有题词：“为辛劳所作”。根据明代研究者吴青的资料，这幅画是苏轼在他的黄州时期（1080－1085 年）为孙辛劳所作的礼物，孙辛劳即孙觉，与苏轼同年获得进士。苏轼和孙辛劳在政治和哲学观点上非常接近，当苏轼遭受政治打击时，孙辛劳也与他共度难关。

黄公望的绘画以清淡、纯净、略显天真为特色，既深受董源风格的影响，又反映出他个人的性情。他画作中所呈现的“淡”（意为情感的平衡、理想的纯洁与表达的明晰）是其艺术的重要特点。庄子认为“简朴”是心灵的自然状态，后成为中国艺术的理想追求，对黄公望的创作亦产生了深远影响。此外，他的书法用笔风格含蓄稳健，执笔方式垂直于纸面，称为“中锋用笔”。他也运用了“侧锋”技巧，书写缓和宁静，并采用“披麻皴”技法和长短不一的点染。笔法自然流畅，毫无矫饰之意。其作品构图追求“平远”，描绘的树木、芦苇、河流与湖泊，淡墨勾勒的山峦，不带威严或狂野之感，展现出道家崇尚的简约和自然。

黄公望最为著名的作品当属《富春山居图》（图 16），创作于 1350 年，用水墨在纸上绘制，被视为中国画史上的巅峰之作之一。这幅画作以长卷形式描绘了富春江两岸的秀丽景致。山峰和岩石时而高耸，时而低伏，清澈的泉水自山涧中流出。画中呈现出被山峦环绕的隐士茅舍、乡野村居，偶有渔船和小桥点缀其间，呈现出人与自然和谐共存的美好景象。黄公望的细腻勾画、色彩晕染与皴法技巧，达到了艺术的至高境界。清代画家吴其贞评价其为山水画史上的最佳之作。

《富春山居图》原本由六张纸连成长卷，目前保存的部分长约 700 厘米。值得一提的是，黄公望在创作时并未严格遵循纸张的大小和宽度，而是根据自然景物的观感，随意决定每张纸的构图，自由发挥。这幅画既适合近距离欣赏，也适合远观，通过移动视角，黄公望成功打破了视觉的束缚，带来悠然自得的漫步感。

长卷的首部分从一座巍峨厚重的大山开始，作为开篇。第二部分到第三部分的过渡，呈现出空间与墨色调变化的鲜明之处。第二部分结尾顺势衔接到第三部分的开端，情感、画面的节奏及黄公望的用笔方式也随之改变。岸边仿佛向水面延伸，浓密的树林渐变为荒原，画家用细腻的浓墨勾勒出河流轮廓、波纹、草丛及沙地。此段画面极具动感，水与天仿佛连成一体，带有特殊的象征意味，让人联想到唐代诗人王维的诗句：“行到水穷处，坐看云起时”[45]。接近河口的地方，河水逐渐干涸，给人一种孤寂感，但当视线转向天空中的云朵时，仿佛一扫愁绪。这既是自然的变化，也反映了黄公望以道家视角对世间的深刻洞察。

第四部分在构图上平滑过渡至第五部分，展现了山水之美。在书法技法上，这部分是最为简洁的区域。画面中充满了枯萎的苔藓、小树和裸露的山坡。一座小桥成为该部分的连接要素。

从第五部分延续至第六部分，观赏者仿佛置身于辽阔的河岸。画中大片的留白象征着水面，水上漂浮着两艘小船。垂钓的渔夫仅是画面中的一点，宛如景致中的一个微小阴影。清晰描绘的山脉逐渐过渡为远处的山脊，山脊以淡墨笔触勾勒，与留白相融，呈现出开阔的意境，画家有意在这一部分保持了留白。

这六部分组成的《富春山居图》犹如一场时光之旅，随着画卷展开，季节从春至秋逐步转变，画面的情感也随之变化。若说前三部分展现的是雄伟和繁茂，那么自第四部分开始，情感逐渐趋于宁静和冥想，带给人一种广袤无垠的感受。

在元朝时期，蒙古统治下的所有人口依照族群被分为四个类别，享有不同的法律地位：蒙古人、色目人（即“有色眼睛的人”，指生活在西域的非蒙古民族）、汉人和南方人。

[45] 唐 王维，《王维集校注一》，陈铁民,北京，中华书局出版社，1997.8，C,191

黄公望被归为“第四类”，属于当时受到国家歧视的群体之一[46]。他深切体会到了元初文人普遍的压抑与失意，这些文人曾亲历南宋灭亡。他在画作上题字，表示“这种江南文人的心境已保持近五十年”。因此，山水画不仅是自然的呈现，也是情感表达、艺术家立场和理想的象征。《富春山居图》描绘了一条缓慢绵长的河流，如同历史的流动。河水穿过浅滩，翻过激流，环绕山峰。在画作的首部分，有着夏季的气息，而到了尾端，似乎秋意渐浓，树叶愈发稀疏，整幅画作呈现出一种自然逐渐凋零的意境。

《富春山居图》不仅仅是一幅画作，更是黄公望哲学和生活态度的反映，使他得以将长年累积的家国之痛转化为开放、超脱外族统治的力量。这是一种回归自我的方式。张士诚为权力而战，与朱元璋的斗争如出一辙，元朝的政权也逐渐动摇。然而，八十余岁的黄公望行走在富春江边，意识到王朝更替并非生命的全部意义，因为还有“远山、云山、绿山”的存在。画中同样描绘了隐居山中的渔夫和文人，他们似乎忘却了历史无情的流逝。观众在《富春山居图》中不仅可以看到用浓墨绘制的辽阔空间，也能感受到通过细腻笔触传递的秋意情怀。为使长卷更具表现力，画家采用了文人画特有的传统笔法。作为“以画自娱”的拥护者，黄公望确立了元代绘画的美学理想，凭借个人阅历、性情和艺术才华，成为了当时“文人画”流派的领袖。黄公望的创作对同时代及后世的艺术家产生了深远影响。仅《富春山居图》就有超过十幅在当时的复制品。黄公望的山水画被视为明清画家的古典典范，而他本人则被誉为中国历史上最杰出的山水画大师之一。

1.3.5. 文征明的《真赏斋图》，明代

文征明（1470–1559 年）是中国明代著名的画家和书法家，卓越的艺术大师之一。他号衡山居士（意为“衡山的隐者”），出生于苏州的一个仕宦之家，自幼便受到传统古典的熏陶。由于童年发育较慢，他七岁才学步，十一岁才开口说话。然而，在青年时期他追赶上了早期的滞后，展现出非凡的才智和智慧。到十三岁时，文征明逐渐显露出他对古代文学的热爱和超群的记忆力。他拜师沈周，勤学好问，才华横溢，深得沈周赏识。值得注意的是，沈周的艺术风格对他产生了深远的影响，尤其体现在他作品中的细腻笔触和粗细有致的笔法交替之间。他十分注重“精美”和“高雅”的追求，在书法创作中力图展现墨色的美感和文人画的精神内涵。他也坚定支持赵孟頫关于书画统一的理论。

文征明用毛笔描绘青山、绿水、山坡、岩石、竹林、建筑物以及古老的树木，创作出宁静而优雅的作品，层次分明地展现出山石树木的细节。他的画作富有诗意和韵律，充满“生动的灵动之美”。文征明精通宫廷画的精细技法，同时融入黄公望、王蒙和倪瓒的风格，深受这些艺术家自由、简约和纯净之美的启发。他在创作中强调自然景观的诗意，表达内心的宁静与和谐。他所追求的理想自然是一种道教式的简约、和谐与静谧。他独具个人风格，因而被公认为吴门画派山水画的四大大师之一。

文征明在山水、花卉和人物画方面均才华横溢，尤以山水画享誉盛名。他的笔法有“粗笔”和“细笔”两种表现方式。在创作早期，他偏好细腻雅致的风格，随后开始采用粗笔作画；晚年，他将独特的细致笔法发展到巅峰，创作出既精细又自然的作品。文征明的许多作品描绘了江南一带的园林景致，象征士人理想中的优雅生活。

[46] 历史资料揭示了蒙古人的民族政策。特别是 19 世纪末 20 世纪初的论文。《蒙古史记》第 6 节 “忽必烈汗 ”中记载，在蒙古人统治下，中国社会被划分为四个等级，每个等级都有不同的法律地位。这基本上是一种歧视性政策，与蒙古人相比，汉族人处于不利地位。清 屠寄，《蒙兀儿史记六》，上海，世界书局出版社，1962.10，C，86

文征明待人温和，在权贵面前却展现出高贵不屈的品格。世人称赞他的人品为第一美德，而诗、书、画则为次之美[47]。作为明代四大艺术大师之一，文征明年轻时九次未通过科举考试，未能获得可担任官职的学位，这让他转而专注于诗歌、文学、书法和绘画，从中寻找到内心的慰藉与人生使命。54 岁时，苏州监察使李充嗣举荐他进入翰林院，并参与编写《武综实录》。然而，文征明在翰林院的职位十分低微，这让他感到压抑。此外，翰林院内有众多才华横溢的文人，这也给他带来了心理负担。官场的权谋斗争和腐败使文征明失望，逐渐萌生了“返璞归真”的念头。他辞去官职，回到苏州，专心致力于书法与绘画的创作。

文征明最为看重人品和志向。尽管家庭经济状况艰难，他从未接受他人资助，也不追求财富与权力。他的道德立场在于，他从不为三类人创作书画：世家权贵、外族人（非中华民族）和高官。文征明在诗、书、画方面的技艺迅速为他赢得了崇高声望。他的作品常以园林为主题，以多种方式表现出园林、书房、客室、庭院等景象，题材丰富，体现了诗、书、画三者合一的艺术理念。文征明的所有作品笔迹清晰有序，风格独特，甚至显得严谨庄重。他以深入研究古代名家的作品著称，反复临摹和借鉴前人的技艺，能自如地重现所喜爱的艺术家风格[48]。在研习前辈作品、体会他们的创作思路的基础上，文征明形成了诗、书、画相结合的文人山水园林画风。

文征明的挚友华夏是一位杰出的艺术鉴赏家和收藏家，因独到的眼光而有“江东巨眼”之称[49]。文征明曾为华夏两度绘制他的园林和书房，这两幅画被认为是他晚期的佳作之一。1549 年，80 岁高龄的文征明创作了《真赏斋图》（《真赏斋图》，图 17，36×107.8 厘米，上海博物馆）。

在画中，文征明以细致的线条和精准的笔法描绘了位于华夏园林中的书房，展现了庭院内的静谧氛围。场景设在早春，书房内摆满了画作与古董，主人正接待客人。画中人物一边饮酒，一边观赏画卷、阅读文章，热烈交谈，分享彼此的见解。两位男性旁边站着一个孩子。画卷长而构图简洁，经过精心布局，氛围轻松自然，仿佛事件发生在观者的视野之外。笔触有力而精细，模仿王蒙的风格，透露出含蓄又严谨的优雅。书房四周环绕着松柏，右侧是由太湖石堆砌而成的庭院景致。[50]。画中展现了古松和竹子的姿态，左侧则有倾斜的岸边和桥梁相映成趣。画面充满生气，右侧的草亭内两个孩子正专注地往火里添柴，泡茶。左下角，一位长者带着孩子朝书房走去，可能是友人，在享受园林美景和生活情趣。画面中人物形象真挚自然，完美地展现了文征明细致笔法的生动之美，反映了文人对精致细节的追求。

水面以留白技法呈现，平滑如镜，蜿蜒的河流曲折延展至远处，水面上既无水草也无船只，更加凸显了园林的静谧安详。这幅画描绘的是一个远离尘世喧嚣的隐逸园林，宛如“桃花源”。在《真赏斋图》中，展现出文人所向往的与自然交融、沉浸艺术的理想之地。这里有高耸的松树、形态奇特的岩石、竹林、榕树和刺柏，书房被绿植环绕。虽然人物形象较小，但各自姿态不同，自然生动。

文征明细腻逼真地描绘了书房的周围环境，书房内布置了书籍、摆件和茶具，内部装饰反映了主人的个人偏好，传达出他对古玩及书画的热爱。这也展示了文人理想中的生活

[47] (清)朱彝尊著，姚祖恩编，黄君坦校点.《静志居诗话》，北京，人民文学出版社, 1990.
[48] 王子英.《文艺生活·文海艺苑》2011 年第 01 期.C. 10.《错综古人——浅析文徵明的绘画风格》
[49] 华夏，明代著名的书法和绘画收藏家，书籍爱好者，他也被称为子仲夫、东沙，或东沙居士
[50] 太湖石，产自江苏，用于人工山的制作

状态——闲适自在、从容自得。树间布置的奇石独特优雅，屹立在书房旁，如同苏州园林。远方的山丘与奇石相互映衬，使园林与自然景观相得益彰，体现了山水画的意境。

88 岁时，文征明再次创作了《真赏斋图》（图 18，28.8×76.4 厘米，中国国家历史博物馆）。两幅画在布局和风格上十分相似。左侧描绘了书房的两个房间，室内有书架、桌椅、床铺，两位友人坐在桌旁，小男孩侍从站在一侧。内院中生长着茂密的竹子和樟树，右边是造型各异的石头，为书房营造出与世隔绝的氛围，仿佛置身于群山环绕的小径，通往隐秘之境，古松林立。书房前的开阔空间与画边密集的石树形成鲜明对比，呈现了一幅表达静谧和悠远意境的园林景象，传达出文人心中的浓厚情怀。

1.3.6. 沈周的《东庄图》册，明代

沈周（1427－1509 年），号石田（意指“石头之田”）和白石翁（意为“白石老者”），是明代著名的画家和诗人，亦为吴门画派的创始人之一。沈周因其优雅的诗作和作为山水画家的成就而名垂青史。他精通宋元时期的绘画风格，能够灵活变换，娴熟地摹仿古代大师之作，同时在“花鸟”题材上也表现出极高的造诣[51]。

沈周出生于苏州府的一个富裕家庭。其父为开明之人，擅长诗歌、书法和绘画。因此，沈周自幼生活在浓厚的艺术氛围中，接受了良好的文化教育。儒家思想对他的思想产生了深远影响。同时，沈周并未参加科举考试，也没有意愿从政。他热衷于研习古代艺术作品，尤其对北宋时期的大师如董源、巨然、李成、范宽等人的作品进行深入研究，为他日后的艺术探索奠定了坚实的基础。沈周的诗歌师承陈宽和徐有祯，绘画则受到杜琼和刘珏的启发。

沈周在山水、花鸟和人物画各领域都造诣颇深，尤其在山水画方面表现卓越，延续了元代四大家的传统。他的风格简约清新。中年后，沈周开始专注于中国园林题材，许多作品描绘了江南的自然景致，表达了文人与自然和谐共存的理想生活。

《东庄图》册（图 19）是明代绘画中极具影响力的一件作品，它生动地展现了文人在园林中的日常生活情景。此作是沈周赠予其友人吴宽的礼物，吴宽不仅是一位藏书家，还擅长诗文和书法。东园（即东庄）位于苏州市，五代时称为东圃，元末明初则称东庄。这座园林如同桃花源，文人雅士常聚于此。

1475 年，吴宽的父亲吴孟融因病重，吴宽回家探望，在途中请求李东阳撰写了《东庄记》，以此为父亲振作打气。然而吴宽回家时，父亲已过世。为安慰友人的丧亲之痛，沈周创作了《东庄图》册。

《东庄图》册（33×28.6 厘米，藏于南京博物院）是沈周中期的杰作之一。根据董其昌的统计，该图册包含 24 幅画作，目前保留了其中的 21 幅，其余 3 幅遗失。

在创作《东庄图》时，沈周的艺术风格深受董源和巨然的影响。他的线条细腻流畅，色调浓烈丰富。艺术家栩栩如生地表现了江南园林的自然意境，营造出一种“桃花源”般的氛围。画作采用现实主义的手法，对东园的自然风貌进行了艺术化的提炼。沈周娴熟地运用笔墨技法，描绘出宁静的自然景致和东园的宜人环境。通过多角度展示东园，他创造出

[51] 清 徐沁，《明画录》（第二部分），上海，华东师范大学出版社，1970.1，C，73

一幅让观者仿佛置身其中的画作，呈现了东园的美丽景观和自然环境。画作中的诗歌、书法与绘画紧密结合，突显了艺术家对书法技法和墨色变化的研究，展现了理想园林的氛围。

在每一幅画作相邻的页面上，李应祯以篆书风格，按照李东阳《东园笔记》中描述的顺序为作品命名：(1)东城，(2)菱濠，(3)西溪，(4)南港，(5)北港，(6)稻畦，(7)桑洲，(8)果林，(9)振衣冈，(10)鹤洞，(11)朱樱径，(12)折桂桥，(13)艇子浜，(14)麦山，(15)竹田，(16)全真馆，(17)续古堂，(18)拙修庵，(19)耕息轩，(20)曲池，(21)知乐亭。

“振衣冈”这一名称出自金代诗人左思的一首历史题材诗句：“振衣千仞冈，濯足万里流[52]”。 画中呈现出两座山峰和一条蜿蜒的小径，从山脚延伸至山顶。自然景色静谧而祥和。构图简练，顶部使用了留白技法，通过空白的空间暗示无边的天空，与远处的山峦融为一体。山坡上的沟壑用散落的麻叶纹表现，地面与岩石以淡墨和轻微的赭石描绘。远处的山脉则以淡绿色的石青加以点缀。身着白衣的学者立于山顶，俯视美景，表现了具高尚品德和人格的学者对于自由生活的真实追求，同时反映了园主人对理想生活的理解。

整体而言，《东庄图》融合了实用艺术和绘画艺术的特质，包括实用性、美学表达、形式美感、客观世界的再现、民族风格和时代特点。沈周在此作中捕捉并突出了中国早期园林（文人园林）的特色。文人学者们喜爱接近自然，体现了“隐士”生活的理想。园林的设计旨在为友人聚会、志趣相投者的相聚、漫步其间，享受艺术与自然之美提供理想场所。

1.3.7. 石涛的《山水清音图》，清代

石涛（1642–1708 年），是明末清初的著名画家。石涛为其号，原名朱若极。他还曾使用过多种别名，如“大涤子”（意为“纯净的追随者”）、钝根（“愚钝之人”）、苦瓜和尚（“苦瓜”）、瞎尊者（“敬仰的盲人”）、清湘陈人（“清湘之友”）、清湘老人（“清湘的长者”）、清湘遗人（“清湘的旅人”）、零丁老人（“孤单的老人”）等。石涛出身显赫，血统可追溯到明朝开国皇帝朱元璋的兄长。明朝灭亡时，父亲遇难，而他被送入佛教寺庙扶养，以避满清的迫害。石涛是明末“四大僧人”之一，与弘仁、髡残、朱耷齐名，是中国绘画史上举足轻重的人物，不仅在实践上有独特的创新，还对绘画理论做出重要贡献。

石涛早年出家成为和尚，居于安徽宣城的敬亭山，随后一生大部分时间都在各地游历，靠卖画为生。早期的作品中，他模仿宋元画家风格，作品风格朴素含蓄；而后期作品则情感饱满、表现力强且自由不羁，尤以其小品画作展现了这一点。他的“花鸟”画作轻松自然，带有些许天真之感；而人物画则简洁而独特。此外，石涛还是一位出色的书法家，并擅长写诗。

石涛在绘画史上不仅是一位创新者，也是一位全能艺术家，创作了大量各类主题的作品，表现手法丰富且相互协调。其艺术风格的变化与个人经历息息相关。他曾游历广西、江西、湖北、安徽、浙江、江苏和北京，漫游自然、受风景启发。在作品中，他追求真实地表达自身对景色的感受，精通先辈艺术家的多种技法。

值得一提的是，石涛作为僧人，以禅宗思维进行创作，这种思想也深入他的美学理论和艺术创作中。在他眼中，再现自然景色如同一种创造行为——艺术家通过自然的方式表达创造力。正如叶瓦·扎瓦茨卡所说，他的作品之美在具体感知中显得“绝对地显现”[53]。对

[52] 余冠英，《汉魏六朝诗选 咏史八首》，北京， 人民文学出版社，1978-12，C. 389.
[53] 朱良志，《石涛画语录》讲记，北京：中华书局出版社，2018 年，第 105 页

他而言，创作的源泉是自然本身，他的风景画不受特定流派或方向的限制，而是依赖于各个时代画家的优点。

他在传统的笔墨技法上进行了实验，精通各种技术手段。他的风格可以说是自由甚至放纵的。特别是在使用“点苔”技法方面，石涛表现尤为成功。他创造出非常鲜明而生动的形象，使用所有墨水的色调，或仅使用淡墨绘制简单的轮廓，或用浓墨进行晕染。他的绘画在构图上也体现了新颖性：从全景场景到局部特写，从杰出的风景到无尽的变化。他的风景画风格独特且极具原创性。同样，他的“花鸟”和“竹子与兰花”作品也具有独特的风格。

谈到石涛在中国艺术史上的重要地位，曾被吴冠中指出：“中国现代美术始于何时，我认为石涛是起点。”[54]。他声称，正是从石涛开始，绘画中才开始思考艺术家的直觉和共鸣，这指的是石涛著名论著《石涛画语录》中关于艺术家“感受力”的部分[55]。石涛认为，创造行为的起始是感性的感受力，这种感受力使艺术家能够深入理解事物和现象的具体本质，从而认识世界。吴冠中对此思想的评论指出：“一反陈腔滥调的山水画程式，石涛的作品直接来源于生活，他表现的都是身处真山真水间的亲切感受，且近景、中景居多，活泼泼的山、水、树、屋就近在眼前。”[56]。北京大学历史与文化资源研究所的艺术家兼研究员刘默也指出，石涛的画作很少依赖于已形成的风格，而是根据具体的自然景观或季节而变化[57]。

《山水清音图》画作（图 20）描绘了黄山的景色，奇特的松树生长在令人震惊的岩石上，蜿蜒的山溪如猛兽般奔流而下，弯曲的松树和竹林茂盛生长。清澈的水流在山间潺潺而出，又在灌木丛和石崖间消失。尽管画面的内容复杂而丰富，但整体却极具节奏感，所有元素看起来和谐统一。画中没有标明创作地点，但从画面情节来看，显然描绘的是黄山的山脊，尽管很难判断是从哪个角度观察的。山峰的轮廓引导视线向远处延伸，同时似乎又撑开了天空，右侧的山峰使得天地交融，这种效果更加明显。

在明清时期，文人画蓬勃发展，受到极大尊重，并迅速发展。实际上，它几乎占据了主导地位。石涛生活在一个董其昌思想普及的时代，这些思想被广泛接受。董其昌根据地域、艺术家的特性等风格特点将山水画分为“北派”和“南派”，但他本人更偏爱南派，并批评北派。石涛提到掌握其他艺术家的技法和继承风格的重要性，石涛创建了自己的审美理论，挑战了这种观点。在他的著作中，他写道：“古之须眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安我之腹肠”[58]。在石涛看来，古代只是“认识的工具”，而艺术家本身“我自用我法”[59]，他的创作源于他自己对自然和世界的感知。利用历史艺术家的技术手段，画家必然会对其进行改造。1685 至 1686 年创作的《山水清音图》便是这一理念在石涛南京时期创作中的完美体现。

风格优美、极具趣味的卷轴《山水清音图》将观众带入了自然环境与精神生活之间和谐的氛围，这里既是人间的一部分，更像是仙人的居所。这里体现了自然精神的“自然而然”（从道教的角度），这是石涛在创作中追求的理想。根据他的理论，艺术家应当运用自己的“想象力”去深入对象，透过它们的描绘感知自然物体的丰富性。他非常重视在作品中创造一个完整的精神世界（从宇宙论的角度看）。从画作中使用的技法和情感来看，《山水清音图》中的艺术家对世界的态度显得复杂而矛盾。虽然他对世界充满热爱，但却无法完

[54] 朱良志，《石涛画语录》讲记，北京：中华书局出版社，2018 年，第 104 页
[55] 石涛在《石涛画语录》中写道，艺术家的感受力先于认识。详见：《石涛画语录》，科学出版社，1978 年，第 66 页
[56] 朱良志，《石涛画语录》讲记，北京：中华书局出版社，2018 年，第 105 页
[57] 同上，第 70 页
[58] 朱良志，《石涛画语录》讲记，北京：中华书局出版社，2018 年，第 105 页
[59] 同上，第 66 页

全、热烈地表达出来。山是明代的山，水是明代的水，人是明代的人，但世界却是满族的清代，而国家毁灭的无奈苦涩，如同山涧的音乐，永远在艺术家的意识深处回荡。

在《山水清音图》中，展示了石涛另一种风格——不是放纵的是拘谨的，不是粗糙的是细致的。该画结构上既不神秘，也不严格，这种特点使得“神龙见首不见尾”[60]。石涛的艺术实践和理论构建在后来的中国绘画发展中发挥了推动作用，成为了“扬州八怪”创新风格的灵感来源，并对现代艺术家如吴昌硕、齐白石、张大千、傅抱石等产生了深远影响。

1.4 山水画与诗歌之间的关系

1.4.1 诗歌与绘画的统一

在中国传统中，诗歌与绘画的统一主要建立在意境表达的一致性上（即通过整体形象来表达思想和情感）、精神追求以及构思上。这是中国文学与艺术的一大特征。诗歌与绘画的统一既体现在创作实践中，也体现在对艺术作品的理解上。实际上，这意味着在自己的和他人的画作上创作诗意，写作以诗为主题的画作，或为画作创作诗篇，以及绘画的抒情性与诗歌的“风景性”。这一传统至今仍在延续。诗歌与绘画的统一可以表现为单一作者的创作，也可以是对另一位作者创作的反应，或对他人作品的诠释。

关于诗歌与绘画统一现象的思考，许多古代中国的诗人、画家和评论家对此进行了探讨，包括他们的创作实践。这包括张彦远关于书法、绘画与诗歌之间的共性及其差异的论述，顾恺之关于“诗是无形的画，画是无声的诗”的观点。

诗歌与绘画的结合体现在审美理想、意境和精神追求的相似性上。这为后来的诗歌与绘画的概念和实践奠定了基础，比如它们之间的统一、互换性或相互转化的概念。

在探讨中国古代时期各种作者对诗歌与绘画统一的理论思考时，我们会遇到许多重复，而缺乏深入的反思，甚至在寻找绘画与诗歌的相似性和共同特征时出现扭曲。不过在实践层面上，这些联系显然是明显的。

绘画是通过形象表现人文精神，并传递对象的灵魂，而诗歌则是用来表达自身思想和情感的诗句。诗歌与绘画本质上的相似性为它们的相互融合与转化打开了道路。在中国绘画史上，这种相似性如前所述，体现在三个方面——在自己的画作上、他人的画作上创作诗意，以及创作表现诗意的抒情画作。

1.4.2 中国园林题材绘画中的诗意

在中国园林题材的绘画作品中，诗歌扮演着极其重要的角色，艺术家通过笔墨之间的空白表达了他对绘画的空间感知，常以诗人和画家的独特视角观察世界，在作品中融合诗歌与绘画，创造出充满意义的诗意空间。值得单独提到的是，吴门画派的风格正是以苏轼所提出的“诗中有画，画中有诗”的理想为基础。

以下是苏轼在《书鄢陵王主薄所画折枝二首》中的几句诗：

[60] 清 全祖望，《鲒埼亭文集选注》，北京，商务印数出版社，2018.8，C.245.

“论画以形似，见与儿童邻。

赋诗必此诗，定非知诗人。

诗画本一律，天工与清新。

边鸾雀写生，赵昌花传神。

何如此两幅，疏澹含精匀。

谁言一点红，解寄无边春。”[61]。

可以看出，苏轼在这里明确论述了诗画性质的统一，建立了诗画之间结构性的、深层次的联系。

说到作者在画上的题跋，我们说的是诗句。例如，倪瓒在《雨后空林图》（图 21）上写道："雨后空林生白烟，山中处处有流泉。因寻陆羽幽栖去，独听钟声思惆然。"。在这样的画卷中，画作和诗歌的主角是一个人，意义的创造来自一个人，来自他的内心和思想。身体、情感和精神在不知不觉中融为一体；这是诗与画的真正结合，不同的艺术形式相辅相成。诗与画超越了艺术语言的差异，相互渗透。这也是实现诗画合一的一种方式。

除了画家在卷轴上的作者题跋外，也有其他人在画布上写诗的情况。例如宋徽宗（名赵佶）的《溪山秋色图》（图 22），其上部有清乾隆皇帝的题诗："雨郭烟村白水环，迷离红叶间苍山。恍闻谷口清猿唳，良岳秋光想像间。"[62]。在他人的画作上进行书法题诗创作，是基于对画作意境的情感反应和诗意再现，是对意境的感知，是对画作和诗歌精神的捕捉。在这种情况下，由于创作主体不同，诗人对作品进行评价和阐释，成为自己创作的基础。

诗歌与绘画的魅力正是源于“意境”，没有它们就失去了价值。艺术的目标是通过诗歌创作过程表达诗意的想法，以及在风景中创造艺术与诗的“意境”空间。它们的基础在于主观感知与客观世界的统一，作者必须将这种统一传达给观众，让观众感知到诗意或艺术作品。

1.4.3. 诗意的视觉化、绘画空间的诗意化和文字的情趣性

还值得注意的是另一个中国文化特有的现象。这就是以诗歌为基础的绘画作品——将无形的诗歌空间转化为绘画空间。以唐寅的《落霞孤鹜图》为例（图 23）。画上的诗句摘自王勃的《滕王阁序》中的一句：“高阁临江渚……”[63]，它不仅丰富了画面的视觉表现力，还扩展了其意义内容。诗歌解读与人文思想构成是将诗歌转化为绘画的基础。这也是通过解读实现诗歌与绘画合成的另一种实践方式。这里的共同点在于艺术是一种呈现真理的方式。诗歌和绘画所表达的精神空间与世界的统一，并未因绘画语言的出现而消解诗歌的美学内涵和精神价值，反而增强了它们的意义，反映了不同艺术形式的共同观念和精神取向、价值观以及理想。

[61] 北宋 苏轼，《苏轼文集，第三册》，孔凡礼，北京，中华书局出版社，1986.3，C，251

[62] 《宣和山秋色小景》是爱新觉罗-弘历的诗作。清朝皇帝。在位六十年，国号乾隆（1711-1799 年）

[63] 阿列克谢耶夫 • V.M.《中国古典散文》。莫斯科：科学院出版社，1958 年，第 194 页。

美的意境特别明显地体现在对画作艺术空间的诗意化追求上。当苏轼称王维的画为“画中有诗”时，他强调了在绘画中表达诗意情感的必要性。在宋代，绘画对诗意的追求尤为突出。人们普遍认为那个时期的画作类似于诗歌作品。

自从山水画诞生以来，山水抒情诗对其产生了深远的影响。中国绘画的目标并不是再现客观现实，而是捕捉客观形式中蕴含的精神。在中国画家看来，山水不仅仅是青翠的群山和波光粼粼的湖面，而是宇宙精神的体现。正如石涛所写：“且天之任可山无穷。山之得体也以位，山之荐灵也以神，山之变幻也以化…”[64]。因此，艺术家必须具备对客观世界的形式和结构的高度敏感性和理解力。

诗歌与绘画的结合使得画作的意境能够突破画面的限制，从而使画布的意义可以更清晰地以精炼的形式表达出来。以山水为基础的园林题材绘画的中心思想正是艺术诗意空间的意境。在《林泉高致》中，郭熙指出，创造意境的山水画，首先是基于在绘画中捕捉诗意精神和展现事物本质的现象。当画师心如止水时，郭熙认为人们的情感和事物的特性将自然地在心中显现，并同样不由自主地从笔尖流淌到丝绸上。为此，郭熙在闲暇时常常阅读晋唐时期的诗歌，有时会在其中发现感人至深的佳句[65]。吴门画派的艺术家在描绘园林时，往往选择那些在情绪上最为抒情的园林场景——青蓝色的群山、隐士的茅屋、小径。这既是对微观世界的捕捉——通过揭示事物的本质来展现整个世界，也是对宏观世界的体现——具体园林的精神与形象。

在与吴门画派相关的艺术家沈周的《东庄图》一画中，有这样一段题词：“东庄水木有清辉，地静人闲与世违”。这突显了画作的氛围——宁静与休闲的气息。沈周为《东庄图》专门创作了两首诗。第一首：“东庄水木有清辉，地静人闲与世违。瓜圃熟时供路渴，稻畦收后问邻饥。城头 日出啼乌散，堂上春深乳燕飞。更羡贤郎今玉署，封恩早晚着朝衣。”第二首：“特意作亭知好修，石基高筑树为畴。欲承伯氏归休乐，未许他人造次游。细路短桥缘麦陇，长壕新水漫萍洲。宰公果遂南还兴，我亦滨头般小舟。”

大多过着隐逸生活的人，更容易孕育出表达孤独、宁静、轻盈的艺术风格，与之相符。诗歌与绘画毕竟是不同的事物。画作直接描绘了东庄的空间，以及其外部的景象。值得注意的是，沈周并没有机械地再现自然形象，而是根据创作的构思重新构建画面。更准确地说，是将诗歌渗透生活的理念服从于画作的创作构思及其空间，赋予其不同的意义。《东庄图》一画上的诗句及其诗意空间，和画册一样，充满了宁静与闲适。

诗歌表达在绘画中的本质在于将情感融入所描绘的风景中，将其与自然景观和特定时间的感觉相结合。“诗意”赋予了静态和有限的园林绘画空间以生命力和力量。诗歌拓展了想象的空间，形成了表达文学创作情感的理想空间。这种设定是数千年中国文化遗产和现有艺术创作形式的结果。

总之，古代中国的山水诗和山水画是同类现象。尽管诗歌和绘画是两种不同的艺术形式，但它们具有共同的特性。这是一个独特的艺术现象，使传统中国艺术与西方艺术区别开来。理解诗歌与绘画之间的同构关系为现代山水绘画、诗歌和园林艺术提供了新的思路。

[64] 《石涛画语录》，该引用目的显然是指人的品格，人的良知，艺术家的心态与良心。
[65] 宋 郭熙，《林泉高致》 ，杨伯，北京，中华书局出版社，2010 年，第 58 页

第 2 章 剖析文人园林景观

第 1 节 中国园林艺术发展历史概述

中国园林已有三千多年的历史，是世界园林艺术的无价遗产，也是中国古代文化、科技和技艺的重要部分。作为一种令人身心愉悦、休闲娱乐的艺术形式，中国园林深受民族与地域特色的影响，不同的设计理念和园林风格由此而生。中国古典园林的形成与先秦、汉代的园林布局密切相关，并受魏晋南北朝时期文化和思想发展的影响，为中国园林艺术奠定了基础，影响了后世园林的设计与建造。到了唐代，园林艺术进一步提升；宋代，园林风格逐渐定型；而至明清时期，中国园林艺术更是达到了鼎盛阶段。

2.1.1. 殷商时期的萌芽

中国古典园林的最早形式可以追溯至殷商时期（公元前 1600–1046 年）。最初的园林被称为“囿”，在甲骨文的占卜记录中有提及[66]。囿是供权贵们娱乐、祭祀神灵和祖先的场所，专门有官员负责其建造和管理。在囿的中心建有一座高台——灵台，这是一种塔楼样式的建筑，便于人们登高远眺[67]。这种高台是园林中的主要建筑类型。囿作为中国最早的园林形式，专供统治者使用。据资料记载，商代著名的园林有周文王的“灵囿”。它还具有实际用途，既是狩猎场，亦允许普通百姓在此狩猎或砍伐树木，其边界相对模糊。

关于此园林最详实的描述来源于《诗经》中的《大雅》，其中颂扬了文王在灵囿中修建的灵台：

“王在灵囿，鹿鹿攸伏。

鹿鹿濯濯，白鸟鹤鹤。

王在灵沼，於牣鱼跃。”[68]。

基于这些文字，我们可以推测早期园林的样貌：这是一个规模宏大的园林，占据广袤的土地，拥有鹿等动物和鸟类的栖息地。园林内设有养鱼的水池，同时建有各种建筑，包括前文提到的塔楼和《诗经》记载的学习场所。因此，囿园通过修筑台地、小径和水池等，成为了中国传统皇家园林艺术的雏形。

2.1.2. 秦汉时期的雏形

在国家经过长时间的分裂后实现统一的时代，统治者，尤其是皇帝，竭力彰显其权威。其中一项表现便是大规模修建宫殿建筑，这标志着建筑广泛融入园林的重大转变，对园林艺术产生了深远影响。这一时期的园林注重将建筑与自然景观相结合。据不同资料估计，秦始皇时期建立的园林数量约在 500 至 600 个，这些园林开始被称为“园”（即“囿”改称“园”）。可以说，这是中国园林艺术发展的初次高峰。

[66] 甲骨文是现存最古老的汉字文献，属于公元前 11 – 4 世纪

[67] 在原文中为“灵台”，即神圣或奇妙的台。这种台指的是建在高地上的夯土结构，形似金字塔。参见 M.E.克拉夫佐娃的注释：《杂诗：古代至六世纪的中国抒情诗》，译者 M.E.克拉夫佐娃，圣彼得堡：东方学出版社，中国文学图书馆系列，2021 年，第 66 页

[68] 先秦，《诗经》，王秀梅，北京，中华书局出版社，2006.9，M,311

秦始皇笃信并沉迷于追求永生，收集了诸多关于仙境的传说。为此，他在咸阳下令修建园林，旨在再现公元前 4 世纪著作《山海经》中所描述的蓬莱仙岛，传说中八仙便居于此地。在这一时期，所有皇家园林都占据了广阔的土地，许多园林的周长达数百里（1 里约 416 米），景象极为壮观。

这些皇家园林以传说中的蓬莱仙山为蓝本，因此园林中设置了池塘及三座仙山——方丈、瀛洲和蓬莱（东海中的三座神山）。《汉旧仪》记载了上林苑（图 24）的盛景："上林苑方三百里，苑中养百兽，天子冬射猎取之；其中离宫十所，皆容于乘万骑"[69]，此外《汉旧仪》还勾勒出汉武帝扩建后的上林苑壮丽场景。而张衡在东汉时期的《西京赋》中也详细描述了"上林禁苑"的规模："上林禁苑，跨谷连山。东至鼎湖，边接细柳。掩覆长杨，连接五柞，环绕黄山，直至牛首。围墙连绵，周围四百余里。园中草木丛生，动物栖息。"从这些描述可见，这是一座植物与动物资源丰富的宏大园林，正如德米特里耶夫所说，其动植物的多样性"令古代中国的园林家引以为傲"[70]。

尽管这一时期的园林发展显著，其设计多源自神话与传说，主要服务于贵族与官员的需求，并未刻意体现园主的个人美学或传达"意境"，这与后期的古典园林风格有着明显差异。

2.1.3. 魏、晋、南北朝时期的初步发展

随着魏晋时代的到来，社会动荡不安，民众大规模迁徙，悲观厌世的情绪开始蔓延。文人圈子中逐渐形成了文化和精神上的归隐氛围。在受教育的精英群体中，道家哲学的传播促使隐居的理想成为主流，追求远离官场，亲近自然和美景的生活方式。诗人陶渊明便是这一隐居思想的代表人物[71]："采菊东篱下，悠然见南山"[72]。

对于无法辞去官职的士大夫而言，隐居成为一种理想，而通过园林，他们可以不真正去深山隐居，仍然实现"避世"的方式。这个时期的文人从道教和佛教中寻找慰藉，使自然景观成为道的象征，观赏自然成为领悟道的一种方式。随着山水诗和山水画的发展，园林成为文人表达其精神和哲学理想的方式。这种自我意识的变化也影响了园林艺术的变化。

苏州的"顾辟疆园"和"戴颙宅园"[73]是当时最著名的园林范例。戴颙宅园的主人是戴颙，戴逵是山水画兴起初期的著名画家。这个园林因其"自然"风格而备受同时代人的推崇。尽管戴逵出身于士大夫家庭，但他没有做官。他的儿子戴颙不仅继承了父亲的道德理想和艺术天赋，还享有广泛的声誉。他们的山水画作轻盈飘逸，充满灵气。此外，他们还凭借士人的审美理念建造了园林，这座园林成为早期中国园林艺术中文人山水园的典范。

魏晋时期的大多数文人都想隐居生活，同时他们并不愿放弃自己的官位。因此，作为当时思想和文化主要引领者的文人们，更多地投入于园林的营造，放下了地位与名誉，转而专注于在"五亩之宅[74]，带长阜，倚茂林"[75]。享受在山林间与自然融为一体的乐趣，无需

[69] 《汉旧仪·一连》 《平津馆丛书》本，第 79 页

[70] 张衡，《西京赋》，《古代东方与古典世界》，莫斯科国立大学古代世界历史系论文集，第 7 期，莫斯科：生态出版社，2005 年，第 169 页

[71] 陶渊明在中国文化史上以"伟大隐士"的形象著称，关于他拒绝履行某些礼节、拒绝承担官职重担、追求在大自然中饮酒作乐的生活，流传着许多传说，魏晋 陶渊明，《陶渊明集》，逯钦立，北京，中华书局出版社，1979.5.1，M，89

[72] 选自陶渊明的《饮酒》系列，"结庐在人境"诗句，译自 L. 埃德林《陶渊明诗选》，莫斯科，1972 年，第 109 页

[73] 晋顾辟疆的名园，唐时尚存。园址在今江苏省吴县。亦作"辟彊园"。戴颙宅园，东晋时高士戴颙的宅院

[74] 约 0.35 公顷

[75] "随本初"诗篇中，"本初"在此背景下指的是放弃官职、归隐自然的愿望。见《孙绰诗集》，北京：人民文学出版社，1987 年，第 67 页

远行跋涉，即可通过建造园林获得极致的乐趣，当时的美学潮流深受自然美追求的影响，“效仿自然”成为了文人在构建园林时的主要目标。

宗白华写道：“汉末魏晋南北朝是中国政治上最混乱，社会最痛苦的时代，然而却 是精神上极自由，极解放，最富于智慧，最浓于热情的一个时代……奠定了后代文学艺术的根基和趋向”[76]。正是在这个时期，中国园林艺术史经历了一个转折，儒家提倡的“君子比德”伦理观逐渐被道家追求自然美的理念所替代。在这种精神背景下，文人园林应运而生，深深植根于诗歌、书法和绘画的艺术之中。中国园林艺术的面貌从此彻底改变。

2.1.4. 隋唐时期的继承与探索

隋唐时期，封建社会步入了繁荣阶段。这一时期，各民族的大规模融合极大地促进了民族文化的大综合与发展，多样化成为政治、经济和文化的一个重要特征。在唐朝盛世时期，文人学者的隐逸思想体现在精神上摆脱世俗纷扰的追求中。文人园林是这一思想的体现，是地位和主人的文化修养的象征——代表着知识阶层。在这一时期，文人园林得到了发展并广受欢迎。由于园林成为地位的象征，富商们也开始参与园林的建设。

文人学者的园林最为引人关注，因为他们在营造园林时运用了象征性的语言，赋予园林丰富的内涵。诗人、画家等人士直接参与了园林的营造，这使得园林成为诗歌、绘画和园林艺术相结合的典范。这类园林的艺术概念体现了诗意、抒情和画意空间的追求，艺术手法也变得更加精致和完善。人们对园林的理解也发生了变化：如果说以前的园林是最大限度地模仿自然景观以求“自然”，那么现在的园林则像是一幅写意山水画，具有独特的艺术象征，通过精心的规划和布局实现了令人陶醉的艺术效果。

通过当时著作，可以看出绘画、诗歌与园林在感知上的统一。例如，伟大的作家、诗人、书法家、画家王维热衷于园林艺术，并在其诗歌中运用了文人园林的意象。他建造的“辋川别墅”充分利用了地形和地貌，营造了一个充满画意和自然情调的逼真景观。他创作了许多描写园林景色的诗作，后来这些诗篇广为人知。例如，他的《鹿柴》诗写道：

“空山不见人，
但闻人语响。
返景入深林，
复照青苔上。”[77]。

学者文人的感受将对自然美的欣赏与诗意形象结合在一起，充分体现了园主的灵魂特质和个性，既是诗人也是画家。园林反映出一种高尚的文学和审美品位，这一点后来也得到了认可。

生活在唐朝盛世的张璪在其著作《绘境》中提出了“外师造化，中得心源[78]。这种绘画创作的理论也成为学者在营造山水园林时的主要理论。在园林的创造中，这一理论成为指导原则。许多在园林布置时必须遵循的原则也基于此。一方面，“外师造化”提出了对自然深刻观察的概念，强调对自然的感知，然后意识到自然及其真实意义和内在含义。这是一种相信自然是灵感来源的信念，并强调其美的绝对化。同时“中得心源”意味着外在感受在内心被细化和升华，而视觉感知则影响审美价值的产生，突出了启迪和开悟的心理体验（在佛教意义上），创造与享受艺术不再是技艺或工艺的问题，而是内心解放的意义。山水园

[76] 宗白华，《论〈世说新语〉和晋人的美》，《新高考·语文学习(高一高二)》2015 年第 6 期
[77] 唐 王维，《王维集校注一》，陈铁民,北京，中华书局出版社，1997.8，M,417
[78] 张璪。《绘境》。上海：上海人民出版社，1983 年，第 15 页

林经历了变革——不再是对“山川”的模仿，如同秦汉时期，而是创造出神秘的、幽静的园林，成为活生生的自然的微观世界，人们在其中与自然进行精神上的统一。

2.1.5. 宋元时期的成熟

正如第一章所述，宋元时期是文人山水画发展的巅峰。这一时期关于山水画的理念也在园林艺术的发展中有所体现，直接影响了文人山水园的发展。在自省以及理学的影响下，宋代文人认为，惟其与万物同流，便能与天地同流[79]。因此，人们追求与自然、森林和泉水的亲近与乐趣，渴望生活在幽静的环境中，成为了文人学者的生活理想和审美观念。正是这些崇高的兴趣使得他们赋予了园林新的内涵，并通过文学的手段歌颂了它们，主题园也在中国园林史上应运而生。

沧浪亭（图 25），是现存于苏州的最早的文人古典园林，建于 1048 年[80]。该园的构思借鉴自《楚辞渔夫》[81]。这是一座由苏瞬钦建造的文人园林。“沧浪水”的隐喻象征着选择正确道路的痛苦，传达了园主在世俗追求与精神追求之间的矛盾。“沧浪水”净化并溶解个人的成就与屈辱，使他能够在自己的小园林中享受大自然的滋味。因此，文人主题园的理念在宋代得到了广泛传播，这种园中蕴含着某种更深层的思想。

在宋代初期，以文化教育为基础的治理思想得到了广泛传播，尤其是在文学领域。这时，国家的精英，从皇帝到文官，思想高度统一，普遍受到文化启蒙思想的影响。在这种背景下，隐居和亲近自然的理想依然高涨，即使生活在城市的文人也渴望实现这一理想。因此，这一时期的普遍做法是建造与住所相邻的私人庭园和园林。越来越多的文人艺术家直接参与园林的规划和创建，将诗意的情感和绘画的意蕴融入园中。人们开始更加关注园林的艺术构思，强调在有限的空间中创造广阔无垠的世界，同时追求简单自然的美。在道教、佛教以及宋代的新儒家思想的影响下，后者的中心思想是强调自然、社会和人之间的统一，自然被视为创作灵感的源泉。在此背景下，园林成为这一统一的象征，表现在园林布置中追求创造特定氛围——“自由宁静的心灵栖息地”。人们特别强调园林的微缩特性或某些自然元素的使用[82]。因此，我们可以在园林的布置原则以及文人艺术家的使用中看到时代的印记。在这一时期，文人的园林大量出现并迅速发展。

2.1.6. 明清时期的巅峰

在明清时代，中国的园林艺术达到了巅峰。随着园林景观的富丽程度不断提升，文人们在园林空间中的自我表达方式也变得愈加精巧和复杂。此时期涌现了大量关于园林的文学作品。文人、艺术家和匠人们共同努力，逐步完善了园林艺术的理论和体系，寄畅园、拙政园等著名园林正是这种理论的体现。

[79] 程颢、程颐。《二程集（全二册）-河南程氏遗书》卷第六 / 王孝鱼编辑和注释。北京：中华书局出版社，2004 年，第 562 页

[80] 沧浪亭古木参天，绿竹摇风，高筑四望，借景园外，以郊野山水为衬托，秀色遥遥，自然闲雅，气质古朴

[81] 《渔父》的价值在于相当准确地写出了屈原的思想性格，而与此同时，还成功地塑造了一位高蹈遁世的隐者形象。后世众多诗赋词曲作品中吟啸烟霞的渔钓隐者形象，从文学上溯源，使我们联想到楚辞中的这篇《渔父》

[82] 诺维科娃·E.V.《传统东方的神圣性》/ 主编：A.L.里亚宾宁。莫斯科：俄罗斯科学院东方研究所，2017 年，第 151 页。

这些园林中，小径四通八达，布置灵活多变。每个景点的风貌独特而精致，相互衔接，赋予游览和观赏体验更丰富的层次感。正如《休园记》所言，“亦如画法，不余其旷则不幽，不行其疏则不密，不见其朴则不文”[83]。

园林中的大多数景点均依循文人的绘画理论而构建。在米万钟的指导下，绍园应运而生。米万钟（1570-1631）是明代知名画家，与董其昌（1555-1636）齐名，二人备受推崇（常言“南有董，北有米”）。他在营造园林时强调，园林布局就像绘画或为其赋诗一般，需要精心构思。

艺术家们自觉参与到园林的设计中，涌现出一批园林大师。他们将自己的绘画理论和审美理解应用于实践。例如，画家张南恒在设计园林时，特别关注假山（模仿山脉的人工石块）堆砌，在这一领域颇有造诣，力图在园林中再现自然景观，以“叠山流派”为理念。

据传，片石山房由石涛所建。园中至今保留着一处假山园林，被认为是石涛的作品，因其独特的假山技艺而著称。尽管该园历经多次修缮，但仍可见“苦瓜和尚”的艺术风格[84]。将假山与石涛关于不同的笔触（即“寸”笔触）的论述进行比较，假山的美感更加明显。他曾建议使用这些笔触来传达石头质感的多样性：“峰与皴合、皴自峰生”[85]。根据学者的研究，石涛的《醉吟图轴》（图 26）中的主要山峰和片石山房（图 27）描绘的山体形态几乎一致，因此他所描绘的山很可能就是片石山房中的叠山。

园林艺术的蓬勃发展推动了关于这一主题的众多理论著作的出现。文人们通过讨论、诗歌和散文等形式表达他们在园林设计中的心得体会。许多重要的园林艺术著作也出现在这一时期，如《园冶》（1631 年，也称《造园之法》）、《花镜》和《长物志》。其中，苏州的计成所著的《园冶》是对明代晚期园林建造理论最为全面的总结。计成不仅是一位杰出的园林设计师，同时也是一位优秀的诗人和画家，“少以绘名，性好搜奇，最喜关仝、荆浩笔意”[86]。年轻时，他遍游山川，深刻体验自然之美，这使得他在中年从事园林建造时，能够达到将自然视作导师，与自身情感共鸣的境界。

晚年，计成将他多年累积的园林创作经验汇集成系统的理论，这成为了《园冶》一书的基础，成为当时园林艺术最详尽的参考。这部著作对后世影响深远，传入日本后受到园林家的高度赞赏，并被日本学者视作世界上最古老的园林杰作之一。

文震亨，文徵明的曾孙，以《长物志》一书闻名。他是明代集书法、诗词、绘画于一身的艺术大师，不仅在文学、书法、绘画和音乐上造诣深厚，还是一位卓越的园林创作者。《长物志》深入探讨了中国古典园林的艺术特色和风格。这本古典著作将中国传统山水画的美学观念和基本原理融入园林艺术设计之中。他还将这一理论实践于自家庭院“香草坨”，展示了其在园林艺术上的非凡经验。

清代著名园林家李渔在《闲情偶记》中提倡自然园林创作，反对简单模仿。他主张园林设计要依山傍水，达到天人合一的效果，强调贴近自然。

[83] 宋介之《休园记》，北京：人民出版社，1987 年，第 45 页
[84] 石涛的一个笔名
[85] 扎瓦茨卡，E.V.，《石涛的绘画对话》，莫斯科：科学出版社，1978 年，第 75 页
朱良志，《石涛研究》，北京，北京大学出版社，2005.4.1，M,22
[86] 计成，《园冶》，胡天寿前言与评论，重庆，2009 年，256 页

在明清时期，园林艺术实践逐渐发展为系统的园林创作理论，标志着中国园林艺术进入成熟阶段。许多园林理论名著均出自知名文人、艺术家和园林匠师之手，体现了艺术家与园林创作者之间紧密而深厚的联系。

2.1.7. 现代中国园林艺术的现状

在中国园林艺术发展的现代阶段，值得关注的是设计方案的多样性。由于中国幅员辽阔，不同地区的气候和地理条件差异显著，因此园林风格具有鲜明的地域特色，并受到各地历史文化发展的影响。北京周边的园林风格与山西、山东、陕西等北方地区的园林较为相似，因此被统称为“北方园林”。而长江以南的江南地区及广东、四川沿海的园林风格则更加独特，主要分为江南园林和岭南园林。

江南园林一般为私宅庭院，面积较小，因此，在有限的空间内创造丰富的景观变得尤为重要。其设计遵循“以一当十”、“以小见大”和“借景对景”的原则，力求在小巧的空间中展现出广阔自然的意境，造就了精巧别致的园林。例如，苏州网师园北面的小院占据了书房与墙壁间的狭长空间，园林设计者巧妙地种植了竹子、芭蕉和南天竹，并置入几块石头。植物和竖向延展的石景占地极少，尤其引人注目。

广东珠江三角洲的岭南园林是岭南地区的代表，现存的著名园林包括顺德的“清晖园”（图 28）、东莞的“可园”、番禺的“余荫山房”和佛山的“梁园”，这四座园林合称为“岭南四大名园”。岭南地区的气候特点是炎热、阳光充足、降水充沛，加上植物种类繁多，为这些园林的建设提供了得天独厚的自然条件。岭南园林的水池多为矩形，南侧通常有长廊建筑，配有宽敞的走廊。其他侧面也有长廊，并在水面上架设桥梁，以尽量减少游览时的阳光暴晒。

四川省虽位于中国西南部，却拥有悠久的历史和丰富的文化底蕴。这里的园林历史深厚、风格独特，尤其强调文化内涵的沉淀，不少名园与历史人物的传说紧密相连。比如，位于邛崃县的“文君井”便是一个例子。相传此地是西汉时期司马相如与卓文君经营酒馆的旧址，占地面积超过 10 亩，园内主要景观包括亭台、池塘和假山。类似的园林还有成都的杜甫草堂、眉州的三苏祠以及李白故居，均因与历史名人相关而备受瞩目。蜀地的园林通常风格简朴，与自然田园相融，建筑形式上更接近四川民居的优雅与简洁，呈现出古朴的韵味。

在北方城市中，北京的园林分布最为密集，其中大部分为古代皇帝的御苑。为建造这些壮丽的皇家园林，动用了全国的劳动力和物资财力资源，它们也成为中国古典园林的代表。此外，北方还保留了一些年代久远的古园，例如山西忻阳的“绛守居园池”，始建于隋朝开皇十六年，至今仍保留完好，是中国最早的现存园林之一。其他北方重要园林还有河南邓州的“嵩阳书院”园林和山东曲阜的“孔府”园林。总体来看，江南园林更加优美雅致，岭南园林则以精巧艳丽见长，而蜀中园林相对朴素自然。

园林依性质可分为文人园、皇家园和寺庙园。皇家园林规模宏大、设计精致，建筑要求极高，其景观与其他类型的园林有所不同，主要体现在以下三方面：1）园林布局恢弘，以自然景观为基调，这类园林通常面积宽广，囊括真实山水，比如“西苑三海”是中国规模最大的城市园林。部分园林，如避暑山庄、颐和园及香山静宜园，其景观模拟自然山水，营造出仿若自然的视觉效果。2）园中有园，这种布局源于皇帝的封建理念：他们希望能在园中观赏到各种名胜美景，将不同地方的著名风景引入园中，便于欣赏。3）主题鲜明，

园内建筑和装饰设计往往围绕特定主题进行，增加了园林的艺术性和观赏性，皇帝往往邀请全国著名工匠参与设计，使得园林建筑独具匠心。

文人园与皇家园一样，是中国古典园林的重要代表，具有重要的历史文化价值。文人园的数量最多，许多园主为文学家或艺术家，因而对园林设计与风格产生了深远影响。文人园多小巧精致，不以恢弘震撼见长，但以独特的韵味吸引人流连忘返。关键在于，文人园的景观反映了园主的文化修养和智慧，是一种自然与艺术相融合的园林形式[87]。

寺庙园是中国古典园林的另一重要类别。从建造角度来看，这些园林不仅包括与佛教、道教宫殿相连的园林，还包括服务于宗教信仰和虔诚崇拜的整体建筑群。在古代中国，信仰与祭祀对象多样而复杂，催生了多种类型的建筑，通常周围环绕园林，这也使寺庙园林形式多样。“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中[88]”——唐代诗人杜牧的这一名句不仅反映了南朝时期佛教寺庙的兴盛，还展现了寺庙环境的优美。几乎所有风景名胜地都分布着佛教寺庙，而如今，几乎每个名山胜地中都可见古老的寺庙。有些人曾用“园围寺”来形容这些寺庙园林的秀美景观。

在不同历史时期的文化交流中，中国古典园林的营造理念，即“妙极自然，宛自天开”的理念[89]，不仅深刻影响了韩国、日本等亚洲国家，也对欧洲产生了深远影响。中国园林因此被誉为世界园林史的重要源头之一。

2.2 文人的主要园林及其特点与解读

文人园林是中国园林传统在特定历史时期和社会政治环境下发展的成果，其艺术形象与空间布局同样重要。文人园林主要指的是文人拥有的私人庭院。至东汉末年，战乱频繁，打破了土地平分的制度，土地兼并日益增多，大量的山林、田地和湖泊被私人占有并用于建造宅邸。到了东晋时期，社会逐渐趋于安定，文人们开始购买土地，经营起自家农庄。这些农庄以种植果蔬、养蚕、捕鱼、狩猎等农业活动为主。文人通过这些农业经济获得了支持，享受起“垂钓、观景、作诗”的闲适生活[90]。

园林也成为山水诗和绘画的描绘对象。虽然当时的园林已经包含了一些美学元素，但尚未形成完整的艺术化景观。文人园林的艺术风格是在文人园林形成的过程中逐渐确立的。因此，从这个角度来看，东晋、隋、唐时期的宅邸（如王维的辋川别业），虽然属于文人建造，但尚不能完全被称为文人园林。

2.2.1. 拙政园

拙政园（图 29）建于 16 世纪初，是中国江南古典园林的代表作之一，也是中国园林建筑史上的杰作之一，名列中国四大名园之一。拙政园位于江苏省苏州市娄门东北街，原始面积相当大，占地约 5200 平方米。该园由一位远离朝廷生活的官员历时奖金 20 年构思建造。拙政园分为四部分：东园、中园、西园和住处。住处是典型的苏州民居风格，目前被布置为园林艺术博物馆的展览空间。东园面积最大，光线充足，有山丘、草地、竹林和松树，还有蜿蜒的小溪。中园的主要建筑是兰雪堂。

中间部分是园林中最重要的区域，其空间带来和谐与宁静的感觉，几乎三分之一的面积被平静的湖水占据。这里有许多隐藏在茂密树木中的雅致建筑，最有趣的是远香堂。此外，还有一座风景如画的拱桥，名字极富诗意，译为“飞虹桥”。

[87] 有关文人园的更多内容将在下一部分讨论。
[88] 唐 杜牧，《杜牧诗集》，陈诚，上海，上海古籍出版社，M，261
[89] 陈从周，《中国诗文与中国园林艺术》，《月读》，J，2018 年第 01 期
[90] 范晔，《晋书》。谢安传。/ 梁满仓编。北京：中国社会科学出版社，2022 年，第 79 页

西园以精致的建筑风格而闻名，中央的亭阁有两个大厅：卅六鸳鸯馆。西园中央池塘旁是倒影楼，这里给人一种错觉，仿佛层层叠叠的建筑物直接从水中升起。

拙政园的景观以水体为中心——这里有池塘、河流和溪流。园中的主要和次要元素分布明确，园林元素或集中或分散，各个区域通过高地、建筑和树木相隔开，形成了丰富多样的景观层次。

拙政园拥有悠久的历史，最初是明代官员王献臣的私人宅邸，他在结束仕途后返回故乡建造了此园。园名取自西晋时期潘岳[91]《闲居赋》[92]中的一句话："此亦拙者之为政也"。

著名的吴门画派画家文徵明不仅参与了拙政园的建造，还在园内亲手种植了紫藤花。拙政园的建造耗尽了王献臣的大部分财产，园林的材料则选用了来自长白山的木材和太湖的石料，体现了建造者对园林品质的极致追求。拙政园位于历史悠久的河谷中，经历了诸多变迁，但至今仍保持着较为完整的风貌。

首先，我们来关注选址问题。在《园冶》[93]中指出："相地合宜，构园得体。"[94]这表明，选址在园林设计中占据着首要位置。是否选择一个地形适宜、环境协调、森林和植被资源丰富、地理条件有利的地方，对于园林的成功建造至关重要。由于地点的差异，园林的主题和内容往往也有所不同。

拙政园的选址位于王献臣的故乡苏州，这里兼具优美的自然环境和丰富的历史文化背景——许多当时的杰出人物曾在此生活，这里还有引人入胜的建筑遗迹，所有这些因素相互作用，营造了一个独特的环境，影响了园林空间的概念设计。拙政园位于城市的商业区，缺乏自然景观的全景视野，因此在园林设计中以"拙政"为主题。园中水系丰富是造园的核心条件。拙政园的水源源自地下泉水，其水循环系统独特，由多个小循环系统共同构成一个大循环体系。这进一步证明，精准的选址是实现成功园林设计的关键保障和基础。造园师需要具备特殊的眼光，才能通过地形理解园林的整体结构。

拙政园的第二个重点是其布局。如前所述，苏州的园林通常小巧精致，而拙政园则风格独特，规模相对较大，这是因为其占地面积远远超过了其他园林。与皇家园林建筑密集的风格不同，拙政园的建筑分布较为分散，有些建筑隐没在景观之中，若遇薄雾，亭台楼阁仿佛时隐时现，整个环境充满了如梦如幻的色彩，仿佛仙境的世界，令人流连忘返，忘却现实。如果更仔细地观察拙政园的局部，它显得难以预测，自然宁静，幽雅精致。

在园林建筑的构造上，应避免轴线对称的布局。传统的皇家园林采用对称结构，而拙政园则不然。其主轴线从北向南延伸，中央设有远香堂，南侧直接通往园林的侧门。为了防止园内形成明显的轴线感，造园者巧妙地设置了一座用黄石堆砌而成的假山。因此，从园门到远香堂之间并没有一条沿着主轴线的直道。此外，拙政园还通过山石、桥梁、花木、亭台楼阁等作为隔断，这些显隐结合的元素相互补充，既不单调，又有助于形成精致的布局，营造出"深庭大院"的氛围。它们布局和谐，巧妙地保护了园主的隐私，例如拙政园中的"小飞虹"（图 30）便是一个很好的例子。

拙政园的第三个非常重要的元素是假山石。石头是中国园林中不可或缺的元素，尤其在假山石的设计上更为突出。提到假山石，不得不提拙政园主厅兰雪堂东侧土丘上的"缀

[91] 潘岳，西晋时期人，出身儒家世家，历史上以著名作家和美男子形象闻名，是文人学者的典范。潘岳首次在中国文学中发展了哀愁主题。

[92] 潘岳，《闲居赋》。收录于《中华历史名家墨宝》。吉林：吉林文史出版社，2011 年，第 8 页

[93] 明代著名园林理论著作，作者计成。也译作《园林》。计成（字无否）是一位道士，生于万历十年（1582–1642）。《园冶》记录了园林艺术的主要理论成果，园林类型及其布局的基本原则和具体方法，是中国园林史上最重要的著作之一。

[94] 计成，《园冶》。胡天寿译。重庆：重庆出版社，2009 年，第 196 页

云峰”。缀云峰高达约 6.5 米，由各种大小、形状不一的太湖石精心堆叠而成，耸立在树木之上，形如蘑菇状的云，成为园林中的一大亮点。通过细致精选的设计，造园者达到了理想的效果：从不同的角度观察，呈现出不同的景观。只需改变观察的位置和角度，就可以看到多层次的美景：曲折的小径遍布山峰、倒映着的亭台、隐藏在深谷的岩石，或是被建筑分隔的峰峦。在亭台、院门内外以及水池之间，随意散布着各种形状奇特的石头。它们虽形状不规则，却独具特色，自然朴实，与周围环境完美融合。

拙政园的第四个元素是水景。在传统的中国自然山水园林中，水与山同等重要。造园者巧妙地利用多种形式的水体，结合石头、花卉树木及园林建筑，构成了中国传统园林艺术的重要部分。拙政园的布局主要以水体为核心展开，无论是西侧、中央的老拙政园，还是东侧的新建园林，均以水为中心进行设计。园内的水系纵横交错，贯穿各个区域，与水上及沿岸的亭台楼阁、长廊等建筑相互映衬，形成了独特的园林景观。在水景的映衬下，岸堤宛如一条游龙，自由地飘舞在云雾之间，静态的景观呈现出动态的视觉效果。水是园林艺术的核心与源泉，它为整个园林带来了清净的感官体验，展示出园主开放的胸襟以及儒家所提倡的谦逊、内敛的气质。

拙政园的第五部分是植物。在园中，植物用来创造绿化景观，在绿化和装饰空间中起着重要作用。植物单独或与其他物体相结合，可以形成一个整体的景观。单个植物或植物群的独特美感、外观、色彩、香气和魅力，能够在园中形成多种多样的景观形态。景观的构成灵活、丰富而多样，没有单调乏味的感觉植物在园林的空间组织中扮演着重要角色，通过调整其高度和种植密度，可以创造出多样的空间形态。此外，植物的生长周期，如开花与枯萎的变化，不仅反映了自然界的季节更替，也展示了万物生长的周期性变化，让人们深切感受到四季的流转。同时，植物还能有效填补园林中开放空间的空白，加固岸边和斜坡，起到防止土壤侵蚀的作用。

拙政园内植被丰富多样，不仅美化了建筑、假山和桥梁等园林结构，还为整个园林增添了生机与活力。园中的三座亭子——雪香云蔚亭、荷风四面亭、待霜亭三亭从东到西依次排列，呈现出由高到低的层次感，生动了整个景观。这里有“出淤泥而不染、濯清涟而不妖”[95]美景的荷花，以及盛开的梅花：“零落成泥碾作尘，只有香如故”[96]，这里还有一棵橘子树：“青黄杂糅，文章烂兮”的柑橘。”[97]

所有这些植物都是欣赏的对象，在不同的季节绽放。每种植物在中国文化中都有特定的意义。由于这些植物的欣赏季节不重叠，因此在园林中总有花开，始终有植物的美可以欣赏。人们可以在它们身边漫步，或远远欣赏它们的景色，仿佛是一曲旋律不断变化的交响乐。

第六部分是园林的建筑。建筑作为中国悠久历史中最具代表性的元素之一，充分体现了古代大师们的智慧。追求自然之美是园林艺术的核心特征，而建筑则是构成园林景观的关键组成部分。通过建筑与山水、植物的有机融合，不同的场景被巧妙地连接起来，形成了既源于自然又超越自然的美丽景观，这种理念是创建园林艺术的核心所在。建造者巧妙地将建筑与自然景观相结合，创造出令人惊叹的意境效果。其中最具代表性的建筑是波形廊（意为“蜿蜒波浪”）（图 31）。

[95] 周敦颐《爱莲说》以莲花喻君子，强调在世俗中保持高洁品质。 文章深邃优美，融合自然美与人格美，展现了中国传统文化的精髓。 其语言简洁生动，充满诗意和哲理，值得反复品读。
[96] 宋 陆游，《陆游诗集》，游国恩，北京，人民文学出版社，M，256
[97] 先秦 屈原，《屈原总集》，文爱艺，北京，文化发展出版社，M，419

欣赏中国古典园林时，除了要关注其布局外，还应注意园主如何利用景观来传达情感。所谓“借景抒情”指的是创建表达园主个人人生理念的景观。主要体现在各个地点的名称和建筑上的铭文中。在这些铭文中，大多数使用隐喻来揭示风景的特点，体现特定的情绪和感受。例如，园中的梧竹幽居亭（图 32）位于水域尽头，面向山坡俯瞰水面。它的背后是一个走廊，走廊两侧种满了竹子。这是一个隐秘而宁静的地方。尽管吸引了许多游客，但其装饰中的书法题字又将观众引入一个更加高远的境界。上面写着：“月到风来”，而另一句题字则是：“爽借清风明借月，动观流水静观山”[98]。这一对句不仅反映了清波流动与邻近岩石静止之间的对比，还加入了风和明月等自然元素，形成了一个迷人的艺术形象，在其中虚构与现实相互平衡。

园林以“拙政”命名，王献臣即使在生活的艰难时期，也以其道德品质而闻名。园中建筑的名称取自不同著名诗篇的句子。园中的远香堂南侧面向荷花池，堂名源自周敦颐的诗《爱莲说》中的一句“香远益清……”[99]。

与谁同坐轩的名称来源于苏轼的诗句：“与谁同坐，清风明月我”[100]。凌龙馆亭内的“玉壶冰”题词则源于“清如玉壶冰”。在岛上的亭子内有明代画家傀云瑞的作品题词，而两侧柱子上的箴言出自宋代文征明的作品：“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”[101]。这些充满诗意的句子与园子的核心理念相呼应——体现文人园林的精神。

在园中有许多建筑，每一座都有其独特的建筑风格。在绣绮亭亭东南方向，有一片由三座宁静小院组成的区域。它们由墙壁隔开，并通过蜿蜒的走廊、门厅的相互连接以及精美的古窗相连。作为大园中一个中央部分的联合体，它们在拙政园中显得犹如一个园林的园子。

在园林中众多的建筑中，最引人注目的是小飞虹（图 29），这是一种在苏州园林中相对少见的拱桥。小飞虹的名称字面意思是“游动的彩虹”，源于当其鲜红的栏杆在水中反射，微风吹拂，水面闪烁时，桥栏杆就像在水面上不断漂浮的彩虹。亭子、走廊和桥梁融为一体，悬浮在水面上，连接着两边的景致，访客可以在这里观察游鱼，畅谈日常生活。古代中国人将彩虹视为理想桥梁的隐喻。桥不仅是连接水与地的通道，周围更形成独特的风景，这正是拙政园古典景观的一个例子。当然，在拙政园中，还有无数美丽的建筑，园中多样的亭子、露台、走廊、桥梁、阁楼和画廊都在争夺游客的注意力。它们光彩夺目，成为中国古典园林建筑历史上的瑰宝。

2.2.2.南宋时期网师园

网师园[102]在历史上多次易主，也曾有多个不同的名称（图 33）。最早的主人是大臣史正志，他拥有大量的书籍收藏，因此园子的旧名为“万卷堂”。清朝乾隆年间，宋宗元购得了这座园林，并将其命名为“网师小筑”。在乾隆末年，该园被太仓的富商瞿远村购得。进入同治年间，江苏巡抚李鸿裔成为了新的主人。光绪三十三年，达桂将军接管了这座园林。辛亥革命后，1911 年，军阀张作霖从达桂手中购买了该园，并将其赠给了自己的老师张锡銮，同时将园林的名字改为了“逸园”。1940 年，文物收藏家何亚农购得此园，并将其恢复为诗意的旧名“网师园”。1950 年，何雅农的后人将此园赠予中华人民共和国政府。

[98] 出自于文征明，吴门画派的代表

[99] 宋 周敦颐，《周敦颐集》，北京，中华书局出版社，M，51

[100] 宋 苏轼，《苏轼文集，第三册》，孔凡礼，北京，中华书局出版社，1986.3，M，275

[101] 南北朝 • 王籍，《汉魏六朝诗选 入若耶溪》，余冠英，北京，中华书籍出版社，2012.9，M，691

[102] 网师园位于苏州市戴城桥路郭家头巷 11 号，位于古城苏州的东南角。园子的东面是网师巷，巷子尽头有圆通寺，南面是郭家头巷，西面是戴城桥路，北面是十全街和十全河。

1997 年 12 月 4 日，在第 21 届世界遗产大会上，网师园作为苏州古典园林的典型代表，与拙政园、留园、环秀山庄一起被列入联合国教科文组织的《世界遗产名录》。

网师园是苏州典型的古典园林范例。尽管园林多次重建，外观有所变化，但其影响依然保留。从南宋时期的第一任主人、官员史正志，到最后一任主人、著名文物收藏家何亚农，网师园的历任主人都是文人，因此园中处处体现出文人园林的特点。与留园和拙政园相比，网师园的面积要小得多。在这样的小空间里，既要考虑到主人的生活，又要兼顾客人的停留。因此，需要在空间布局和园林的设计方面深入思考。

网师园的园林部分相对较小，约为 470 平方米。在总体布局中，水池是核心，水源和水流方向清晰可见，这一点与苏州其他古典园林相一致，体现了中国古典园林中以水塑造景观的统一风格。园林的东侧则是住宅区，西部是带有小庭园的内院。

网师园是清代苏州城市中住宅与园林相结合的典型例子。现今的园林布局主要是在宋宗元和瞿远村两位园主的改建与扩建基础上形成的。尽管清朝末期及中华民国时期，园林经历了繁荣与衰落，但其整体面貌大体上得以保存。网师园分为五个主要区域，所有住宅区的建筑均以南北为轴线，包含轿厅、主厅（万卷堂）、花厅（撷秀楼）等建筑。园林的中央景观区域由彩霞池（图 34）及其周围的西部的殿春簃、东北部的“梯云室”庭院和南部的“琴室”庭院组成。

尽管园林是围绕自然景观而建，但它仍然遵循自身的规律。通过分析网师园元素的结构特征，并探讨它与其他文人苏州园林的异同，可以得出以下结论。首先，园中的假山设计。假山和石头的布局在中国古典园林中极为重要。必须注意它们的规模，并尝试模仿自然山水的起伏对比。云岗假山位于中央水池的南侧，是园中最大的假山。它的名字形容了假山如同“云雾缭绕”的景象。中央景观区域的假山和石头布局反映了“实”、“虚”和“借”的处理手法，形成了虚实相间、多层次的意境，假山呼应了文人写意画的风格。

黄石假山是一座真正的“山”，而中央区域的山形勾勒出“两山夹谷”的视觉空间特征，重现了现实生活中的自然场景。延伸的次要假山延展至水池表面的石头，与堆叠的石块共同形成主次分明的假山，构成“虚构”的景观。花厅和主厅的西墙被用来构成远山的轮廓，完全遵循了“借景”的原则来确定园林的构图[103]。

其次，关于园中的水景[104]，网师园的水池布局与建筑规划紧密结合，建筑物的设置与水岸线紧密相连，临水的建筑规模较小，稍大一些的建筑则位于水面稍远的地方，这样安排不会影响游客对水景的感受，也不会造成空间狭窄和局促的感觉。网师园的中央景观区域以水为主，湖泊占据了大部分。水源位于主水面的东南角，水流的终点则在西北角。曲桥和拱形小桥分别位于大池的西北角和东南角，构成了“网师渔隐”的意境主题。

第三，关于园中的植物。园中有许多古老的树木，众多种类的植物井然有序地分布着。大多数植物是绿叶树木，而一些地方则种植了色彩斑斓的植物，作为整体画面的点缀。网师园中央景观区的花卉和树木的具体布局，符合中国古代园林理论著作《长物志》中“花木”篇的布置原则。花木的排列体现了“韵律”的特点，突出了形式美法则中的节奏感。花木的线条与建筑景观的轮廓相呼应，使网师园的中央景观区显得优雅起伏，整体展现出良好的“韵律感”。

[103] 注：“借景”是指在园林的每个观景点构图时，包含邻近景观和园外景色的片段。参见：Beloserova V.G.，《论中国园林构图中的借景手法》，《中国的社会与国家》2013 年第 43 期（1），第 571-576 页

[104] 《理水》，来源苏州市园林和绿化管理局，2020-03-11

第四，关于园中的建筑。网师园建筑最显著的特点是其布局的井然有序。主要的建筑形式包括走廊、亭阁、凉亭和水榭。临水而建的主要有四座建筑：射鸭廊、濯缨水阁、月到风来亭（图 62）和看松读画轩。这些建筑规模不大，但在古树的映衬下显得尤为精致轻巧。在色彩上，这些建筑以白墙黑瓦为主调，营造出一种静谧祥和的氛围。每一座建筑的布局都经过深思熟虑，例如建筑屋顶雨水流线的设计。根据设计，屋顶的雨水会流入花池，之后用于给花木浇水，从中可以看到人与自然的和谐。网师园的中央景观区占地面积最小，但网师园的建筑密度是最高的，建筑面积占中央景观区总面积的 38.5%，相比之下，拙政园和留园的建筑密度分别为 15.6%和 21%，这表明网师园的建筑布局较为密集，与拙政园和留园形成了鲜明的对比，可以看出，网师园的建筑面积在中央景观区的平坦区域中占据了相当大的一部分。如果在建筑规划中不采用特定的造园方法，那么很难在中央景观区内实现文人山水园林的风格，建筑将主导这一空间，导致整体空间的拥挤感。

第五，关于艺术意境的打造。中国古人认为，传统园林如同诗歌、书法和绘画一样，都是艺术的杰作，而不仅仅是供人休闲娱乐的场所。与西方的园林相比，中国古典园林特别注重艺术意境的创造，通过真实的自然景观给予游人深层次的精神享受和感悟。网师园作为文人园林的典型，拥有丰富的主题，这决定了需要利用各种空间特色和不同的造园手法来构建多样化的景观、风景和艺术意境。

网师园的初始主题是“隐居垂钓”，这与历代园主的心境和活动密切相关。南宋时期，最早在此地建园的士大夫史正志将园子命名为“渔隐”，象征他在仕途失意后产生了遁世归隐的心愿。清代乾隆年间，退休官员宋宗元成为了“渔隐”的主人，并将这座园林命名为“网师园”，表达了他想归隐自然的心境。园内景点的命名、题字、楹联大多与渔业、农耕、砍柴和读书相关，这与园主的情怀相呼应。例如，“看松读画轩”[105]显现出园主追求诗意与绘画的闲适心境。在殿春簃的楹联“墨华晨湛书有味，灯火夜深字生香”和“巢安翡翠春云暖，窗护芭蕉夜雨凉”[106]表达了园主放弃富贵、追求闲适的心境。园内的题联反映了园主放弃名利的生活态度，其中一联有隐逸垂钓的寓意。

关于设计游客视线的方法，网师园巧妙地采用了遮挡视线的设计手法。鉴于网师园面积较小而景点和建筑物众多，这种设计旨在让游客在特定位置能够专注于欣赏最美的景色，避免被其他建筑分散注意力，必须通过各种遮挡手法来引导视线，使游客的目光集中在特定方向。如果背景中有其他景观干扰观赏的视角，则需要通过植物、假山等进行分隔。这些遮挡物还有另一种功能——吸引注意力。若让游客直接观赏某个缺乏表现力的景点，往往会让人感到不自然。正如前文所述，布置中国传统园林的核心原则在于道家“师法自然”。因此，景点的布置往往追求遮挡部分景观的效果，这种效果常用白居易的诗句“犹抱琵笆半遮面”来形容[107]。例如，月到风来亭（图 35）与“云冈”相连，并在亭子底部利用小型石块进行装饰。这种设计一方面将多个景点连接在一起，增强了整个园林的整体观感；另一方面，特定的遮挡效果增加了神秘感，从而吸引更多的目光与注意力。

视线设计的方法——“引导”。另一种引导游客视线的方法是“引领”它。例如，当你从水池东侧的小拱桥向北行进时，拱桥的一边是精心布置的山石，另一边则是建筑的外墙。这样的设计使得游客的视线会被自然而然地引导至拱桥的尽头。这种设计方式远比直接使用开阔的道路作为指引更为精妙。雕花窗户也是“吸引”注意力的好例子。通过白色墙壁的“实景”与雕花窗中的“虚景”（图 36）形成对比，吸引游客的目光。当游客从走廊进入临亭时，

[105] 出自网师园殿春簃书斋

[106] 注：见《元陈基〈鱼山〉》，钱仲联 / 章培恒 / 陈祥耀 / 潘啸龙，《元明清诗鉴赏辞典》寄玉山，上海，上海辞书出版社，1994-12-1，M，357

[107] 唐 白居易，《白居易集》，顾学颉，北京，中华书局出版社，1999.10，M,241

这一“虚景”便映入眼帘。这样不仅能够有效地引导游客的视线，吸引他们的注意力，还能通过巧妙地设置视线焦点，形成现实与虚构之间的对比，进一步增强景点的艺术意境。

网师园有五个典型的空间对比。第一是通过后门进入网师园时，狭长的通道。第二是通过正门进入网师园时，需经过一系列建筑。第三是通过大门旁的侧门进入琴堂。第四是通往涵碧泉的路径，这条路穿过了殿春簃和看松读画轩之间的走廊，最终通过蹈和馆和临水亭到达中央水景区。在处理空间对比方面，首先需要对比不同大小的空间，接着运用一系列技巧来处理大空间与小空间的关系。其目的是通过这些手法，使得小空间看起来更加紧凑，而大空间则显得更为开阔。缩小空间的方法有四种：将其变窄、变暗、变单一以及让其持久。其中，前三种手法通过调整空间布局来增强与邻近空间的对比，而第四种手法则旨在保证前三种手法效果的持久性。这四种手法的综合运用，使得网师园即便经历了多次改建，仍能保持其空间对比的特色，展现了园林设计的卓越成就。

网师园在整体布局和建筑设计上独具特色。在园林的四大要素构造方面，网师园继承并发扬了中国古典园林的传统特点，同时根据当地的特点展现了自身的独特之处。从吸引游客的视角以及大空间与小空间对比来看，网师园虽小巧，却无愧于苏州古典园林的代表。

2.2.3. 留园

留园（图 37）位于苏州市的上津桥下，现地址为留园街 338 号，南面是留园街，北面延伸至半边街，西面是绣花巷。这个按照清代风格修建的占地 23,300 平方米的文人园林，曾被称为“刘园”，后来因其名字中包含“刘”字而更名为“留园”。经过多年的扩建，它分为三大部分：中央的山水区域、东部的园林和西北部的“林田”。

中央区域构成了整个园林的主要景观，这里自然、优美的景观布局以及轻盈的建筑设计，形成了一个迷人的环境。园中心是一个水景，池中有小溪流过，并在水中央设有一个小岛——蓬莱岛，作为水源。在水池的西北岸，有小山丘、古老的树木、浓密的鲜花以及隐藏在树木间的小巧雅致的亭子。东南部临水的建筑形成了视觉屏障，映照在水中。通过池东岸的曲溪建筑可以通往东部区域，这里有雅致的建筑和园林。五峰仙馆宽敞明亮，布置考究与周围的园林相结合，显得特别华丽而庄重。东面是一个小巧雅致的石庭，里面布满了花和岩石。再往东是“仙苑停云”，这里矗立着冠云峰，俯瞰着周围的景观。亭阁环绕着整个园子，从中可以欣赏到山石的美景。西北方是林田，西侧是山林，黄色的石头构成了叠山的基础，山腰长满了枫树，形成了优雅的秋日美景。在山顶上有至乐亭和舒啸亭。登上山丘，您可以看到西园和院外的景观。从西园到北部区域，映入眼帘的是一个田园诗般的场景，里面有葡萄林、梅花丛林以及种满时令花卉的盆景园。

在苏州的古典园林中，使用了多种空间分隔方法。建筑物旁常常会有园墙，用于分隔和界定空间。墙体上会开设各种形状的门洞和窗，以达到视觉穿透的效果，形成空间的变化并增强深度感。墙体既是园林封闭空间的界限，同时也将每个封闭空间结合为一个整体，确保其区域化。留园几乎是苏州古典园林中最具代表性的建筑设计承载者，建筑密度约为 20%，有着宏伟的建筑和亭阁、精致的装饰、优雅和简约，以及空间与建筑和内院的巧妙结合。这些建筑的布局和空间组合并不浮夸，而是经过深思熟虑的结果。

留园建筑规划具有三大特点。首先是功能性。在建筑的布局和园林的空间组织中，实用性占主导地位。位于园东南部的东园五峰仙馆旁，有五座装饰性的山峰，营造出适合茶会的氛围。建筑体的东侧是一个休闲场所，客人可以坐着聊天、下棋、听琴乐、读书、欣赏花卉和品茶，享受娱乐。其次是合理的规划。留园内的建筑分布不均，有些地方建筑密

集，有些地方则相对稀疏。以中央山水景观区为例，为了扩大中央水域的空间，建筑建得较小，池塘的岸边也较低，石桥较低地横跨在水面上。在池塘的东南部和西北部，建筑物较少，那里有石头和绿色植被，建筑在灌木丛和人工湖石中或隐或现。因此，中央的主空间得到了进一步扩展，游客的视线也随之延伸。同时，池塘的西北和东南部建筑显得轻盈虚化，而东北和西南部则更为稳重，形成了鲜明的虚实对比。第三，复杂性。大多数古典园林中的建筑通过精致的长廊与其他建筑连接，这样会营造出曲折和多变的感觉。然而，在留园中，建筑物则直接相连，空间自然流转。

留园亭阁有位于高地的，也位于池塘边的，它们共同构成了雅致的景观。亭子和楼阁的布局旨在提供更优美的观景视角，成为人们可以停下来休息的地方。这些亭子（图 38）尺寸较小，屋顶形状有方形、圆形、六角形、八角形或三角形，设计灵感来自梅花、海棠，或以扇子、十字等形态呈现。

研究留园的方式有很多：我们可以阅读相关资料，欣赏插图，但为了获得最直观、深刻和全面的信息，我们必须亲自来到这个园子。要了解这个留园，必须步行其中，这里有许多步道引导着游客。我们沿着蜿蜒的小径行走，在美丽的观景平台上停留，或者漫步于假山之中，最后进入建筑内和庭院内。漫步于园中的过程使得原本常被视为乏味和无目的的走路变成了一种体验活动。小径贯穿整个园林，随意贯穿游荡其间是主要的乐趣所在。

留园中的水体分为三个区域（图 39），整个园林中央的山水园是一个独立的区域，其中有池塘和假山，这一设计构思占据了主导地位。浣云池起到衬托的作用，主要突显了冠云峰。在东侧，建筑物形成了一个功能性更强的园区，观赏的意义不是主要的。在西侧，假山和小溪旁也建有一系列园林建筑，吸引着游客的目光。溪流并不是景观的主要元素，它是假山的附属部分，增添了山林的氛围。流入主水体的小溪流动感十足，而浣云池则是主要的静态水体，有时微风掀起水面的涟漪。这种对比使人能够同时体验不同的情景，沉浸在不同的意境之中。

留园的道路铺设（图 40）分为两种主要类型：内部和外部。内部铺装指的是建筑内的道路，而外部则指外部园林的铺装。道路沿着山坡蜿蜒而行，穿过弯曲的水面和地形。特别突出的有用彩砖、瓷砖、石材等材料制成的步道，中国古典园林非常重视氛围的营造。其中一种用于这一目的的艺术手法便是这些铺装的装饰，主要以花卉图案为主。这种图案华丽如锦，色彩斑斓，因此被称为织锦纹型。其中常常使用传统主题或民间形象。例如，鹤和鹿的图案象征着忠诚、长寿、财富和好运。蝠象征着祝福，鹿则代表好运。铺装材料的功能使得路人不易滑倒，既适用于内部庭院，也可用于浅水区域的装饰。间隙处则留有草地，确保雨水不易滞留。这种设计非常适合江南地区炎热潮湿的气候。在雨季，水流迅速排走，这种设计十分人性化和方便，因为古时候大多穿布鞋。

中国古典园林的营造传统享誉全球。从艺术成就的角度看，园林艺术在一定程度上是特定历史时期政治、经济、文化和民族精神的全面体现。对留园的分析对于理解明清时期的园林艺术具有极高的价值。

2.2.4. 狮子林园林

著名的狮子林已有 650 多年的历史。它建于 14 世纪末元朝时期，当时中国由蒙古族所统治。狮子林是明朝初期苏州名气最大的园林之一，现在它是保存最完好的古典园林之一。石狮林位于古城苏州的东北角，临顿路以东，狮子林巷以北，盘茹巷以南。整个园林的面积为 11000 平方米，其中开放区域为 8800 平方米。从空中俯瞰，它呈矩形形状，是

苏州老城最大的园林之一。园林中央有一个池塘，湖边有假山、石屋、桥梁、亭台楼阁，种植了花草树木，周围是高墙和蜿蜒的走廊。游客可以沉浸在禅宗美学的意境中。

通过倪瓒的著名画作《狮子林图》（图 41），可以大致了解 14 世纪中叶石狮林的样貌。园林的入口位于南侧。进入后，游客会看到被石墙围绕的玉鉴池。池塘北侧有指柏轩（用于冥想）、卧云室（住所）、立雪堂（用于讲经）。指柏轩西侧是问梅阁，客厅西侧是冰壶井。园林西部是宏伟的假山，园林设计者在此构建了景观。山中有一个由茅草搭建的草屋，称为“禅窝”（住持的住所）。在其北部有其他古老建筑，其中最显著的是栖凤亭。石狮林的面积虽不大：它没有耗资巨大的宫殿和楼阁，而是私家文人园林，营造出一种隐居和自然的氛围。

狮子林在中国民国时期（1912－1949 年）经过贝仁元的重建后，与我们今天所见的狮子林的差异太大——这一点可以通过狮子林的鸟瞰图（图 42）得出结论。对比狮子林在晚元、早明和清朝时期的布局建造，可以看到以下变化：最初，狮子林的东部有祠堂、燕誉堂、九狮峰和其他景点，东部的主门（曾被称为神道街）发生了变化。园西则堆积了山丘，建造了新的山亭、人工瀑布、瀑布亭，并重建了问梅阁（其位置与最初不同）等景点。园中部区域新增建了暗香疏影楼、见山楼、石坊、九曲桥、湖心亭、荷花厅、修竹阁等景观。而在园北部，则建造了一个庭院，以纪念清代黄五松的历史，并四面环绕有画廊式通道。这里还有 71 座刻有铭文的碑。此外，贝仁元还重建了立雪堂、卧云室、指柏轩。从布局和建筑形式上看，贝仁元重建的狮子林与元末画家倪瓒所描绘的十四世纪中叶的狮子林有了非常大的变化。不过，值得注意的是，假山石峰似乎几乎没有发生变化。

狮子林由在元朝末年创建。经过 20 世纪的改建，它的外观发生了很大变化。然而，从道教的角度来看，心灵本质上是纯净的，既不受现象流转的影响，也不受时间和空间的限制。因此，心灵始终可以认知事物的内在本质。如今，这些道教思想在狮子林中得以体现。关于狮子林园中湖边的假山（图 43），可以说它是最奇特、最复杂的，这是中国古典园林中典型的假山艺术代表。袁学澜在《狮子林记》中写道：“石之奇，为吴中之冠。”[108] 狮子林的假山可以划分为四个区域：大假山、位于岛上的太湖石假山（岛山）、池塘西岸的土石混合山（西山），以及池塘南岸的太湖石假山（南山）。

狮子林的建筑可以分为三组：祠堂、园林和住宅。现在的园林入口最初是贝氏家族的祖先祠堂，分为两部分。燕誉堂是园林的主要建筑，建筑宽敞，装饰优雅而华丽。主厅的北部有四个小园林。燕誉堂是春季的观赏园，有白玉兰、紫玉兰和牡丹花台。北部的小园林中种有两棵樱花树。小型的方形大厅采用隐士风格建造，东西两侧布置了假山、树木和竹子。“九狮峰”庭院（图 44）是主要景观，东西两侧分别设有开放和封闭的亭子，彼此形成对比，衬托出假山的独特。

主园中靠近水边的建筑有荷花厅、真趣亭，这些建筑木雕巧夺天工。石船是用混凝土建造的，但体积较小，不甚显眼。飞瀑亭、问梅阁、立雪堂、瀑布、冬梅、竹子共同组成了游客可以欣赏的一系列景观。文天祥亭和御碑亭通过长廊相连，使得南墙看起来不那么平坦和高耸，不那么突兀。主园的建筑主要集中在北部，形成了复杂的形态。由于这些建筑是不同时间建造的，并且在重建过程中缺乏新的空间构想，石船显得过于逼真，问梅阁过于庞大，见山楼则结合了中西方的建筑风格。

[108] 袁学澜 《狮子林记》，北京，中国文史出版社出，1986，M,146，今苏州人，清后期苏州文坛颇有影响的诗人

在园林入口处，精美的石峰、牡丹和玉兰与“立雪堂”后部的窗外和谐结合，使景观更加丰富，并为庭院入口增色不少。同时，这也是“玉堂富贵”的隐喻。内庭院北部是宽敞华丽的主要建筑“鸳鸯厅”。南亭名为“燕誉堂”，其名字取自《诗经》，象征着荣耀、富贵、悠闲和喜悦。燕誉堂是整个园林的主亭，宽敞而庄重。北厅称为“绿玉青瑶之馆”[109]。在南侧的中央大厅里刻有“重修狮子林记”，描述了贝先生下令重建狮子林的经过。

从西侧，前廊通向“立雪堂”，后廊通向“卧云厅”，后面是一个小型的方形大厅，西部设有门通向假山。鸳鸯厅位于中心，按照方位排列。入口处刻有“息庐”、“安隐”字样。内庭院内有石头、花坛和树林组成的景观。方形小厅后面，花坛上有一块雕刻着九种不同形态狮子形状的石峰。北侧的墙上设有雕刻的漏窗，内雕四艺图案——琴棋书画。向西可以到达精美的两层楼阁“指柏轩”，周围环绕着长廊。在指柏轩西侧是古老的“五松园”，园中有五棵巨大的松树，树干被寒霜干枯，树枝盘曲如亭，相互覆盖，因此狮子林曾以“五松园”命名。向南走便是带有瀑布的亭子，这是整个园林的最高处，来自太湖的三层石面，水流向深渊，顶部设计的是人工瀑布。

狮子林以其独特的假山而著称，假山区域占地约 0.15 公顷。狮子林的这些奇特假山几乎是现存唯一的大规模园林假山，拥有重要的历史和艺术价值。园内假山上布满了山峰、峭壁和蜿蜒的小径。狮子林的假山采用狮子、动物和人们造型为主题，包含了许多佛教及佛教传说的元素。假山完全由太湖石构成，象征着佛陀的宝座——狮子座。这座山分为上、中、下三层，假山中有 21 个石窟和 9 条蜿蜒的通道。假山的西侧有一条窄窄的水流将其分为两部分，水上建有竹亭，与假山形成统一的景观。西部和南部的假山布满瀑布、小径石道，这些与建筑、围墙和水池相连，并覆盖着竹林和花丛。

园内的水景分成几组，主池中央有凉亭，通过曲桥与地面相连。泉水从山石间涌出，形成瀑布。大部分古建筑保留了元代的风格。与山水景观相邻的建筑有指柏轩、真趣亭、问梅阁、石舫（图 45），主厅燕誉堂以典型的鸳鸯厅形式建造，湖心亭（图 46）等建筑各具特色。园内还有许多石碑，上面刻有著名书法家的七百多件题字。狮子林堪称中国园林艺术中的瑰宝。

2.2.5. 何园

何园坐落于扬州市，地址为徐凝门街 77 号。东侧邻近徐凝门街，南面与花园巷相连。自清朝中期以来，这座园林便成为了豪门汇聚之地，吸引了众多封建官员和盐商富豪前来休闲娱乐，同时也吸引了许多文人雅士和各地游客的光临。

何园的风格独特（图 47），兼具北方的雄伟与庄重以及江南的精致与优雅，园内还融合了中西方的建筑元素。最初，何园被称为寄啸山庄，后因园主姓何而改名为何园。尽管何园经历了几次易主，但其整体平面布局基本保持不变。园中景观主要分为四个部分：大花园、宅院、祠堂以及片石山房，其中片石山房内设有园林建筑和人工假山。

何园的风格独特，兼具北方的雄伟与庄重以及江南的精致与优雅，园内还融合了中西方的建筑元素。最初，何园被称为寄啸山庄，后因园主姓何而改名为何园。尽管何园经历了几次易主，但其整体平面布局基本保持不变。园中景观主要分为四个部分：大花园、宅院、祠堂以及片石山房，其中片石山房内设有园林建筑和人工假山。

[109] 名称取自元代画家倪云林的诗句，象征水与山

大花园分为东西两部分，东园的主建筑是一座四面环绕、单檐歇山式的船形厅堂，厅堂宽 15.65 米，深 9.50 米。整个大厅周围铺设有鹅卵石和瓦片，波浪形的纹理装饰令人联想到水乡生活。这座建筑是东园的核心。面向南方的明间廊柱上刻有一段木雕文字：“月做主人梅作客，花为四壁船为家”[110]。大厅北墙上设有堆砌而成的假山，东侧有依靠粉墙的六角小亭，西侧则有石阶通向楼廊。南侧设有由五个小厅组成的大堂，三面环绕着长廊，长廊中设有半月台。整座建筑宽敞，主要由华丽而精致的厅堂构成。

在园林的西部，有一片开阔的区域，中央设有一个大型水池，周围建有廊房和厅堂。水池北侧的建筑宽七楹，屋顶高低错落，其中中间的三间稍微突出，两侧的两间稍微收拢，角部微微弯曲，形似蝴蝶，因此被称为“蝴蝶厅”。这座建筑通过廊道与假山相连，走廊墙壁间有雕花窗户，透过这些窗户可以欣赏到两侧的风景。水池东侧有一座石桥，连接着水心亭。水池西侧是装饰假山，假山后方有厅三楹，厅堂之间长满了植物，假山由黄色石头构成。水池西侧，靠近走廊南部，有一座小型两层建筑，占据了庭院的一角，建筑宽三间。沿着建筑有一条长廊，形成了一个与自然山水景观融为一体的深邃封闭空间。这是整个园林的主要景观，碧水流淌，亭台楼阁错落有致，宛如仙境。

园林内部的建筑布局灵活多样，风格丰富，功能性强，主要用于满足园主的日常生活需求。走马楼（图 48）因其形状像马鞍而得名，作为客栈使用。赏月楼则是园主母亲的居所。尽管该楼的庭院较小，但整体形象和谐，庭院地面上镶嵌着“福禄寿喜”字样，象征着“幸福”、“富裕”、“长寿”和“欢乐”，突显了孝道的主题。

片石山房（图 49）的布局紧凑。庭院北端紧靠墙壁和装饰假山，假山下有一处清澈的水景。西南角设有一座游廊水榭，巧妙地与整体景观相呼应。水池南侧的水榭经过修复，门楣和隔断上装饰着精美的雕刻，内部用石板分为三个区域。这些分隔的空间通过“琴、棋、书、画”这一主题紧密相连，内设有棋盘、涌趵泉、弹奏古琴的场所和书台。庭院的主建筑是明代的楠木厅，造型简朴而优雅，具有较高的研究和观赏价值。

何园的东南角有一个独立的小庭院，院内建筑从东到西呈一字排列。这里是何氏家族的祠堂，称为光德堂，是园林中为数不多的住宅祠堂之一。此区域主要用于祭拜祖先和商讨重要事务。祠堂内保存着何氏家族五代祖先的肖像，内部装饰简约，墙上悬挂着十一则《何氏家训》。祠堂内还有一口古井，既具实用功能，又蕴含深刻的象征意义。其精神作用在于提醒后代“饮水思源”，永远铭记祖先的恩惠。

何园的主要特色在于充分发挥廊道的功能和魅力。全长 1500 米、支路众多的长廊在中国园林中极为罕见。长廊蜿蜒曲折，上下起伏，环绕着水池和假山，穿过园中的植物布局独具特色。梅花、桂花、白皮松，以及来自北山麓的牡丹、芍药、南方山麓的红枫，还有庭前的梧桐和古老的洋槐，随着季节和时间的变化依次绽放，装点着四季各异的园林景观。

中国古典文人园林的建筑布局与欧洲园林的中轴对称形成鲜明对比。中国采用自然的布局方式，亭台楼榭通常不规则地散布在假山和水池之间，这些水景可以是自然形成的，也可以是人工修建的，构成一系列景点，但整体上通过艺术性和主题性相互连接。何园由何芷舫于清光绪九年在扬州建造，他不仅对中国园林的山水布局擅长，还对开放式布局、网格结构以及创新理念有深入的理解。

[110] 李钟豫，清代甘泉县（今扬州）人，字玉如，曾任官职，擅长书法和绘画，尤以指画著称，名扬京城

何园不仅汇聚了中国古典园林的精华，还巧妙地融入了西方建筑的元素，这正是其独特之处。何芷舫是典型的封建绅商，同时也担任官吏和地主。他多年的积累使他拥有足够的财富来建造何园。

以片石山房为例，石涛的这件作品是中国古典园林艺术的典范。他将与自然景观的互动体验转化为实景，使片石山房成为一种感性超越理性的精神艺术。除了片石山房，何园还运用了许多中国文化中的传统象征，如象征高尚品德的“梅、兰、竹、菊”四君子。园中的许多厅堂也以植物命名，例如玉绣楼和牡丹亭等。

何芷舫与洋务运动的支持者关系密切，深受晚清思想的影响，这种思想融合了“中国精神”和“西方实用主义”，并体现在园林建筑艺术中。何园的工匠模仿西方建筑风格，并学习新技术，但对西方建筑的理解相对表面，并未深入掌握其形式和结构。玉绣楼（图50）的独特欧式风格使其成为晚清中西结合的典范。玉绣楼的主体建筑采用了传统中国建筑的布局，呈现出“回”字形结构，但庭院却并非典型的园林式布局。玉绣楼内的房间使用日式推拉门，内外隔断呈南北走向，房间中悬挂着吊灯，墙壁嵌有壁炉，门上装饰着彩色玻璃，处处散发着浓厚的欧式气息。何园精致的设计在建筑美学与居住功能之间达到了高度和谐，使人们能够真正体验到生活的乐趣。

何园的建筑展现了中国在传统与现代交汇中的演变，充满了开放与明快的气息。前人积累的经验和技能为后人铺平了道路。文明的碰撞是艺术与创造的摇篮。在当今时代，人们应在继承过去形式的基础上展现精髓，不断探索并创造新的艺术形式，使其与时代精神相契合。

2.2.6. 寄畅园

寄畅园，又名凤谷行窝和秦园，位于江苏省无锡市梁溪区的惠山古镇景区文物古迹区，坐落于惠山东麓，位于无锡市西郊的东侧，紧邻惠山寺。该园始建于明朝正德十五年（1520年），其繁盛期从明朝万历年间延续至清朝乾隆年间。寄畅园是江南地区典型的山麓别墅式古典园林，同时也是无锡市唯一保存至今的明代古典园林。它与瞻园、留园和拙政园一同被誉为江南四大名园。寄畅园位于惠山街道横街，占地 15 亩。园内有门厅、碑廊、秉礼堂、庭院、碑墙、含贞斋、九狮台、八音涧、案墩、梅亭、嘉树堂、大石山房、涵碧亭、七星桥、锦汇漪、鹤步滩、凌虚阁等建筑景点，代表了江南文人园林的杰出风格，也是研究本地园林的典范。1988 年 1 月 13 日，中华人民共和国国务院将寄畅园列为第三批全国重点文物保护单位。

明朝时期，寄畅园的园主是秦燿，他曾任御史副都察和湖广巡抚，同时也是东林党成员。在万历十九年（1591 年），因上司张居正的缘故，秦燿被罢官，返回无锡故乡。对朝廷感到失望的秦燿开始追求“隐居自然”，并在自家园林中建造了池塘，以享受隐居生活。他将园名定为“寄畅”，源自王羲之《答许椽》中的“寄畅”[111]二字。

寄畅园的主要建筑包括位于入园处的知鱼槛亭（图 51），靠近湖泊的入口处，从惠山寺方向可以看到，旁边有一块石碑。在院子里有一座独特的“凤谷行窝”堂。大门两侧的柱子上刻有对联：“杂树垂荫，云淡烟轻；风泽清畅，气爽节和。”最初这里是祠堂，后来成为寄畅园的入口。秉礼堂（图 52）位于寄畅园前厅西墙的月门后，占地 667 平方米，分为三个房间。堂内有池塘、花卉、树木和太湖石峰。含贞斋是园主秦燿的书房，四周环

[111] 王羲之，《答许椽》。王羲之，东晋时期的大臣、作家、书法家

绕着古松，书房内悬挂着题字：“池含林采明于缬；山贻台华媚若细”[112]。含贞斋对面是九狮台，这是一座由太湖石堆砌而成的高大险峻的假山，石上有多块形似狮子的石头，整座假山呈现出一只巨狮静卧在绿树丛中的形象，象征着静中有动。邻梵阁位于凤谷行窝堂的东侧，东边有一个小亭子，旁边是一棵百年古樟树，树荫浓密。亭内立有一块石碑，上面刻有清朝乾隆皇帝的题字“介如峰图”。亭前的池塘呈矩形，宛如一面镜子，池塘东侧靠墙处立有一块石头，形似美人在镜中自我欣赏，因此这块石头被称为“美人石”，而池塘则被称为“镜池”。清朝乾隆皇帝在第二次南巡期间曾游览此地，之后将这块石头的名字改为“介如峰”。

锦汇漪水池（图 53）位于园林中心，因汇集园内主要观景点而得名。风景如画的寄畅园环绕着锦汇漪池，池中倒映着群山、楼阁、亭子、树木、花卉和鸟儿。在锦汇漪的东南角，有一座六角亭，亭上悬挂着块匾，写有“郁盘”（意为“幽深而曲折”）。亭子的名称源于王维在《辋川园图》中的诗句：“岩岫盘郁，云水飞动”[113]。知鱼槛位于锦汇漪的中心，这个名字源于道家古典《庄子》[114]中的一句话：“安知我不知鱼之乐”[115]。七星桥（图 53）横跨锦汇漪，由七块石板平坦地铺在水面之上。桥后面是由三个房间组成的嘉树堂。靠近堂的是通向涵碧亭的廊桥。寄畅园的朝房位于园林东门对面。每当康熙和乾隆皇帝在南巡途中到达无锡时，他们都会造访寄畅园。在这个大厅里，当地官员会提前聚集，敬候皇帝的到来。

寄畅园巧妙利用山地森林的自然景观，不仅充分运用所有主要本地园林树种，还因其独特的布局而闻名。《园冶全释》中的“相地”一章提到的“杂树”，简要描述了山地森林的植被特征。在园林西侧的假山叠石区，植物的分布错落有致，正是山林植被的特点。它们在视觉和树种上与邻近的惠山相似，使观察者有种错觉——这种人工景观是“自然”的延续。值得注意的是，尽管近年来园林重建过程中植物的组成有所变化，由于自然的分布方式，一些看似与景观不协调的树木，例如棕榈类植物，依然未能破坏园林的整体氛围。此外，重建过程中使用的人工岩石主要选用了惠山的黄石保留了还原和真实性。

如果说寄畅园的景观结构是对惠山地区地貌特征的模仿，那么当地材料的选择则体现在材质的再现上。这不仅增强了园林的视觉一致性，还提升了视觉形象的真实感，从而将惠山的元素“引入”了园林之中。

2.2.7 绮园

绮园位于浙江省嘉兴市海盐县武原镇，最初名为“冯氏花园”，是一座典型的江南文人园林。1870 年，园主冯缵斋在此建造住宅。1871 年，冯缵斋在原有的拙宜园和砚园基础上，以“冯三乐堂”为中心修建了绮园。绮园占地 1 万平方米，其中水域约 2000 平方米，林地面积 7000 平方米，园内生长着 40 多棵百年古树。从园林风格来看，绮园融合了苏州、扬州和杭州园林的特色。在园中巧妙体现了“水随山转，山因水活”的设计理念，主要景观以树木、山体和水池为主，建筑则起到轻微的装饰作用。绮园是一片独立区域，

[112] 作者为无锡著名书法家、画家王汝霖

[113] 唐 朱景玄，《唐朝名画录》，温肇桐，四川，四川美术出版社， 1985.3，M，24

[114] 战国 庄周《庄子·秋水》，孙通海，北京，中华书局出版社，2007.3，M,242。庄周，中期东周和战国时期的著名思想家、哲学家和作家。他创立了“庄学”，是中国重要的哲学学派之一。在老子之后，他是战国时期道家学派的代表之一

[115] 《庄子与惠子游于濠梁之上》 译文 惠施说：“你不是鱼，怎么知道鱼的快乐？ 注释 安：表示疑问，相当于“怎么”、“岂”。 赏析 此句的典故出自《庄子·秋水》，用以告诫人们，不要以自己的主观意识形态对别人妄加揣测，有“己所不欲，勿施于人”的含义。

与周围住宅区无关，广阔的水域形成了聚散结合、山水相依的布局。因其独特的造园技艺和珍贵的古树名木，绮园具有重要的文化和历史价值。

绮园的建筑布局独具特色，宅邸与园林是分开的。宅邸位于园林的西南角，由门楼、三乐堂和堂楼三部分组成，展现了典型的江南民居风格。园区则位于宅邸的东北方向，面积约为 1 万平方米。与其他江南文人园林相比，绮园的布局有所不同。除了潭影轩（图 54）、小隐亭、滴翠亭（图 55）和水榭等部分，其余区域遵循传统园林艺术的理念。绮园的入口设在西侧，园中央有一座花厅，前方是一座曲桥，池塘后方则布置了假山，水流从园东向北环绕亭台而过。整体布局与苏州的拙政园相似，水流经洞口进入后面的主池。

园内有许多景点名称富有诗意，如“幽谷听琴”、“风荷夕照”、“潭影九曲”、“蝶来滴翠”、“海月小隐”、“古藤盘云”、“晨曦罨画”、“美人照镜”、“百鸟鸣春”和“泥香三乐”等。游览路径由山洞、岸道、飞梁、小船等元素组成，宛如一个错综复杂的迷宫，假山的布局则分为前、中、后三个部分，每个部分都有其独特的设计和景观。正如诗句所描绘的“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”[116]。潭影轩、小隐亭、滴翠亭和风荷轩则是园中的点缀。小桥（九曲桥、四剑桥、罨画桥）连接着山水景观。四剑桥由三跨石板组成，而罨画桥是一座石拱桥，将水池一分为二，拱门旁有一副对联：“两水夹明镜，双桥落彩虹”[117]。园林南部是三乐堂府邸，这是一座典型的江南民居白墙黑瓦。

绮园的建筑特色在于将园林与宅邸分开设置，这与江南许多文人园林的做法不同，后者通常将园林视为住宅的一部分。尽管园林位于城市中，但内部以自然景观为主，通过山水进行空间划分。整体布局采用三山夹两水的形式，这与传统的江南文人园林布局不同，后者常利用建筑物来界定空间和景区。在绮园的设计中，遵循了园林艺术的原则——“水随山走，山因水活”。这种布局使园林主要由树木、山峦、水域和点缀的建筑组成，整体风格与古典自然景观相似。作为一个独立区域，绮园不属于住宅区，水体作为统一元素，而山川则将园区划分为不同区域。假山的前后有丘陵和沟壑，这与苏州园林不同，后者由于面积较小，背面通常缺乏丰富的园林景观。

绮园的主要水体被假山划分为南北两部分。北部的广阔水域由两条长堤隔开，形成三个不同大小的水面。南北两部分通过山下的暗道相连，增强了园林水系的多样性，并赋予其独特的氛围。这个园林是自然园林景观的缩影，体现了道家“返璞归真”的理念。绮园水系最引人注目的特征是余韵悠长的水尾设计，为园林增添了神秘感。

绮园的主要景观点包括森林、山丘和水池。园内南部、北部和中央的三座假山将绮园划分为两个主要区域。绮园的标志性景观被称为“绮园十景”，具体包括“四剑探水”、“晨曦罨画”、“别有洞天”、“蝶来翠滴”、“海月小隐”、“潭影九曲”、“美人照镜”、“古藤盘云”、“幽谷听琴”和“风荷揽榭”。“潭影九曲”中的九曲桥设计精巧，站在桥上可眺望南部的假山、北部的潭影轩，以及四周的树木和蓝天，水中映出美丽的倒影。“潭影轩”是绮园中最大的建筑，四周环绕着苍翠的树木和怪异的石头，营造出深山古寺的氛围。“美人照镜”（图 56）是绮园中来自太湖湖底的最大石块，顶部有一个圆孔，清晨时阳光透过孔洞洒下，照在石孔上，仿佛一面镜子。三座假山各具风格：南部假山高大陡峭，中部假山形状复杂多变，北部假山则轮廓模糊，似隐似现。“小隐亭”是绮园的最高点，亭内可俯瞰全园的美景。古时在这里还能看到东边的海潮和西边海盐县的标志性

[116] 北宋 苏轼，《苏轼文集，第三册》

[117] 出自唐代 李白 的《秋登宣城谢朓北楼》 译文 两条江之间，一潭湖水像一面明亮的镜子；凤凰桥和济川桥好似落入人间的彩虹。

建筑镇海塔，因此“小隐亭”也被称为“依云亭”。位于亭子西北的深谷被潭水环绕，称为“琴音峡谷”。罨画桥（图 57）是北部大水池东岸的唯一一座拱桥。

绮园独特的山林景观、舒适惬意的氛围、精致的园林布局和独特的园林设施，彰显了其与江南地区文人园林的不同之处。整个园林浸透着深刻的道家意境，为理解园林的艺术理念提供了重要的参考。形成这一艺术理念的原因与园林的历史演变、园主的思想以及时代背景密切相关。绮园在江南园林中是一个独特的范例。对绮园林术理念的分析不仅丰富了我们对江南园林的理解，也促使我们思考园林艺术理念的创作方法，有助于提升现代园林景观设计的水平。

第 3 节 园林艺术与诗歌的关系

诗歌与园林艺术之间存在着密切的联系，这种联系使得中国古典诗歌成为了理解中国园林艺术的重要途径。正如陈从周所言：“中国园林与中国文学盘根错节，难分难离。我认为研究中国园林，似应先从中国诗文入手，则必求其本，先究其源，然后有很多问题可迎刃而解。如果就园论园，则所解不深。”[118]自唐代以来，中国诗歌中运用了大量的诗意意象来表达情感，这些丰富的意象不仅推动了诗歌和绘画艺术的发展，也促进了园林艺术的进步。许多古典园林的设计灵感来源于诗歌中的意象，体现了独特的园林文化。现代研究园林的学者们常常通过分析诗歌创作，来探寻古典园林背后的艺术意境和文化价值，进而理解整体的园林文化。一些专家在研究诗歌意象时，特别关注中国园林的元素。中国古典诗歌与园林艺术相辅相成，形成一个融合统一的整体。可以认为，现代园林艺术也应继承古典园林的特点，与文学和绘画共同发展，创造出引人深思的诗意园林景观。

2.3.1. 园林艺术作为文化现象在诗歌形成中的作用与影响

从空间的角度来看，园林是文人雅士聚会和创作诗歌的理想场所。园林是自然与人类结合的成果，与自然中美学元素的集中性相比，其布局形式更符合艺术创作的规律，其美学构思更加明显，因此更容易激发诗人的创作灵感。此外，地域特色、人文底蕴以及历史背景等多重因素，对于激发诗兴、涌动诗情以及促成诗境的形成具有显著的影响。文人的园林观念与思想不仅与其诗歌风格相互映照，而且二者之间存在着一种互动共生、相互塑造的关系。

苏轼作为核心成员的湖州六客会，堪称园林雅集中酬唱交流的典范。苏轼在《与周开祖同游》一文中回忆道：“某忝命皆出奖借，寻自杭至吴兴见公择，而元素、子野、孝叔、令举皆在湖，燕集甚盛，深以开祖不在坐为恨。别后，每到佳山水处，未赏不怀想谈笑。出京北去，风俗既椎鲁，而游从诗酒如开祖者，岂可复得。乃知向者之乐，不可得而继也。令举特来钱塘相别，遂见送至湖。久在吴中，别去，真作数日恶。然诗人不在，大家省得三五十首唱酬，亦非细事。”[119]。因此，在“六客”聚会时，创作 30 到 50 首诗歌并非难事。

[118] 陈从周，《中国诗歌与园林艺术》，《月刊》2018 年第 1 期
[119] 宋 苏轼，《东坡全集—与周开祖同游》/编 孔凡礼，北京：中华书局，1986 年，第 1668 页

“六客会”创作的诗歌后来被李常刻在墨妙亭的石碑上。“六客”中的大部分成员都是因反对王安石变法而遭贬的官员。杨绘的诗《观林诗话 诗寄东坡》[120]表达了他们的共同心声。六客的聚会地点常设在李常担任太守时的湖州郡圃碧澜堂，或是在松江的垂虹亭。

元祐六年三月，苏轼前往湖州，重新振兴“六客会”。最后的六位成员包括苏轼、张询、曹辅、刘季孙、苏坚和张弼。聚会由湖州太守张询在碧澜堂组织。在词中，苏轼非常怀念已逝的前五位友人，感叹如今仅余自己这一老人尚在，但欣慰的是，又有五位新星加入，张询将前后两批“六人客”的作品刻在墨妙亭，并将碧澜堂改名为“六客堂”。

如今，这座亭子和六客堂仍见证着当时的政治风潮与自由的文化思潮，同时也承载着城市景观与文化的历史遗产。

在北宋时期，曾有一个名为西园雅集的团体，而南宋时期则有西湖吟社。前者的成员常聚在一起演奏曲子和吟诵诗歌，后者的成员围绕特定主题进行诗歌创作。文人雅士在园林中举行的宴会和诗歌朗诵，为宋代的诗歌史描绘出了一幅绚丽的文学画卷。因此，深入研究这些宴会、集会是非常必要的，这将帮助我们发现以往未曾发现的生动画面，更生动地展现文人之间的诗歌交流和彼此间的关系，以及他们在这一独特空间中的集会情景。

2.3.2. 意境在园林中表达的诗意空间——园林与诗歌的时空关系

诗歌意境的本质在于通过构建和组合意象，创造出富含情感的画面。其意境的表达主要体现在画境、声境和香境三个方面，诗人重视通过调动多种感官来激发听者的情感，使其沉浸在所构建的诗意场景中。园林设计则将人类的这些感官融入到观赏的景观之中，模糊情感世界与自然界之间的界限。画境主要体现在园林建造过程中，对绘画构图理论与技巧的巧妙运用，许多学者研究了画境园林，并将这些知识应用于现代园林设计中。对声境的研究主要集中于雨景设计，“雨打芭蕉”成为园林、绘画和诗歌三者融合的经典示例。“梅雨”轻轻落在窗前的篱笆上，滋润着翠绿的树根，渗透到文人的思绪中，营造出诗画园中的诗情画意。园林空间的营造涉及人类的嗅觉体验，香花植物在其中发挥了主导作用。营造香境的主要依据是对植物及其不同花文化的研究，并设计出不同的欣赏方式。通过花香的微妙变化，来表达时间和情感的变化。在中国传统的美学文化中，淡雅的幽香占据主要地位，荷花、兰花、桂花和蜡梅等花香常常成为艺术意境的象征。

时空，涵盖了时间与空间两个维度，同时也象征着诗人在面对这无限延展的时空背景时，内心涌动的深切感慨与情怀抒发。时间和空间是诗歌中不可或缺的元素，任何诗作都通过这两个视角传达诗人的情感。在中国古典园林造园的过程中，中国古代文人将时空感融入景观设计中，赋予其生命，使小小的园林空间遵循宇宙的法则。研究文献表明，时间与空间的设计研究往往是分开进行的。在中国古典园林中，时间元素主要体现在三个方面：四季更替、昼夜交替和天气变化。空间元素的考量则涉及建筑、植物、山水、道路以及其他物体的空间布局。在研究中国古典园林的时间表现时，主要关注的是四季变换、昼夜交替以及气象变化等自然现象。然而，由于时间的非物质属性，对其的研究明显比对空间的分析更加复杂，因此现有的空间研究资料相对更加丰富。江南园林的设计遵循“自然布局法”，注重空间的组织与扩展，以及水体与建筑之间在平面、立面和空间三个维度的关系。

[120] 宋 杨绘，《观林诗话 诗寄东坡》，宋 吴聿，M，浙江范懋柱家天一阁藏本

学者们从空间角度对中国古典园林进行了广泛研究，如《拙政园空间结构解析》[121]和《网师园的空间分析》[122]等。此外，也有从中国山水画理论的视角对中国古典园林进行了探讨，一个显著的例子是《从山水画看风景园林设计》[123]，该文分析了中国古典园林中景观空间的多种概念，如山水画的动态视角、通过大物体感知小物体，以及多层次空间等。园林空间研究的新方向不断涌现，对中国古典园林的整体研究做出了重要贡献。在研究诗歌中的时间与空间表现手法时，希望未来能将诗歌中的这些方法应用于园林设计中，并学习古人在时间与空间中的设计方法。

古代诗文的一个显著特征在于其通过情感驱动来构筑意境，同时由意境触发更深层次的情感流露，实现了情感与景象的完美融合。其基础在于对所见风景的情感和意象的表达。因此，诗人的思考与感受交织在一起，体现在他们的文学作品中。可以说，诗文源于自然山水，这一点在山水田园诗中尤为明显，因为这类诗歌将自然山水作为主要的赞美对象。同时，自然山水景观也是园林设计中的重要组成部分，两者之间存在着密不可分的联系。通过强调共同的主题——自然山水，诗文与园林艺术得以相互辉映。但自然山水具多样性：如无人打扰的山丘、原始森林、巍峨的山顶和辽阔的河流，都是诗人们寻找灵感、创作诗歌的源泉。然而，园林同样是自然山水的重要体现，因此许多文人士大夫的作品与园林紧密相关。这样的例子包括王维的《辋川诗集》、李吉甫的《怀伊川赋》、谢灵运的《山居赋》、李德裕的《平泉山居草木记》，以及各式各样的亭记、园记和游记。

在诗文融入园林艺术之前，士人主要从美学的角度分析园林。例如，在谢灵运的始宁墅中，自然美是审美体验的主导因素。由于园林景物并不直接反映诗人的情感，所以其交织仅存在于文学作品中。以自然美为核心的园林美学可以大致描述为“看山见山，看水见水”。然而，随着诗文与园林景物的结合，学者们对其美学的理解开始受到园主或创作者的情感和意志的影响。一个典型的例子是苏舜钦的沧浪亭（图 58），其名称“沧浪”源自《孟子・离娄上》中的名句：“沧浪之水清兮，可以濯吾缨。 沧浪之水浊兮，可以濯吾足。”[124]这一意象在诗歌中屡次被提及。这一名称反映了园主的情感，情感与意志通过诗意的方式渗透到园林之中，赋予了其独特的感性基调。园林景观不再是单纯的装饰，而是充满情感的背景，使得欣赏者对山水的感受变得更加深刻。每座山、每条河、每根草、每棵树都具备其独特的魅力。诗文的存在为园林增添了情感色彩，赋予其抒情和情绪。正如金学智所言：“在园林中，特别是在名园里，可以说处处蕴蓄着诗意，时时荡漾着诗意，时时荡漾着诗情，事事体现着诗心，是地道的‘诗世界’。”[125]在文人园林中，诗意的灵感表现尤为突出，同时也体现了诗人的思维。文人园林的美学是自然之美与艺术之美的完美融合，简单来说，就是对自然景观的欣赏和对士人追求美好生活的赞美。

考虑到诗文对园林的重要性，陈从周指出：“研究中国园林，似应应从中国诗文入手”[126]。那么，诗文是如何为园林注入情感的呢？首先，通过园林的命名便可见一斑。在魏、晋、隋、唐等时期，文人的园林往往以地名、方位、功能或园主的姓名来命名。例如，李德裕的平泉山庄、白居易的庐山草堂（图 59）、王维的辋川别业、刘禹锡的洛阳履道坊宅园（图 60）等，这些名字往往取自园林所在地的名称，不仅标识了地理位置，也寄托了园

121 作者饶飞.《拙政园空间结构解析》，北京：北京林业大学，2006 年
122 作者戚宏.《网师园的空间分析》，上海：同济大学，2006 年
123 作者孙媛媛.《从山水画看风景园林设计》，西安：西安建筑科技大学，2009 年
124 《孟子》。孟子。离娄。第 1 章，第 8 节 / 编者：王丽华、蓝旭。北京：中华书局，2006 年，第 144 页。这一意象在诗歌中被多次使用——《四卷中国诗歌选》。
125 金学智，《中国园林美学》。北京：中国建筑工业出版社，2005 年，第 231 页。
126 陈从周，《中国诗文与中国园林艺术》，《月读》，2018 年第 01 期。

主的情感和理想。北宋洛阳时期的许多园林自隋唐以来仍然沿用这些名称，遵循当时的命名习惯。李格非在其《洛阳名园记》中提到，“洛阳园池，多因隋唐之旧”[127]。

在宋代以后，“主题”园林逐渐受到欢迎。所谓主题园，是指园林设计围绕一个核心主题进行，以表达园主的情感和志趣。许多文人园林的名称都蕴含深刻的思想。例如，兰泽园、小隐园、嘉林园、独乐园、遂初园、研山园、沧浪亭、梦溪、乐圃、盘洲、绣谷园、清华园等，这些园林的名称大多源自古代诗文，表达了园主特定的情感和追求。此外，园林中的具体景观也与园林的主题紧密相连，景观名称通常以匾额或入口柱子上的楹联等形式呈现，古代园林景题逐渐显现出浓厚的诗意特征。

例如，司马光的独乐园（图 61）中设有多个富有诗意的景题，如秀水轩、钓鱼庵、采药圃、浇花亭和见山台等。另一个例子是诗人洪适的盘洲园，其景题也极具意境，包括洗心、绿野、巢云、濠上和云起等。这些景题不仅美化了园林，也深刻地表达了园主的思想感情和生活情趣。临安地区的园林景题名称也同样如此：诗文常被用作名称，以在景观中融入情感，来并表达园主的情志。正如陈从周引用的《红楼梦》中所说：“这样一个宽广的景观，却没有亭子来命名，使得整个景观显得空旷无物，失去了意义。“偌大景致，若干亭榭，无字标题，也觉得寥落无趣，任由花柳山水，也断不能声色”[128]这段话说明了园林景题的重要性。景题在概括、明确、提炼园景内容及为它增添最后一笔亮色方面发挥着关键作用。

诗意是古人诗歌中创造的艺术概念，能够激发人们的情感。因此，如果我们将“诗意”的概念扩展到园林设计上，可以认为，园林中的诗意与园林对人们情感的触发密切相关。相对而言，诗意的园林指的是那些能够激发情感的景观设计，而不仅限于中国传统的古典园林。在现代园林诗意的研究中，很多关注点集中在从中国古典园林扩展到现代园林设计中的转变，专注于探究园林诗意本质的学者则相对较少。从现代中国园林诗意的研究来看，日本的禅宗园林（图 63）巧妙地表达了对禅宗哲学的理解，鼓励观者在静谧的环境中领悟禅的生活智慧。类似地，现代著名的景观设计师如彼得·沃克和玛莎·施瓦茨，也通过特定的形式和设计元素在他们的作品中表达了自己的设计理念，激发人们对周围世界的深刻思考。这些设计不仅是视觉上的享受，更是一种心灵上的启迪。这些作品看似充满诗意，但其诗意的内涵源自其他传统文化，与中国古典园林的诗意内涵有所不同，尽管它们都引导着哲学的思考。因此，可以得出中国古典诗歌的创作在现代中国园林中仍扮演着重要的角色。

2.3.3. 中国古典诗歌与园林的审美相似性

中国古典诗歌和中国古典园林在儒家与道家文化的影响下产生，二者在创作主体、审美主体和美学理念上具有相似性。尽管它们属于不同的艺术领域，但其审美需求是一致的。所有的审美主体都渴望通过诗歌或园林获得精神上的慰藉。在欣赏诗歌或园林时，人们运用相似的审美心理机制——联想、审美投射和情感共鸣——来体验和享受美。这种过程不仅让个体感受到了美的愉悦，也加深了对作品内在情感和意蕴的理解，这些审美主体受到道家“虚静观”思想的影响。在这样的背景下，诗歌和园林都追求超越物质表象的深层次境界，展现出气、神、韵、境、味的境界和标准。

[127] 李格非，《洛阳名园记·富郑公园》，毛晋，全交馆藏版，1829 年，第 6 页。
[128] 清代，曹雪芹，《红楼梦》第十七，高鹗，北京，人民文学出版社，2005 年，第 217 页

在查理·卓别林的电影《摩登时代》中，他作为一名员工，工作在流水线上，仅仅负责执行一项重复性的工作，从而成为了庞大生产体系中不可或缺却机械化的一个组成部分。卓别林的幽默表演促使我们深入思考工业时代工人的形象。工业时代的到来以及劳动的碎片化，使得现代人常常被迫融入机器的运作中，形成了“碎片化的人格”，而非作为一个完整的人投入到工作中去。这种现象引发了对人性和工作本质的深刻反思。工业时代的分工导致了“现在的国家与教会，法律与习俗都分裂开来，享受与劳动脱节、手段与目的脱节、努力与报酬脱节。永远束缚在整体中一个孤零零的断片上，人也就把自己变成断片的了。”[129]

在工业社会中，劳动力与劳动的分离导致了劳动与劳动者之间的对立，使工人无法体验到劳动所带来的幸福。劳动不仅没有确认他的价值，反而否定了他自己，因此他感受到的不是快乐，而是痛苦。因此，席勒和马克思提出，现代人是不完整的，是“碎片化”的，并指出，走向完整的唯一途径在于“通过审美”。只有在审美体验中，碎片化的人才能摆脱尘世，进入精神自由的境界。“只有在审美体验中，人摆脱开尘世而进入到一个令人心醉神迷的世界，人的情感为中心的一切心理机制才被全面地、充分地调动起来，并达到高度的和谐。[130]

中国古典诗歌是诗人精神的栖息之所与情感的抒发平台。在创作与鉴赏的过程中，诗人实现了身心的和谐统一，经历了生命的净化与升华。古代中国诗人在诗歌创作中，将对自然的情感转化为充满诗意的表达，通过意象与内心情感的深刻共鸣，以及情景的完美融合，达到了心灵的彻底释放，体验到了审美的最高境界。在诗歌的世界里，诗人将自己的灵魂从世俗的束缚中解放出来，激发了所有的情感-心理机制，进入了一个纯粹的审美境界，实现了身体与心灵的高度和谐。

在中国古典园林的发展过程中，自从文人士大夫开始参与造园活动，园林设计便越来越注重将诗人的情感融入景观之中，旨在创造一个心灵的桃花源。将生活的乐趣与高雅的品味深深融入景观，形成一个自我修养的空间。士大夫则乐于参与造园，却轻视建筑的构建，因为他们认为建筑属于工匠的范畴，侧重于技能与技巧，而造园则更接近于诗歌和绘画。在他们眼中，园林是一种高级艺术，旨在领悟生活的真谛，是对生活的艺术表达，而不是单纯的手工劳动。

美国研究者哈格里夫斯指出：“风景园林应该首先将艺术放在首位，艺术是风景园林的灵魂。”[131]中国古典园林作为一种艺术形式，真实地揭示了生活的真谛和宇宙的法则。中国的文人赋予了园林独特的生命情感，使其超越了一般的空间概念。通过将诗歌与绘画融为一体，中国古典园林不仅象征着崇高的美学追求，也为现代“碎片化的人”提供了一种重拾完整性的途径。在这种美学的影响下，人们能够在忙碌和纷扰的现代生活中找到一片宁静之地，重新连接内心的和谐与完整。现代园林应向中国古典园林学习，不仅在形式上进行表达，还要探索如何通过艺术空间唤起观众的情感，引导他们达到更高的审美体验，促进他们的精神和心理自由。

在中国古典诗歌与古典园林的审美体验中，审美联想扮演了重要角色。在解读中国古典诗歌时，读者仿佛在欣赏一幅生动的画卷，不仅能从眼前的具体形象中获得丰富的美感享受，还能从中捕捉和理解更深层次的意义。例如，清代诗人高鼎的《村居》通过一组生

[129] 德国 席勒，《审美教育书简》。/ 译者：冯至，范大灿。上海：上海人民出版社，2022 年，第 175 页。
[130] 德国 席勒，《审美教育书简》。/ 译者：冯至，范大灿。上海：上海人民出版社，2022 年，第 176 页。
[131] 乔治·哈格里夫斯，《哈格里夫斯》，王向荣，南京，东南大学出版社，2004 年，第 75 页。

动的意象，结合轻快的节奏和愉悦的词句，展现了一幅宁静和谐的乡村生活画面：“草长莺飞二月天，拂堤杨柳醉春烟，儿童散学归来早，忙趁东风放纸鸢。”[132]

诗歌的开篇，诗人通过描绘了一幅春天万物复苏的画面，将读者带入温暖的春日场景中，绿草如茵，春风轻拂。在这样的环境中，读者仿佛忘却了自己身处何方，像爱丽丝进入童话世界一般，畅游于诗人所创造的春天，随着诗人的笔触游转。在诗人描绘的春日天地中，读者抛开了世俗的忧虑，心灵在诗的意境中翱翔。孩童们从学校走出，借着柔和的东风，忙着放起了纸鸢。读者们也随之而动，融入这一场景，身心感受到孩子们放学后的欢愉，奔向春天。当纸鸢飞向蓝天的瞬间，读者如同诗人的笔触，化身为空中的纸鸢，伴随着温暖的春风俯瞰着绿地，体会着自由与快乐，心灵在空中翱翔。在诗人创造的一系列动人场景中，读者通过潜意识中的审美联想，进入了一个绝对自由的审美境界，沉浸于诗人描绘的春日画卷之中，愉悦地徜徉其间，从而获得最深刻的审美体验。这种体验超越了简单的视觉享受，触及了心灵深处的共鸣，使读者能够在精神层面上与作品产生深刻的连接。

在《中国美学史大纲》中，叶朗指出，“韵”是一个极为重要的审美范畴，也是诗歌艺术的最高审美标准。自魏晋南北朝时期起，关于“韵”的讨论便已开始。《世说新语》中提到了“韵”、“风韵”及“风气韵度”的相关评论，而“气韵”与“体韵”等也被纳入谢赫的《古画品录》（《画六法》）中。所谓“节奏”源自“生动运动的灵动节奏”，这也是“韵”的一个表现，可以理解为“音韵”。在唐代和五代时期，司空图、荆浩等人同样对“韵”进行了探讨。在宋代，诗歌中的“韵”更是备受重视。那么，“韵”究竟是什么？范温曾说：“‘有余意之谓韵’，〞余得之遗。盖尝闻之撞钟，大声已去，余音复来，悠扬宛转，声外之音，其是之谓矣”。[133]可以说，范温对“韵”这一概念给出了相对清晰的定义，表明韵”是诗歌创作中的普遍审美理想。梅尧臣、欧阳修、苏轼、黄庭坚、姜夔、严羽等文人学者，对“韵”的内涵及其在诗歌中的应用进行了深入的阐释与讨论。

梅尧臣的“不尽之意”、欧阳修的“真味”、苏轼的“至味”、姜夔的“含蓄”和“有余意”，以及严羽的“不可穷尽的意义”，这些概念都与“韵”紧密相连，都属于韵。韵与主观情感密切相关，植根于生活，源于文人对社会生活的深厚情感与理解。因此，可以说这是作者内心感受的共鸣。通过将深刻的情感和经历融入景物和景象之中，用有限的语言传达无限的爱，将意义超越于景物之上，从而创造出一种未曾言说却充满魅力的“隐含意义”。最真实的意义往往通过韵律与音韵的和谐来传递。因此，苏轼将陶潜的诗歌视为“韵”的典范。他认为，陶潜诗歌中最引人入胜的是其风格，甚至比文字本身更为奇妙。唐诗的特征在于作者直接抒发胸臆，富于丰富的意象和完整性，而宋诗则更显深思与形式的优雅，以其深刻的哲学内涵著称。实际上，不仅诗关注“韵”，词还更注重超越韵律效果的字词。词不仅形式优雅，还具有婉转的特色，婉转即是含蓄，难以捉摸且带有悠长的回响。王国维在谈及境界时，常提到字词的韵律，他曾说：“词之为题，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”（《人间词话-节录》）[134]。优雅的字词形式同时具有音乐性与深邃的内涵，其意义往往难以言表。

除了诗词，在古文的复兴运动中，欧阳修批评西昆诸家在“骈文”体裁中那些华丽而浮夸的句子，认为它们过于追求修饰。他提倡创作一种“简洁而富有深意”的古文。欧阳修运用“简”这一概念来调整文学风格。“简化”并不等同于简单或肤浅，也不等同于当

[132] 清 高鼎，《人教版义务教育课程标准实验教科书语文一年级下册—村居》．北京，人民教育出版社．2001 年，第 45 页

[133] 北宋范温，《潜溪诗眼・论韵》，张海明，北京，北京师范大学学报（社会科学版），1994 年第 3 期，第 50-58 页

[134] 王国维,《人间词话》，许调孚，上海，上海古籍出版社，1998 年，第 69 页

时一些诗人所采用的低俗“白话”，而是指用精炼的语言表达丰富而深刻的内容。欧阳修本人也以“简洁”的风格进行创作。据历史记载，欧阳修与尹洙共同撰写了《双桂楼记》。欧阳修最初写了约一千字，但尹洙认为只需五百字即可达到同样的表达效果。于是，欧阳修“服从了他的简洁和古朴，从此开始以此风格写作”。

除了欧阳修，司马光也是追求简约的重要代表。他认为简约是一种美学，这种风格贯穿于他的诗歌和园林理念。司马光的写作风格既简单又精炼，他不喜欢华丽的修饰，提倡“朴素与适度”。他曾拒绝为宋朝神宗皇帝撰写骈文诏书，声称“我无法写成骈文”。他的“独乐园”以其自然质朴的风格而闻名，在钓鱼庵中，四周种植着翠竹，竹子的顶端相连于中央，使两排竹子稍微向内倾斜，形成一个廊庑的形态，营造出一个半开放的空间，展现出简约自然的风格。

无论是古代诗词还是古文，语言的简练与深刻的意义都是重要的美学特征。诗文的简洁深刻地影响了文人园林。当代园林学家陈从周指出：“园之佳色如诗之绝句，词之小令，皆以少胜多，含着不尽意。寥寥几笔，弦外之音犹绕梁间。[135]”显然，文人园林与诗词在追求美学上是相似的，它们拥有不同的旋律，却有着共同的目标，皆认为简远是一种美。

欣赏中国古典园林和中国古典诗歌体现了“相同技艺在不同旋律中的美”。欣赏中国古典园林如同阅读诗歌或观赏画作，让人沉浸在氛围中，畅游深思。身处于造园家创造的空间中，随着四季的变换，可以体验到不同的诗意境界。“月到风来亭”位于网师园西侧的彩霞池旁，三面环水，紧邻水面，营造出一种宁静致远的氛围。取自宋代诗人邵雍的诗句相呼应：“月到天心处，风来水面时。”[136]月到风来亭的独特之处在于让人坐在水边，可以享受轻微的涟漪，感受云岗的宁静微风、竹林的清新之风和松树的醇厚之气。中秋节时，明月高悬，清晰的月影倒映在池中，桂花盛开，花香四溢，夜晚鱼儿在水中游弋，池塘仿佛一池银装。此情此景下，与朋友共度美好时光或独自一人享受美丽风景，这两种体验皆为雅事。园主人将自己沉浸在美丽的景色和美好的时光中，抛开烦恼，陶醉于大自然的馈赠，融入月光与微风之中，逃离世俗的纷扰，将灵魂隐匿于这片自由之地，忘却自我，完全融入宁静之中。如果说诗歌是诗人通过意境的创作引领读者进入一个虚无的精神世界，那么中国古典园林则是通过精心设计的空间情境，让游人亲身体验到自然的安宁与和谐，实现心灵的净化与升华。正如美国学者乔治·桑塔亚纳在其著作《美感》中所言：“自然也往往是我们的第二情人，她对我们的第一次失恋发出安慰。”[137]

中国古代文人与中国古典园林的创造者深刻领悟了其中的真谛，将园林打造成净化灵魂的圣地，使他们能够沉浸于自然风景之中，化身为夜空中皎洁的明月、松林间轻拂的微风，或是窗前的芭蕉树，沐浴在雨声之中，让大自然为他们的心灵解除疲惫。在中国古典诗歌中，特定情感的物象成为作者情感的寄托。这些意象的积累构成了中国古典园林审美统一的基础，促进了园林意境的形成。作为一种空间意境的存在，中国古典园林也反过来促进了诗意意象的形成与巩固。诗歌与园林的意象相辅相成，形成了一种相互支持和共生的审美关系，共同构建了中国传统文化中独特的精神家园。欣赏中国古典诗歌和古典园林在观者的意识中与作品中的意象相结合，能使观者产生对事物与自我的认同感，使思想超越肉体的限制，在现实世界的不同物体间游走，达到精神上的满足，从而获得至高的审美体验。

2.3.4. 中国古典诗歌与园林的艺术的紧密关联

[135] 陈从周，《园林清议》，作者陈从周，江苏南京，江苏文艺出版社出版，2005 年，第 135 页
[136] 宋 邵雍，《邵雍全集 清夜吟》，作者邵雍，主编郭彧，上海，上海古籍出版社，2015 年，第 315 页
[137] [美]乔治·桑塔耶纳，《美感》，翻译者 杨向荣，北京，人民出版社，2013 年，第 136 页

中国古典诗歌与古典园林艺术的共同审美使得二者之间存在着深刻的共通性。从创作准备、情感表达方式，到创作过程中运用的各种技巧，这些方面都体现了它们之间的紧密联系。对中国古典诗歌的艺术研究，在探讨中国古典园林艺术创作时扮演了极其重要的角色，同时也对现代中国园林的创作和发展具有深远的意义。这种研究不仅有助于深入理解古典艺术的魅力，也为现代园林发展提供了宝贵的灵感和指导。

诗歌的意象是在诗人的个人经历中逐渐积累的，并且会具有特定情感色彩和象征意义。将这些情感色彩和象征意义融入园林的发展中，它能够引导游人的审美感知，这在很大程度上推动了中国文人园林的发展中国古典园林的意象与中国古典诗歌的意象之间存在着显著的交集，这种重合极大地促进了两者的相互激发与共同发展。在日本的禅宗园林中，景观意象主要源自道教和禅宗文化，沙、石、水等景观元素承载着特定的文化意义。最初，日本的禅宗园林并未使用白沙，但随着园林艺术的发展，白沙逐渐被引入，成为替代水的景观元素。由于其极为抽象的表现形式，白沙成为了日本禅宗园林的标志性元素。因此，景观的发展要求我们以敬畏和智慧的眼光去发现不同对象之间的联系，识别景观元素所传达的情感，从而创造出现代的诗意园林，使人们在现代生活中也能感受到传统园林艺术的魅力。

情感的发展与转化孕育了中国古典园林的诗意。中国古典园林中的景观意象成为了个人主观情感的载体，诗人们通过提炼情感的本质，并巧妙控制心理距离，创造出富有情感的物象。当古人欣赏古典园林的美时，他们能够自由进出这些物象中，不会因长时间倾听雨声而感到不适，也不会因过度的欢愉而感到忧伤。在这种审美的精神状态下，观者思想的自由和畅快得以实现。所以，人类的情感主要源于感知过程以及对生活和事物的体验与理解。

中国古典园林对于中国古典诗歌发展，特别是在宋词和元曲的形成过程中，发挥了重要作用。这是因为中国古典园林为古代诗人提供了一个空间环境，使他们能够领悟自然和宇宙的法则。通过对中国古典园林与现代园林之间的比较，可以发现二者显著区别在于，中国古典园林不仅可以欣赏和赞美，人们还可以在其中漫步和游玩。古人在园林中与花对话，与琴相和。这些景观体验深化了他们对生活的理解，激发了对自然的情感，唤起了超越时空的共鸣。

回到诗歌主题，中国古典园林的诗意一方面源于中国古典诗歌中的文化意象，另一方面则源自诗人在园林中亲身经历的个人感受，这两种来源共同作用，使得园林不仅成为了自然美景的展现，也是诗人情感与哲思的寄托之所。一个能够产生诗意的景观必须能被感知，人们必须能够走入其中并享受它。中国古典园林的特点在于可以被欣赏和游玩，人们可以在其中漫步、生活，这对创造充满诗意的居住环境提供了启示，从而推动现代园林景观设计的发展。一旦我们理解了诗意的来源，我们就能明白在具有诗意内涵的景观设计中应该追求什么。古人能够在自然中找到表达情感的象征，因此在中国古典诗歌中，表达情感的过程也是诗人描绘景观的过程。“所有的景观抒情诗都是用爱的语言写成的。”王夫之认为，只有“以写景之心理言情”，[138]才能艺术性地表达诗人独特而细腻的情感。

如果诗人放弃对景致的描绘，直接而单调地表达自己的情感，那么他的诗歌将失去魅力，无法引发读者的情感共鸣。以马致远的《天净沙》为例：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”[139]诗人通过这首诗融合了十二个意象：干枯的藤蔓、古树、阴暗的乌鸦、小桥、潺潺流水、居所、古道、西风、瘦马、夕阳、孤

[138] (清)王夫之,《姜斋诗话笺注》，书籍作者戴宏森，上海，上海古籍出版社，2012 年，第 154 页
[139] 元 马致远，《元曲三百首》，书籍作者墙峻峰，武汉，长江文艺出版社，2015 年，第 81 页

独的人和遥远的边境，并且每个意象前的形容词都暗示着诗人的情感。通过这首诗，读者能够感受到诗人通过景物描写所传递的深情与孤独。这幅由零散笔触勾勒的阴郁、死气沉沉且荒凉的画面反映了诗人漂泊生活的无尽孤独，虽然诗中没有一句浪漫的词句，但诗人的羁旅生活却通过各种意象和情感得以表达。如果诗人直接诉说自己在异乡的艰辛与对故乡的思念时，则无法带给人们身临其境的共鸣，诗歌的意义便会缺失。

中国古典园林通过情感来构建景观，并利用这些景观激发情感。中国古典园林以情感意象为基础进行布局，通过不同情感意向元素的组合，表达了园主所追求的精神世界。叶燮在比较中国诗歌与绘画的差异时说：“画者形也，形依情则深；诗者情也，情赋形则显。”[140]在创造中国古典园林的过程中，设计者们充分借鉴了中国古典诗歌和水墨画的创作技法，使得园林既能够通过具体的形态表达情感，又能够通过情感的深度展现形态之美。在意境构建时，依赖于中国古典诗歌中的情感意象，以更清晰的表达情志，也借鉴水墨画中的构图法则，可以最大程度展现情感的深度。在构建中国古典园林的植物组合时，古人注重宁静的诗意原则，常常从自己积累的审美经验中汲取古诗的意境，以此来指导植物的选择与布局。“栽花种草全凭诗格取裁”[141]，中国古典园林的植物组合通常与景物的景题相一致，通过其深厚的文化内涵来表达景题的意义，反映出园主的志向与情怀。在园主欣赏的过程中，这种设计使得自然景观与人文情感相互交融，形成寓情于景的意境，让游人在欣赏美景的同时，也能深刻感受到园主的心境与追求。

中国古典诗歌和中国古典园林二者都是创作者通过多种象征形式传达个人情感的场所。诗歌通过心理意象构建内心空间，而园林则通过实物构建现实空间。然而，意象的共通性使它们能够相互借鉴，并在共同发展的过程中共存。诗歌通过赋予对象情感，体现诗意的本质，实现意象的融合；而园林则依赖于诗中的情感意象，结合其主题表达，展现诗意的精髓，从而实现这些画面的统一。

第三章：园林与山水画艺术之间的互相影响和比较分析

3.1 第一节：中国山水画中园林形象的描绘

中国古典园林充满诗意，又如同一幅优美的画卷。许多园林的布局源自山水画，而现存的园林也常常在绘画中被描绘。最早的实例是北宋画家张择端的《金明池夺标图》（图4），它展示了皇家园林端午节的龙舟比赛。中国绘画历史上，许多大师的作品中都能找到著名的园林描绘。我们将分析唐寅、仇英、文征明、杜琼、谢时臣等人的山水画。

唐寅（1470-1524），字伯虎，号六如居士，出生于商人世家，自幼展现出卓越的才华。他擅长人物画、花鸟画和山水画。在山水画方面，他的风格与周臣、李唐和刘松年相近，同时也受当代文人和宫廷绘画的影响。唐寅从多位艺术家那里汲取灵感，形成了一个严谨工整，层次分明，颇有文人气息的风格。

[140] 清 叶燮，《清代诗文集汇编，第104册—已畦集》，书籍作者清代诗文集汇编，上海，上海古籍出版社，2010年，第36页

[141] 明代 陆绍珩，《醉古堂剑扫》，书籍作者陆绍珩，长沙，岳麓书社出版，2016年，第56页

目前保存在北京故宫博物院的唐寅作品《毅庵图》（图 64）是文征明的朋友朱秉忠的居所。画中描绘了他在书房中欣赏园林的情景，通过绘画技法表现，笔触简练而整齐。这幅作品融合了人物画与山水画。细看之下，可以发现破损且不平整的屋顶瓦片，以及墙壁上剥落的泥土——这些细节暗示了书房和园林的主人完全与世俗喧嚣隔绝，乐于享受简朴的生活。长青的松树和书房周围竹子的影子，以及人工堆砌的假山，再现了和谐的园林氛围，让人沉醉其中。

唐寅的另一幅作品《事茗图》（图 65）珍藏于北京故宫博物院，描绘了文人雅士的生活——他们悠闲地享受茶道。画面的构图分明，选取的透视角度似乎是画家从山崖后面窥视品茶的情景。在卷轴的左侧，有唐寅自己写的诗句：“日长何所事，茗碗自赏持。料得南窗下，清风满鬓丝。”[142]画家运用浓墨和圆润的笔触描绘了近处山石和树木的凸凹形态。与此相对的是，中景运用了柔和、淡雅的墨色。虚实的交替与明暗的对比使得画家成功再现了悠闲愉悦的茶饮氛围。

描绘“贞寿堂图”园林的画作（图 66）现存于北京故宫博物院，是唐寅十七岁时创作。这幅画是为了歌颂周希正的母亲周楼氏，她因才智品德和贤惠而受到乡亲们的敬仰，她教育孩子们做人诚实与正直。画作呈现为一幅长卷，采用了沈周的风格，细致入微。树枝的轮廓通过有序的交织和图案勾勒而成，整体结构严谨，和谐美观，意境悠远。

仇英（1494－1552），字实夫，号十洲，出身贫寒，未接受过正统教育，因此他的创作最初以民间画为主，后来向文人学者学习绘画。他吸取了多种流派的优点，形成了独特的艺术风格。早期，从师于周臣，随后研究了宋元时期的笔墨技巧。他的作品以精致和工整著称，风格严谨，对笔墨的运用也非常娴熟，擅长山水画、花鸟画和人物画。由于他在文学艺术创作上研究较浅，因此他很少作题画诗。但是他通过刻苦学习，他的绘画技艺达到了极高水平，笔墨轻盈流畅，作品富有深刻的内涵。他与沈周、文征明和唐寅并称为“吴门四家”。

仇英的《东林图》画作（图 67）现存于台北故宫博物院，是在绢布上用设色的手法创作的。画中描绘了两位文人在会客厅中长谈的场景。入门右侧是一位书童，另有两位书童正在烧柴备茶。房屋被树木环绕，前方有一条小溪，一名书童正通过一座独木桥走入会客厅。仇英将精湛的技艺与细腻的笔触融合，使这幅画生动地传达了当时文人的生活状态——悠闲与安逸。

《园林清课图》（图 68）现存于台北故宫博物院。画中描绘了一个依山而建的园林，内有厅堂、书房、作坊及其他建筑，画中则有不同位置的人们在研习、游玩、劳作和进行其他活动。图中的房屋、山石、树木和人物均经过细致描绘，颜色清新而淡雅。画作体现了文人的理想——远离世俗的喧嚣与官场，追求回归自然的理想。

文征明（1470－1559），初名璧，字徵明，后以字行，又改字徵仲，号衡山，是明代杰出的山水画家、诗人和书法家，同时也是吴门画派的领军人物之一，他的创作对中国山水画的演变产生了深远影响。文征明出生于江苏省的一个文人世家，家族自宋代以来便在朝廷任职，因此他年轻时同样渴望获得功名，但屡次未能如愿，十次参加科举考试却都未能中榜。在嘉靖二年（1523 年），他得到了吴中巡抚李充嗣的推荐，进入朝廷任职，并在吏部考试中合格，成为翰林院的“待诏”，因此也被称为“文待诏”。然而，文征明却难以适应官场的生活，只任职三年便辞退，隐居还乡。

[142] 唐寅.《唐寅集》。品茶. 上海：上海书香，2013 年，第 382 页。

文征明的山水画作品常以文人园林为主题，构图颇具特色。画卷的开头通常描绘园门，随着画卷的展开，仿佛观者在园中漫步，层层景致映入眼帘，直到画卷的尾端，又出现另一道门，仿佛引领人们走出园林。在文征明的作品中，《东园图》（图 69）和《药草山房图》是很好的例子。画家经常创作横幅卷轴，为了展现空间的全景，作品包括《春溪访友图》、《聚桂斋图》、《独乐园并记》、《林榭煎茶图》、《兰亭修契图》等。通过对《东园图》的画面进行分析可以看出，它描绘的是同一空间在不同时间片段中的景象。

东园坐落于南京城南的钟山地区，最初是明朝开国功臣徐达的官邸，称为“太府园”。之后，这座园林传至徐达的五世孙徐泰手中，并在此期间进行了修建，东园变成了一座乡村别墅。文征明在嘉靖九年（61 岁时）创作的《东园图》生动展现了园中雅集活动的情景，成为当时园林题材的代表作之一。这幅手卷作品呈现了东园的风貌，画面整体可分为三个部分。

画卷一边展开一边卷收，观者可近距离细细把玩。画卷的开篇描绘了通向园门的甬道：穿着灰色衣服的园主人正迎接着身穿红衣、面带微笑的友人，友人身后跟随着抱琴的仆童。画面中心是主要场景：轩内四位文人围坐在桌旁，正陶醉地观赏画卷，旁边有一名书童恭敬地手持卷轴静静伫立。屋外，另一名书童托着茶盘，似乎准备进入屋内，与坐在红栏杆旁的人交谈。水榭相对而立，岸边的水榭里，两位雅士正专心对弈；而在对岸的竹堂小径上，一名书童匆忙前行，急着将茶水送到水榭。在《东园图》的右下角，斜坡上有一座小桥，溪水从桥下流过，通往园门的甬道旁栽种着青翠的柏树，一直延伸至园林大门。在红漆栏杆围绕的庭院中，可见亭台楼阁、书斋楼阁，树下安放着形态优美的太湖石。对岸的阁楼与竹堂小径交错，蜿蜒通向水池对面的水榭，勾勒出一幅优雅的园林生活画面。

显然，《东园图》卷展示了一个真实的园林空间。画卷的末尾有假山和湖石层层递进，逐渐展现出园林的建筑和布局。虽然真正的东园远比文征明所描绘的更加精致丰富，但这幅画作成功地传达了园林空间的意境，并突出了东园独特的景致与氛围。

《林榭煎茶图》（图 70）是文征明为明代苏州书法家王谷祥（1501－1568，字禄之）创作的卷轴画。禄之与文征明均为长洲人。画中描绘了起伏的山丘、开阔的湖面，以及几间临湖而建的茅舍，坐落于坡岸之上，院落四周用竹篱围绕，周围则是掩映的杂树。院主人在屋内眺望窗外，旁边有书童专心煎茶。在庭院外的小径上，一位友人正拄杖而来。这幅画展现了文人远离城市喧嚣、追求宁静生活的图景，流露出文人悠闲自得、宁静致远的生活意趣。

虽然这幅画并非对园林实景的真实再现，但其重点突出了书斋，建筑在画卷中占据了显著位置。不同于一般山水画中建筑仅作为观赏点的作用，这里的建筑旨在凸显庭院空间的存在感。庭院位于湖岸树下，以竹篱为界，展示了建筑空间与自然空间的和谐统一，体现了中国古典园林中对空间关系的深刻意识。

3.2 山水画对中国园林具体元素的影响

山水、林木、竹石、花草、禽鱼等题材，是中国山水画的主题，同时也是文人画家用以借以抒情的题材，更是中国园林艺术的核心，也是唐、宋、元、明、清时期文人园林表达情志的重要载体材料。

在谈到中国园林空间形态的构成要素时，通常会提到“四大要素”和“六法”。四大要素分别是植物、山石、建筑和水体；而“六法”则是指园林布局中山、石、水、植物、

建筑和园林道路的巧妙组合。因此，中国古典园林通常涵盖花草树木、山石、水泉、装饰物、建筑和路径。这些构成要素犹如文人画中的笔墨语言，通过自由组合构成了中国园林艺术的独特语言。本节将详细探讨文人画对园林空间中这些要素的影响。

3.2.1 园林中的建筑

中国园林建筑独具特色，与其他建筑类型有所不同。园林建筑所依据的基本原则即“本于自然，高于自然，力图把人工美和自然美想结合”。换句话说，作为人类活动的场所，它应与自然环境和谐共存。此外，重要的指导思想源自山水画和山水抒情诗，园林建筑应反映其精神和情感。传统的中国建筑通常呈现轴线对称的结构，例子如四合院，由四座相对而建的房屋围成一个带院子的矩形。在文人山水画中，尽管建筑和人物都是次要的，但它们通常被安置在画面的焦点位置。在色彩和造型的运用上，常常追求“巧妙”、“适宜”、“精致”和“典雅”。[143]。

由于受到文人画的影响，中国园林的建筑风格及其布局同样是有规则但不是程式化。接下来，我们将探讨在文人园中，“巧”、“宜”、“精”和“雅”这四个方面是如何具体体现的，以及它们所代表的实际意义。

（1）“巧”体现了灵巧、奇特和灵活变化的特点。在中国传统园林建筑的描述中，受到了文人画“写意”风格的影响，这一概念尤为重要。首先，它强调园林建筑与自然环境的和谐融入。这种融入不仅体现在建筑选址的考量上，更在于其对园林景观在不同视角下产生的多变效果的影响。其次，园林建筑还在空间布局上有着独特处理。整体来看，园林建筑空间可分为园林空间、建筑空间以及两者间的过渡空间。园林建筑在空间处理上受到文人画的显著影响，形成两种主要的设计方法。其中之一是“借景入室”的特征，即通过特定视点，让游客不仅能欣赏近景，还能远观多个层次的风景。这种设计手法还强调园林景观能自然地渗透至室内。

园林建筑的类型有：楼（指“小塔”或“房间”）、台（指“平台”或“露台”）、亭（指“亭子”）、阁（指“楼阁”，明清时期的高层建筑）、水榭（指“水上的亭子”或“凉亭”）、回栏（指“围栏”）。与普通居住空间不同，这些建筑不仅是园林景观的一部分，也是观赏和休息的场所。因此，园林设计中的建筑往往采用“通透”的布局，使得宽大的窗户可以隐约看到外部景观。

此外，通过蜿蜒的长廊和引道来组织空间也是一种常见的手法。建筑中的长廊在功能上起到连接两座建筑的作用，同时将园林分隔为多个独立区域，使游客在行走中不断转换视角，体验“移步换景”之美。这种设计既构建了空间的秩序感，又保留了行走的舒适性。根据不同设计风格，廊道可分为自然式、规则式和综合式，中国园林的长廊则以自然式为主。关于如何借助廊道来引导游客的步伐和视线，有几个方面值得探讨。首先是利用廊道的曲折形态，使得游客步步皆景，行进中充满探索的吸引力。其次是适当遮掩，引人一步步深入。第三是园林建筑的装饰材料与技法的巧妙运用。经过艺术加工的木材、砖石和陶瓷，被制作成木构件、栏杆、匾额、窗户、彩画、门和雕刻等元素，与园林中的山石与植被相结合，融汇出自然之美与人造之美的和谐境界，达至“意境”之理想。赵孟頫的作品《万柳堂》（图 71）便是建筑与园林景观自然融合的经典实例。

[143] 这些术语用于描述古典园林著作中关于文人园林美学的内容。其中，“雅”是理想文人园的重要特质之一。例如，在计成的《园冶》中则出现了 12 次，计成将“优雅古典”的文人园与“庸俗”和“过于奢华”的皇家园进行对比。——参见：景观研究，2018 年第 44 期，第 6 页。

（2）宜——合情合理、因地制宜[144]。对此概念的具体内涵，可从两个方面来理解。首先，如同文人画讲究修养与整体意境的美感，园林建筑设计中也应重视多方面的综合考量。每个独立的园林建筑布局都应顺应整体风格，确保协调一致。建筑的设计会影响游客的游览路径，进而决定建筑与园林各要素的安排顺序。传统中国园林中，通常先建造花厅，然后再种植树木和堆置石景。不过，园林中的建筑往往会经历多次改建与重构，但整体风格仍需统一。其次，还需关注建筑各个元素的适宜性，以实现和谐统一。计成在其著作中也曾提到这一要义："随方制象，各有所宜"，"宜亭斯亭，宜榭斯榭"。[145]

（3）"精"指的是精致、细腻，强调对细节的关注，追求简约而优雅的效果。这不仅关注造型的美感，还包括装饰与点缀的细致之美、陈设的格调之美，以及小品建筑的精致之美。关键在于这些元素的摆放位置、尺寸比例、粗细宽窄及材质质地，都需精确拿捏，展现出恰到好处的分寸感与整体的和谐美。

（4）"雅"指的是园林建筑风格与背景的和谐统一，主题和氛围的协调，体现人们对园林建筑形象、色彩及空间氛围的深切感受。中国园林建筑的独特之处在于其对自然景观的依托与提升——既源于自然，又超越自然。园林建筑的形式与装饰元素多样，包括亭、台、阁、廊、榭、厅、桥、舫和轩等，它们灵活运用飞檐、翘角、朱栏，与水滨、山石、草地、竹林等自然景观相互交融，构成了丰富的园林空间。园林各要素间的关系极为重要——互相辉映，主次分明，错落有致，这些层次与节奏对整体效果产生重要影响。在引导游人视线的同时，建筑整体风格和装饰细节也应显得雅致脱俗。清代作家李渔在《闲情偶寄》中提到，建筑的形态应顺应这种"雅"的审美意境"重在精致而非华丽，重在新奇与高雅，而非纤细与繁琐"，建筑的色调应"时遵雅朴"[146]。

3.2.2. 石头构图与水体

在中国园林中，叠石和理水是重要的组成部分，对园林构成起着至关重要的作用。水与石是相辅相成的元素，无论从美学还是哲学角度来看，都具有密切的联系。在传统的中国园林艺术中，犹如著名画家郭熙所言："水以石为面，水得山而媚。"[147]。

（1）叠石，在中国古典园林的营造中，叠石占据了重要的地位，它与建筑、水和花木被列为四个关键元素之一。如彭一刚先生所写："园，无论南北、大小，几乎是凡有园，必有山石。"[148]园中的石头布局是对自然山石的艺术性再现，既源于自然界，也体现了造园师的艺术创意。因此，石头的组合除了在形态和精神上至关重要，还能够传达创作者的情感。正如计成在《园冶》中提到，"片山多致，寸石生情"[149]。叠石，包括堆山和叠石，是中国园林空间形态的重要组成部分。

[144] 这一术语常出现在专门探讨中国古典园林著作中，特别是在计成的《园冶》中

[145] 计成.《园冶》。其次，适宜性与当地条件和园林的地形相关，即丘陵/山地或平坦的地貌。计成指出："适合建造亭子的地方就应建亭子，适合建水边凉亭的地方就应建水边凉亭"[计成.《园冶》。/ 编辑：刘凤春. 江苏: 凤凰文艺出版社，2015 年，10 页

[146] 李渔.《闲情偶寄》。北京: 中华书局，2022 年，72 页。季晨同样指出，在色彩运用上，建筑应"简单而优雅"

[147] 文征明.明 《长物志卷三》,南京，江苏凤凰文艺出版社，2015 年，第 109 页，例如，宋代画家郭熙曾多次写到山（园中的石头作为山的体现）和水之间的关系："对山而言，水是其血脉；对水而言，山是其面容"[郭熙.《林泉高致》。

[148] 彭一刚.《中国古典园林分析》。北京：中华建筑工业出版社，1986 年，第 10 页。园中的石头组合是对自然景观中山的艺术再现。这不仅仅是对自然的模仿，也是园主创造性艺术的体现，因此，石头组合不仅在形态和精神上重要，还能传达作者的情感。计成在《园冶》中提到，层叠的石头能够引发访客的情感[计成.《园冶》。/ 编者：刘凤春. 江苏：凤凰文艺出版社，2015 年，第 4 页

[149] 园冶，计成

文人画对园林叠石的影响主要体现在几个方面。首先，文人画的审美取向影响了石材及其品质的选择，特别注重石材和石质的多样性。在造园过程中，不同类型的石头被广泛应用，设计者会考虑石头的形状、质地和纹理等因素。值得一提的是，石材的丰富组合已经成为造园中重要的设计主题，许多学者对此展开了探讨，例如《芥子园画谱》、《素园石谱》等理论书籍为选石提供参照。计成在《园冶》中列举了十多种石材，其中中国园林中主要使用的三种石材是英石、黄石和太湖石。还包括锦川石、散兵石、岐山石、灵壁石、笋石以及钟乳石等。

在文人画的影响下，太湖石成为中国古典园林叠石中最受青睐的石材。米芾曾用四字评价其“瘦”、“透”、“漏”、“皱”，石之漏比作观察世界的眼睛，仿佛为灵气开启了道门。正如新维科娃 E.V.生动地表达，学者们在选择石材时，“关注的不是石头本身，而是石头内部的空虚，即所捕捉的空间”。至于“皱”[150]，则体现了石头的内在动感及其变化的能力。此外，在挑选石材和构建石头组合时，中国古典园林的造园家们力求营造轻盈的效果——石头应“如云般飘浮”，并“飞翔与舞动”。[151]文人画更倾向于表达意境而非精确复制形状。在文人画艺术作品的影响下，中国古典园林的设计采用了概括和抽象的手法，以实现“源于自然，胜于自然”的艺术效果。

中国园林的叠石艺术与文人画家的贡献密不可分。一些著名艺术家拥有自己的园林，并亲自进行创作。例如，由石涛设计的片石山房，被誉为“人间孤本”，就是一个很好的例子。在这座园林中，石涛巧妙运用光学原理，使阳光通过假山石的缝隙洒入映射到水中，呈现出“圆月”的形状。这是将文人画理念运用在中国传统园林叠石艺术绝佳示范。

(2) 理水，在中国文化中，水象征着永恒的流动和运动，对于文人士大夫而言，它还代表着高尚品格。这是文人画家们向往的一个重要主题。在《林泉高致》一书中，画家郭熙指出：“水，活物也，其形欲深静，欲柔滑，欲汪洋，欲迴环，欲肥腻，欲喷薄……”[152]，详细的描述水的多种多样的形态。在中国园林的设计中，水元素多以静谧的姿态呈现，而非流动的状态。因为水在园林景象中发挥着重要作用，它扩展了空间。因此，可以说水体是中国园林的生命源泉。传统园林中水体的基本构建原则是：水源必须是活的，水体具有不规则的曲线形状，水道应宽窄相间，同时需保持适当的水位。

在理水时，由于受到了文人画“写意”的影响，对中国文人园林的理水手法采用了概括的手法。这一观点很好地阐释了文震亨在《长物志》中所表达的思想：“一峰则太华千寻，一勺则江湖万里”。[153]

水体的布置方式有三种，也称为三种“理水”方法。第一种是“掩”，即通过建筑物和绿化遮挡水池岸边的部分视线。除主要厅堂前的平台外，其余临水建筑，如亭、阁、水榭等，通常在前部架空伸向水面。这种设计在视觉上“打破”了岸边的界限，使建筑物更为突出。例如，网师园占地仅 9 亩，但以一个开阔的水池为中心，周围环绕亭、阁、轩、廊以及山石和花木。水体成为园林的核心主题和焦点，使原本封闭而狭窄的空间呈现出幽静和开阔的意境，远离城市的喧嚣。

150 皴法是中国画表现技法之一。古代画家在艺术实践中，根据各种山石的不同地质结构和树木表皮状态，加以概括而创造出来的表现程式。

151 同上

152 郭熙. 《林泉高致》山水训，周远斌编注，济南: 山东画报出版社, 2010, 第 76 页

153 明 文震亨, 《长物志卷三》,南京，江苏凤凰文艺出版社，2015 年，第 109 页

第二种理水的方法是藏。在计成的著作中提到，“疏水若为无尽，断处通桥。”[154]正如玛利亚文所言，在中国园林中，建筑元素将水引入有序的空间。[155]例如，在苏州的拙政园的小飞虹（图 73）中，营造出“疏水若为无尽，断处通桥”的意境。在拙政园的中心，从梧竹幽居向东眺望，可以见到一条狭长的水带，两岸则是石山和建筑。

第三种方法是“破”，适用于小型水体，如曲折的溪流、小池清泉等。岸边布满奇石怪岩，并种植菰蒲、芦苇、金鱼藻等植物（如苏州狮子林中所见），使这些水体呈现出深邃的山野之趣，营造出自然野逸的风貌。

中国古典园林的理水布局深受文人画的影响。这不仅体现在园林中水面的布局上，也包括对单个水体或水景的布局。建筑学家刘敦桢指出，“池水以聚为主，以分为辅，小园聚胜于分，大园虽可分，但须宾主分明。”[156]。以江南园林为例，拙政园(图 74 拙政园平面图)为巧妙地利用水域，中心区域以聚水为主，远香堂前的开阔水面给人开放的感觉。同时，水系分为若干部分，辅以分水景致，例如池中两山之间的溪流，以及倚虹桥和小飞虹处的水面设计，水系曲折蜿蜒，形成了“非规则”的蜿蜒形状。相对而言，小型的网师园则着水域集中展开，仅于池的东南和西北部分收成两条溪流，指示水的来源和用途。在古典园林中，水体的“紧凑”或“分散”布局与气的管理、分布及其静态和动态特性密切相关。因此，静水如池塘用来蓄积气，而流动水如小溪、瀑布和泉水则以开放、分散的形式呈现。

还值得关注的是，叠山与理水在园林中的空间关系。在中国园林艺术中，有一个设计原则，即东南部应以水为主，而西北部应以山为主。这一原则在一些园林中得到了体现，尤其是在那些既不围绕大型水体（如网师园），也不围绕山体（如环秀山庄）设计的园林中。例如，俞樾在《怡园记》中描述怡园的山水：“东南有水，西北有山”[157]。这一设计理念在其他著名园林中也有所体现，如留园(图 75 留园的平面图)、拙政园、耦园等。

3.2.3. 植物的布置

植物在园林中的布局同样受到了文人画的启发。首先，植物配置的重要原则包括“形似”的意境和追求“气韵生动”，即需要传达所描绘事物的生命，而非仅仅呈现静态的对象，这是谢赫绘画法则之一。正如陈从周在《说园》中指出：“中国园林的树木栽植，不仅为了绿化，更要具有画意。窗外的花树一角，即折枝尺幅；山间的古树三五，幽篁一丛，恰似枯木竹石图。”[158]这不仅体现在单一景点或树木的画意上，更是对符合自然法则的立体画面的重现，呈现出一个微观世界。在本节中，我们将深入探讨中国文人画如何影响园林的植物配置。

(1)孤植，孤植是中国园林中常见的植物配置方式，注重植物的形状、色彩及其与环境的和谐美，展现出独特的优雅。孤植通常布置在庭院的角落、廊道的转角或入口处，与假山和水景相映成趣。同时，也常设置在建筑旁、桥头或小径入口，构成园林小景，增添画意。历史上，造园者在设计时，往往参考某位艺术家或特定画派的风格，以在园林中再现这种风格。这些孤植的小景常借鉴山水画的意境。例如，王维在《山水诀》中提到“乔

[154] 计成. 《园冶》/ 编：刘凤春. 江苏：凤凰文艺出版社，2015 年，第 15 页
[155] 玛利亚文 V.V. 《道教的黄昏：新时期中国文化》. 莫斯科, 2003 年，第 321 页
[156] 刘敦桢《苏州古典园林》，武汉，华中科技大学出版社，2019 年，第 57 页
[157] 俞樾. 《俞樾全集第十册，怡园记》。杭州：浙江古籍出版社，2018 年，第 180 页
[158] 陈从周. 《说园（三）》。上海：同济大学出版社，2007 年，第 34 页

山耸直虬曲者一株二株”的观点。[159]如沧浪亭中的楸树、朴树和榉树便是典型例子；狮子林柏轩前的古柏与留园中部的香樟、银杏亦属此类。这些古树因孤立而种，赋予园林景致更深厚的意蕴和气度。

(2)丛植，在文人的山水画中，树木通常以两株、三株或五株的组合呈现，这些布局方式也基本上概括了中国园林中丛植的配置方法。在两株植物的布局中，有两种方式：一是以大小对比，两株相互依托。《芥子园画传》中指出，“二株有两法，一大加小为扶老，小加大为携幼。老树应婆娑多情，幼树则应窈窕有致，如人相聚，互相顾盼”[160]在多株植物的布局中，强调“虽为雁行，切忌根顶齐平，状如束薪。须左右错落，自然穿插，树冠高低协调。” 对于四株植物的处理方式与三株相似，即：“四株可分为三株加一，或两株相叠，无须对称。”而五株植物的布局则尤其强调：“若五株成形，则可类推至千株万株，交搭变化在于转折处，”因此，古人在园林或绘画中常以五株树为主要表现对象，并以“五株烟树图”为代表作品。

另外，文人画中的植物布局分为两大类型。第一类为单品种丛植，即集中种植具有观赏性的同一种植物，如梅、松、竹、桃、柳和芭蕉等。例如，网师园内假山与花台间的古松形成以松树为主题的景观；个园在入口两侧种植了竹丛，展现竹林与池塘之美；拙政园西部“鸳鸯厅”南厅则因门前成丛的山茶花（曼陀罗）而闻名，称为“十八曼陀罗馆”。第二类为混种丛植，通过两、三或五种不同植物的组合布局。这一方法在中国文人画中体现为“外师造化，中得心源”的古典作品；而在园林中，则能够产生“源于自然，高于自然”的艺术效果[161]。

《芥子园画传》中提到：“务审阴阳向背左右顾盼，当争让，或繁处增繁，简而益简”[162]。因此，配置植物组合时，需注重树木的阴阳属性、地形选择、色彩搭配、协调与对比，以及常绿树与落叶树的比例。还要考虑树叶、树干和树枝形态的和谐美感与变化性。这样，不同类型的树木布局不仅提升了园林的生态适应性，也更符合现代生态理念，呈现出较高的审美价值，同时契合植物的自然生长习性。宋代画家李成在《山水诀》中提到：“林丛切忌齐头”[163]，即林冠线应有高低起伏，需呈现出参差变化。因此，在园林中，树种应有高低、大小之分，使画面布局充满艺术感和诗意。

(3)植物的姿态、色彩与意境是园林景观中的关键要素。首先，在姿态上，文人画中有些特定植物被视为高尚品德的象征，如松树、柏树、竹子、柳树和梅花，这些植物也常见于中国园林中。在文人山水画中，树木形态多呈蜿蜒曲折，甚至露出根部，以展现其强健之姿，这类树木通常与石景搭配，以突显景观的沧桑和自然的变化。此外，文人画在色彩上常以深红色表现丹枫和乌桕的叶色，用苍绿色表现初霜后的秋色变化。在中国园林中，这些植物的配置精心考虑了季节的交替和叶色的转变，使园林在不同季节都能呈现丰富的景观层次。

最后，植物的韵味也是重要的审美表达。在历代文人画中，各种植物被赋予特定的象征意义，隐喻高尚君子的品格。例如，松柏象征简朴和坚韧，竹子因其中空的干和分节的结构，展现出谦虚和有节的气质，寓意开放与包容，同时象征克制与谦卑；梅花象征着迎雪而开的顽强精神；牡丹被视为财富和尊贵的象征，桂花代表吉祥，兰花象征优雅，莲花

159 王维. 《山水诀 山水论》。王森然注. 北京：人民美术出版社，2016 年，第 4 页

160 《芥子园画谱》是清朝康熙年间的一部著名画谱，详细介绍了中国画中山水画、梅兰竹菊画以及花鸟虫草绘画的各种技法。

161 计成. 《园冶》（《园林的构建》）/ 刘凤春主编. 江苏：凤凰文艺出版社，2015 年，第 10 页

162 本社，《芥子园画谱》，上海，上海书店出版社，2005.1.1，M，57

163 李成. 《李成画集. 山水诀》。天津：天津人民美术出版社，2001 年，第 40 页

则象征纯洁无瑕。扬州的个园便是以主人的爱竹情怀而闻名，四季竹景各具特色：春季植刚竹，夏季植水竹，秋季植四季竹，冬季植斑竹，园内竹林密布成片，营造出幽静而雅致的氛围和“竹枝石块两相宜，群卉群芳尽弃之，春夏秋时全不变，雪中风味更清奇”[164]的意境（图 76）。

元、明、清三代的文人园林与竹子息息相关，尤其在明代，沈周的作品尤为突出。他在私园四周广植翠竹，并命名为“有竹居”。扬州著名的个园建于清代，园主对竹子的偏爱展现得淋漓尽致。这一时期恰逢山水画的繁荣，竹子的形象在文人园林题材的山水画中愈加流行，成为庭院和居所周围不可或缺的元素。

在王维的《辋川图》中，描绘了“竹里馆”——竹林深处的一座茅草屋，隐约可见，结构简单，供主人独居。通过王维的《辋川诗》可以看出：“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。[165]”作者时常夜晚独坐在寂静的竹林中，弹琴长啸，与明月和竹林为伴，成为知音。此后的文人画家延续了竹子这一题材，如沈贞吉的《竹炉山房图》（图 77）中，一片茂密的翠竹环绕着水榭山房。画家通过墨色的层次变化，细腻地刻画竹林的层次，使其富有深邃的意境。

在《东园图》中，文征明描绘了园主、文人雅士、松石和湖水，湖对岸是浓密的竹林。画家突出植物的韵律感，清晰地刻画了竹子的姿态。这种绘竹技法同样在他的《影翠轩图》中得以展现（图 78），该图描绘了园林一隅，翠柏与苍松掩映着一座书斋。围栏旁，两位文士对坐闲谈，一名童子在一旁烹茶，书斋左后方隐约可见一片翠竹。两侧的竹子虽未完全入画，但风姿自见，使画面富有节奏感。

竹子在园林艺术和文人山水画中占据重要位置。它虽不及兰花的芬芳，也少松树的苍劲，却深受文人喜爱，常被诗人吟咏。竹子因其能营造清幽之境，象征着清高与淡雅，自古与高尚品德相联。竹的空心象征谦逊美德，竹节则寓意坚韧、不屈与恒心，因此在文人文化中被视为高洁之物。

在中国园林中，植物的配置与布局遵循画论的原则。这些绘画的核心理念被转化为园林实践：“师法自然”，并采用“写意”的方式，将绘画与山水田园诗中的意象引入园林空间。文人文化中赋予植物的象征意义被用来创作具有季节性变化的园林景观。正如 V.V. 玛利亚维娜所言，植物在中国园林中的重要功能之一是“反映生命的流动与短暂性”[166]。不同植物的组合艺术是构建中国园林中重要的方面之一。

3.2.4. 路径的布局与铺装

铺装是园林空间形态的重要组成部分，既具有实用的建筑功能，又承载着丰富的文化内涵。铺装材料形成的图案常带有丰富的文化象征意义，与其他建筑元素结合，为园林设定了整体主题。通常使用的材料有砖瓦、碎石、卵石和碎缸片等，通过排列形成多种纹样，这些图案往往象征吉祥、祝福、信仰或文人气节等含义。中国传统园林设计十分注重铺装的艺术表现，因此广泛应用多种材料和工艺。比如，《园冶》中就提到了许多铺装设计的独特方法：“惟厅堂广厦中铺一概磨砖，如路径盘蹊，长砌多般乱石，中庭或宜叠胜，近砌亦可回文。八角嵌方，选鹅卵石铺成蜀锦″[167]；“鹅子石，宜铺于不常走处″；“乱青版石，

[164] 清朝 郑燮 《郑板桥集 题竹石画（其一）》，上海，上海古籍出版社，1979，M，186
[165] 诗人描绘了月夜幽林的美景，渲染出清幽澄净的氛围，营造了空明澄净的意境，传达出诗人宁静、淡泊的心情。
[166] V.V. 玛利亚维娜.《道的黄昏：新时代门口的中国文化》。莫斯科，2003 年，第 315 页。
[167] 计成.《园冶》。刘艳春编. 江苏: 江苏凤凰文艺出版社，2015 年，第 20 页。

斗冰裂纹，宜于山堂、水坡、台端、亭际”；又写道：“花环窄路偏宜石，堂回空庭须用砖”[168]。

在中国古典园林的道路铺设中，“花街铺地”是最具特色的形式。这种地面铺设技艺利用砖块、鹅卵石、石板和瓦片等多种材料拼接而成，创造出诸如十字海棠、四角八方、八角景致、冰裂梅花、球形门洞、长方形八角等多样化的图案，展现了精致美观的设计和多彩斑斓的视觉效果。在这些铺设图案的设计中，还巧妙地融入了具有深刻寓意的“宝相”花纹，比如：荷花代表了“出淤泥而不染”的纯洁品质，忍冬草图案表达了生命的顽强不屈，兰花图案传递了清雅高洁的品格，菊花图案则体现了坚韧不拔的精神。造园师们巧妙地运用有限的材料和技艺，打造出丰富多样的图案铺装，充分展现了中国园林空间别样的意境。

3.2.5. 诗情画意的园林展现

宋代之前的园林题名往往未被赋予特别的诗意，通常只是依据周边地理特征来命名。例如，王维的“辋川别业”以及白居易的“庐山草堂”等。到了宋代，园林题名逐渐成为一种文化现象，受到文人雅士的推崇。园林题名开始反映其主题与核心思想，诗意的表达融入了文人园林的空间。比如，沈括的“梦溪园”、司马光的“独乐园”以及苏舜钦的“沧浪亭”。宋代之后，隐逸与清高逐渐成为园林或特定景点命名中的重要主题。例如，苏州的网师园最初名为“渔隐”，其中“网师”指渔翁，仍蕴含着“渔隐”的意境。在这一时期，园林不再只是审美对象，更成为艺术性与情感表达的载体。

自宋代起，中国文人园林在知识分子群体中逐渐流行，楹联也开始出现在园林景观中。一方面，这些楹联往往扮演建筑符号的角色，表达造园者或园主的思想与情感，成为园林空间的一部分；另一方面，它们还传达特定景点的意境与含义。此外，楹联中还暗含了深层的寓意或特定内涵，使游客得以理解园主的智慧、理想，甚至人生经历——某种意义上，楹联成为园林的“面貌”，展现其“情感”。例如，在拙政园中广泛运用了楹联和雕刻，亭台或景点的名称充满诗意，通常源于著名的文学作品或诗篇。例如，远香亭则来自周敦颐的诗句“香远益清，亭亭净植”[169]。这些名称不仅生动展现了园主的生活方式，还赋予了历史与文化的深刻内涵。此外，园林的名称与楹联共同构成了自然景观与人工景致的融合。

3.2.6. 中国园林空间设计中的色彩

在中国文化中，色彩不仅与特定情感相关，还承载着社会文化观念。例如，富裕人家则称为“朱门酒肉臭”[170]，“蓝衫紫袍”则反映了平民与官员的对立[171]。在文人画中，色彩的选用尤为关键。首先，值得提到的是源自道教的传统色彩理论，来自《道德经》中的一句话：“五色令人目盲”[172]，老子在其著作中多次强调色彩会遮掩事物的本质，认为色彩只是外在的装饰，因而应避免过于强烈的感官刺激。随着时间的发展，汉代的“五方”理念逐渐成形，“五色”也慢慢转变成了一种象征性的色彩符号。在此基础上，文人画中形成了“墨分五彩”的独特美学观。这五种基础色彩——青、黄、赤、白、黑，通过墨的

[168] 计成.《园冶》。刘艳春编. 江苏: 江苏凤凰文艺出版社，2015 年，第 20 页。
[169] 周敦颐，《爱莲说》的诗句。
[170] 成语“朱门酒肉臭”意指“在红色（富裕）大门前，肉和酒的气味”描绘了贫富之间的社会分化，并延续为“路有冻死骨”（路上有冻死的尸骨）。这是杜甫的一句名言。
[171] 这是对高级官员服装颜色的描述。将青袍换为紫袍意味着获得更高的官职。
[172] 杨兴顺，《道德经》，收录于《古代中国哲学》双卷本。莫斯科，1972 年，第 12 章。

不同表现形式展现出丰富多彩的层次。尽管文人画中的墨色可能初看显得单一，但实际上其色调的变化极其丰富；黑白之间的过渡层次尤为细腻。艺术家们巧妙地使用干墨、湿墨、浓墨、淡墨以及焦墨等技法，创造出多样的色彩效果，赋予作品更深的意境和韵味。

受道教思想的影响，文人画大多采用黑白水墨的形式来构建意境，不过也有画家会融入色彩技法以增添作品的表现力。比如，南唐时期的山水画家董源，作为水墨画的杰出代表，他常常在墨色中掺入花青，从而使画面呈现出淡淡的青绿色调，增加了作品的视觉层次和艺术魅力，与不同的墨色相互衬托，增添了画面的层次感。他的绢本画作《寒林重汀图》（图 79）呈现出宁静而深远的意境。另一个例子是米芾的《春山瑞松图》（图 80），这幅作品运用了墨和颜料在纸上进行创作。可以看出，文人画中的墨色运用与色彩应用在本质上是相通的：用色强调笔墨的趣味性，而墨色则更注重对色度的细致掌握。通过不同的色阶、色调和色相变化，结合色彩之间的对比与调和，实现了墨色与颜料的“和谐共存”。此外，水墨色彩的理念也体现在画面印章的运用上。因此，潘天寿有这样的观点：“中国印章的朱红色，沉、着、鲜明、热闹而有刺激力，在画面题款下用一方或两方名号章，往往使全幅的精神提起。起首章、压脚章也与名章一样，可以起到使画面上色彩变化呼应、破除平板以稳正平衡等等效用。[173]”

文人画家的色彩感知源于他们深厚的文化修养，这种修养在创作过程中自然显现，几乎难以捉摸。在文人对色彩理解的启示下，园林在追求色彩表达时，不应单靠建筑本身，而应通过植物来丰富色彩的层次。中国园林中的建筑色彩主要以深灰色的青瓦屋顶、深棕色和红棕色的木结构为主，部分构件则采用淡雅的墨绿色或灰墨彩绘，而墙面大多为粉色，少数为灰色。这种配色稳重且偏冷，不仅与山水、花木和谐相融，也营造出宁静、雅致的氛围。例如，“网师园”入口的半亭采用青绿色屋顶与棕色梁枋，和周围的假山、白粉墙巧妙呼应，轮廓如一幅淡雅的水墨画。建筑的素雅加上植物的色彩点缀，重现了文人画的诗意境界。

第 3 节 诗意山水画的基本原则在园林艺术中的体现

中国传统园林深受山水画的影响，仿佛被赋予了灵魂与丰富情感，这种特质贯穿了园林创作的始终。进入园林时，首先吸引人的是自然之美。艺术是一种美的表达，而自然则是创作的源泉，无论是在文人画的山水中，还是在文人园的设计里，皆是如此。

在深入探讨文人画与文人园的“师法”转换前，首先有必要阐明文人画与文人园的关系，以及它们对自然的审美观。中国古典园林的创作原则强调自然与人工的结合，这一原则与郭熙的理论如出一辙，旨在营造人与自然和谐共处的氛围，展现人与自然之间的深厚联系。正如计成在《园冶》中所言：“虽由人作，宛自天开”，这是园林创作的理想境界，用以区分那些“俗气”或“匠气”的作品，这一美学追求在艺术实践中得到了理论化总结[174]。园林注重与自然的和谐共融，欣赏自然之美时，人们往往寄托情感。通过自然山水、花草树木、建筑与人文艺术的巧妙结合，园林精妙地体现了“天人合一”的哲学理念，达到了人与自然和谐共生的艺术境界。

园林设计致力于实现人与自然之间的和谐共生，以及自然景观与建筑结构的协调，以及动态与静态的统一，体现了文人隐士的理想。对于文人园林而言，最重要的是与自然的

[173] 潘天寿，《潘天寿谈艺录》，潘公凯编辑，杭州，浙江人民美术出版社，1985 年，第 86 页。
[174] 计成《园冶》。刘凤春。江苏：凤凰文艺，2015 年，第 47 页

密切联系。这些园林追求简约而优雅的自然美，旨在展现自然的无限魅力——无论是在布局构图上，还是在植物、建筑、山石与水景的结合中（图 81）。

什么是美？在中国学者的眼中，自然本身即为美。微风轻拂池边的柳树，鱼儿嬉戏于莲叶之下，这些景象带来难以言喻的愉悦，这种感受就是美。根据康德的美学观点，中国现代美学提出了“美是规律性与目的性的统一”[175]这一理念。哲学的实践理论认为，美的根源在于生产劳动与社会文化的积累。通过不断探索和改造自然及社会的实践，人类逐步掌握了事物发展的内在规律和本质特征，进而实现了自然界的真实存在与人类主观价值追求之间的和谐统一。这种统一表现为客观规律性和主观目的性的完美结合，正是在这种结合的基础上，美得以产生。文人画和文人园林则是自然的“再现”，展示了人与自然之间内在结构和规律的相互联系，同时反映了人类情感与自然景观之间的对比与共鸣，这便是文人画所体现的“美”。因此，中国的文人画与文人园林形式共同展现了自然美在艺术中的高度融合。

艺术的美源自自然的美，而创造艺术之美则是对自然美的再现。艺术创作的过程是将物质转化为精神的过程；同样，自然的创造则是将精神转化为物质。尽管艺术与自然的起点和目标不同，但其结果却一致：在极致的真理、美和善中，实现心灵与物质的和谐统一。如宗白华所言：“自然始终是一切美的源泉，是一切艺术的典范。艺术的最终目的，不外乎将这些瞬息变化起灭无常的自然美印象，使它普遍化、永久化，使人可以普遍地、时时地享受。[176]”文人画和文人园的创作正是基于这一目的。

文人画与文人园林的创作过程，可以视为对自然进行艺术化诠释的两个重要阶段：“源于自然”和“造于自然”。在“源于自然”阶段，创作的重点在于捕捉自然界的“真实”面貌，旨在调和人与自然之间的关系，反映出“顺应自然，确立人文”的哲学理念。此阶段的作品强调展现人的“本真”特质，通过深入理解自然界的真相、人与自然之间的共鸣以及自然与艺术的和谐统一，来传达作者的情感，激发观众的共鸣。进入“造于自然”阶段，创作者则是基于对自然与人之间深层联系的理解，更加自由地表达个人的情感世界和生命体验，重视的是作品的意境表达和个性特征。这个阶段的作品，虽然依旧以自然为灵感来源，但更倾向于通过抽象或象征的手法，展现作者内心的感悟和生活的哲理，追求的是形神兼备的艺术效果。只有在深刻理解自然法则的基础上，才能在创作中诠释自然之美，这即是创作的最高境界。绘画作品《溪山春晓图》(图 82)很好地展示了这两个阶段：第一阶段展现江南山水的自然特征，以真实的山水写实为主；第二阶段则更注重内在体验，弱化写实性，突出情感表达而非单纯的山水再现。

园林艺术同样遵循这一美学原则。正如冯纪忠在研究中国园林发展史时指出，元代以后的中国园林以“意”为主——即思想、内涵和追求。研究表明，在此背景下，“意”反映了人与自然环境的相似性，从而表现出主观情感。因此，在中国园林的发展中，“造于自然”阶段便通过园林中各种元素来传达这种情感。

3.3.1. 观察自然的手法

董其昌在他的著作《画旨》中指出，“‘气韵’不可学，此生而知之，自然天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营。成立郛郭，随手写去，皆为山水传神。”[177]文人画与文人园林的创造不仅超越了普通的技艺范畴，更升华至一种

[175] 康德，康德的哲学是一种先验唯心论，其终极目的是探索人的价值，即人的自由，构建起一套哲学人类学。
[176] 宗白华《美学散步》，上海：上海人民出版社，2015 年，第 115 页
[177] 董其昌，《画旨》，毛建波编，杭州：西冷印社，2008 年，第 73 页。

高级的艺术境界，深刻体现了“道”的哲学思想。这意味着，唯有具备深厚文化素养和个人修为者，方能通过对自然界的细致观察与深刻领悟，真正鉴赏并创作出文人画作与园林景观。从创作者的角度来看，不论是绘制文人画还是营建文人园林，其实质都是基于个体对人性本质的深刻认识与觉醒之上。这种觉醒包括个人的学养（这类文人大多受到儒家、道家和佛教思想的影响，拥有渊博的学识）、深厚的实践经验（这类文人大多具备丰富的经验、广泛的知识和对自然与社会的深刻理解），以及高尚的品德和审美能力（大多数此类文人同样在诗歌、书法和绘画方面才华横溢）。在文人画和文人园中，“文”是核心，代表着这两者的灵魂。创作文人画或文人园需要文人对“道”的深刻领悟，才能超越技艺的限制。

观察自然是研究学习自然的首要步骤，而观察的角度应当多样化。正如郭熙所言，“山形步步移”，“山形面面看”。苏轼在《题西林壁》中描绘了观察自然的过程：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。”[178]换句话说，只有在不同的角度和季节下进行长时间的观察，才能真正掌握自然山水的特征，从而理解山水的气势、气韵及其变化规律。这种需要近距离、远距离及多角度观察自然的观点，形成了观物取象的关键方法，并奠定了“三远”（高、深、平）和“以大观小”原则的方法。在“天人合一”的哲学观念的影响下，文人对自然的理解主要体现在“直觉体悟思维”和“阴阳辩证思维”这两种方式上。这些思维模式是文人在观察自然和进行艺术创作时所采用的核心方法。宗炳在《画山水序》中写道：“山水是以形媚道。[179]”换而言之，文人画和文人园并不是单纯地再现自然的真实形态和外观，而是深入探讨内在的生命力及宇宙万物的生机。因此，理解自然不仅需要用眼去观察，更需要用心去感受，以“致虚”的直觉去感知世界，了解自然的规律，才能达到“其意象在六合之表，荣落到四时之外”[180]的悠然境界。

3.3.2. 师法自然的宗旨

为了模仿自然，艺术家不仅仅是描绘其外在形态，而是要深入感知自然的精神，理解其变化，从而将自己的理想、情感和意志通过物质的形式表达出来，使物质具备深刻的精神内涵。文人画和文人园正是这一创作过程的体现，在这里，文人作为创作者，其作品构建了一个微观宇宙，内容反映了与宇宙相同的真理。画作不仅仅是一幅图像，园林也不仅仅是一个空间，画中蕴含着道理，园林则“宛自天开”。

在这样的背景下，文人画与文人园主要侧重于对真理的探索与表现。同时，受理学影响，重点放在画境的表达上。这一点体现在文人画与文人园的构图原则相似性上。散点透视和绘画中的“三远法”旨在传达道与宇宙的奥妙，以及“虚”与“实”和“有”与“无”的统一关系。在创作过程中，文人从自然中提取形象，将这些形象转化为景观，最终将景观融入自身意志，形成所感知的精神意境。

南宋时期的宫廷画家马远的《四景山水图》是一个很好的例子，生动地阐释了这一观点。这幅画分为四个部分，描绘了隐居于山野中的文人在春、夏、秋、冬四季中的悠闲生活。细腻而简洁的建筑元素勾勒出活泼且贴近生活的景观。画作传达出浓厚的书卷气，着重营造画面的意境，使观者能够感受到隐居于自然的文人雅士的内心世界。与隋唐时期严谨的界画相比，这幅画中的园林少了一份规整，增添了几分随性，体现了文人山水画的意境美。（图 83）

178 苏轼的著名诗句，解释了不同视角有不同的景色
179 东晋 宗炳，《画山水序 叙画》，王微，北京，人民美术出版社，1985.10，M，21
180 《四时之外》书名，典出清代画家恽南田画评，指超越花开花落、生成变坏的时间过程。

3.3.3. 园林构图与画作中的空间布置

在《林泉高致》中，郭熙提到：“山以水为脉，以草木为毛发，以烟云为神韵。故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落。此山水之布置也。”[181] 在这段简短的文字中提到了园林的四个主要元素——山、水、植物和建筑。文人园林通常以水为中心，山体或建在水边，或部分浸入水中；亭阁则朝向水面而建，或隐藏在花木之间。山形各异，树木错落，水流聚散自如，这些都如同绘画的原则。

宗炳在《画山水序》中写道：“竖画三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。”[182]可以理解为，中国山水画的目标并非准确再现自然的山水，而是通过对自然山水的描绘来传达生活、理想和情感。因此，固定视角的透视方法并不适用，画家常常采用散点透视，运用流动的视角突破时空的限制，展现出动态且连贯的山水景观构图。

文人园林如同一幅立体的山水画卷，其空间布局遵循谢赫绘画六法中的第五条原则——“经营位置、空间结构”。山水画中的动态视点和连续构图与园林布局紧密相连，使文人园林在空间组织上呈现出多层次、多视角和动态变化的特点。当游客停下脚步欣赏特定景观时，眼前的空间和景色几乎呈现出一幅静态的中国传统山水画。若游人在园中漫步，眼前的景象将随着其移动而变化，仿佛在展开一幅画卷，从不同的距离和角度所见的风景各有不同，形成了多视点和连续的动态风景构图。文人园林与文人山水画一样，具有无尽的动态空间，融合了自然山水的精华，再现了自然之美，并在有限的空间内创造了无限的意境。

山水画在遵循透视基本原理与法则的同时，并不受到严格的限制，而是灵活地根据创作者的意图，超越透视的局限，自由选择视角。这种做法使得画面中的景致显得更加全面且充满生机。王维在《山水诀》中写道，“咫尺之图，写千百里之景。东西南北，宛儿目前；春夏秋，冬写于笔下[183]，”这也是山水画在透视运用上的一大特色，同时构成了文人园林构图与置景的基本原则。山水画中常用的动态视点鸟瞰透视方法，是一种实现连续动态风景构图的有效手段。在这种空间布局中，起点与终点需清晰界定。即便山水画的内容结构再复杂、意境再深远，也都要求做到起承转合条理分明。

清代画家王昱在《东庄画论》中提到，画作的“开端”就像“一起，如奔马绝尘，要勒得住而又有住而不住之势；一结，如众流归海，要收得尽而又尽而不尽之意。[184]”这一原则同样适用于文人园林的布局。例如苏州留园，进入园门后，游客首先会经过狭窄曲折的通道和蜿蜒的小空间。然而，当从第一处景点的古木向西走向绿荫时，空间开始逐渐扩展。园林的中心区域——“曲装楼”和“西楼”便缓缓映入眼帘。从“古木交柯”前往“五峰仙观”的途中，游客需通过一条狭长且封闭的小巷，这是一段从“始”到“终”的独特体验。随后，继续向东行走，经过石林小院，游人会经过“林泉”之馆，沿着蜿蜒的走廊向西前进，最终返回园子的中心区域，这里也成为了整个游览路线的“收尾”之处。

中国的山水画论中包含“六远”之说，即对物体的不同视角。郭熙在《林泉高致》中提到的三种远法包括：平远（平视，眼睛与水平面持平的视角）、深远（俯视，从高处向

[181] 宋 郭熙，《林泉高致》 ，杨伯，北京，中华书局出版社，2010 年，第 58 页
[182] 东晋 宗炳，《画山水序 叙画》，王微，北京，人民美术出版社，1985.10，M，21
[183] 唐 王维，《山水诀 山水论》，王森然，北京，人民美术出版社，2016.9，M，5
[184] 清 王昱《东庄画论》，清瘦阁读画十八种、画论丛刊，雍正末年或乾隆初年，M，10

下看）和高远（仰视，从低处向上看）以及韩拙在《山水纯全集》中提到的三种远法还有：“迷远”（因雾气或河流遮挡而难以辨认的远景）、“阔远”（被山脉或水域隔开的风景）和“幽远”（模糊不清的景致，被烟雾笼罩的远方）[185]。在构图时，画者通常会选用一种“远景”作为主要表现手法，并根据作品主题和构思的需求，辅以其他几种远法。这种做法能够营造出多维的空间感。郭熙曾指出：“正面溪山林木，盘折委曲，铺设其景而来，不厌其详，所以足人目之近寻也；旁边平远，峤岭重叠，钩连缥缈而去，不厌其远，所以极人目之旷望也”[186]“六远”原则同样体现在文人园林的布局中，强调主次分明的设计理念——园中设有“主景”，以及与之相辅相成的“辅景”。尤其是借景手法被广泛应用。当游客在某个景点驻足时，可以观察到园中其他景点的元素。此外，景观画面的选择与分割也得到了充分的应用，形成了既巧妙又独特的园林观赏空间。主景与次景的灵活搭配是构成园林整体意境美的重要环节。

3.3.4. 隐藏与显现的结合

所有艺术作品或多或少都会运用表现手法，但具体的表现方式各有不同。表现方法可能倾向于直观的，也可能侧重于含蓄的表达。受传统儒家、道家和佛教思想的影响，中国艺术的表达更倾向于后者，换句话说，“言有尽而意无穷”[187]。

中国画论十分重视寓意和作品中隐含的意境，最忌讳把主题袒露于表面，所以作品的主题通常用隐喻的方式展现。在山水画中，“隐”与“显”的辩证统一显得尤为重要。明代理论家唐志契在其著作《绘事微言·丘壑藏露》中提到，“善藏者未始不露，善露者未始不藏。藏得妙时，便使观者不知山前山后，山左山右，有多少地步。若主露而不藏，便浅而薄。景愈藏，景界愈大；景愈露，景界愈小。”[188]由此可见，若想观赏者领略山水画中蕴含的无穷韵味与美学价值，巧妙把握“隐”与“显”的分寸至关重要。这里的“隐”并非刻意遮掩，而是避免过于直白和容易理解的表达，以引导观者理解和“揭示”创造者的真实情感意境。显然，文人园林作为一种与山水画相似的艺术形式，深受“隐”与“显”概念的影响（图 84）。

文人园林常常被认为是“显则隐，隐则深”。一个景观背后隐含着下一个景观，在一个“景观”中暗示着另一个。这些景物可能隐藏于山石之中，或者“隐藏”在树梢之间。欧阳修在《蝶恋花》中写道：“庭院深深深几许？杨柳堆烟，帘幕无重数。”[189]错落有致的杨柳树，宛如层层叠叠的帘幕，既遮掩又映衬，营造出一种扑朔迷离的氛围，从而构筑出“幽深无尽”的园林景致。文人园林通常采用内向封闭的布局，或者紧邻宅邸的一侧，或位于宅邸的后方。从外观上，园林显得朴素无华，甚至完全隐藏在高墙之后。然而，园林内部却是一个独立的世界，这本质上就是一种“隐”。这使得园林成为隐逸之所，仿佛在喧嚣的城市中“藏”于山林之间，营造出一种在繁华中静谧的奇妙体验。文人园林通过高墙深院，与世俗的喧嚣隔绝开来。此外在园林的内部美学中，“隐”与“显”相辅相成，也是一个重要的艺术方法。无论规模大小，文人园林都力求避免直接展示全貌，而是通过影壁或山石等元素巧妙地遮挡园内景色，以此引导观者的视线，增加探索的乐趣与层次感。园内的花草、树木、山石、水流、建筑、亭台、廊道和桥梁相互交织，彼此遮掩，使园内景致相互分隔并相互隐藏，从而营造了层次分明和多角度的空间视野，这是一种丰富园林

[185] 韩拙《山水纯全集》，中华书局，1985 年，第 10 页
[186] 宋 郭熙，《林泉高致》 ，杨伯，北京，中华书局出版社，2010.5，M,53
[187] 14 世纪评论家严羽在其诗学理论著作《沧浪诗话》中的一句名言，广为流传
[188] 明 唐志契，《绘事微言》，北京，人民美术出版社，1985，第 67 页
[189] 宋 欧阳修，《欧阳修诗文集校笺（全三册）》，上海：上海古籍出版社，M，1458

空间、赋予其更深层次内涵的方式，能够激发参观者的想象力，并让他们体会到无穷的妙趣与美感。

在山水画中，利用植物遮挡和分隔景致以营造深远的层次感是一种非常常见的技法。画面前景通常会有几株形态各异、疏密得当的树木作为前景，它们和谐共生。在这些树木的掩映下，山水景色时隐时现：山峦时而从树梢间探出，溪水时而在树荫下潺潺流过，屋宇亭台的一角也偶尔在花木的缝隙中显露。路径、建筑、山水在这样的布局中或隐或现，不仅让人能够一眼感受到空间的远近层次，更增添了无限趣味，引发遐想。在文人园林中，通过花草树木隔断景观，无论是成片植株还是杂植，无论是高耸入云还是低矮稀疏，都会与园林中的其他元素结合，实现隐蔽与显露的相辅相成、纵横交错的效果，从而形成丰富的园林意境。以苏州的环秀山庄为例，这座原本仅包含一屋一亭的小型后花园若直接暴露于外界，其韵味必将大打折扣。然而，得益于园内嶙峋的山石与参天的乔木的巧妙布局，以及将亭台楼阁隐匿于山石与树木之间，整个园林便散发出一种幽深而深远的画意美感，让人陶醉。另一个例子是苏州的壶园（图 85）。尽管园林规模较小，但因其巧妙隐藏于花木之间，其空间却显得深远且层次分明，意境悠远。

3.3.5. 稀疏与密集的对比

谢赫的六法之一是“经营位置”，即“根据画面的构图方法，确定位置”。这一法则主要涉及绘画的构图，涵盖多个方面。其中最复杂的问题是物体的稀疏与密集，即物体分布的不均匀性。解决这一问题的常用方法是故意保留空白的空间，称为“空”。传统绘画认为，这些空白在许多情况下比将整个画面填满更具优势。例如，元代画家马远的边角构图法，通过在画面边缘展现主题，使画面中心保留大量空白。这种方法不仅为观者的想象力提供了广阔的空间，同时也增强了作品的整体韵律感。在《安吴论书，论书》中，邓石如指出，“字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出”[190]。

“密”与“疏”的关系原则同样适用于文人园林的布局设计和位置安排。这一原则主要体现在园林建筑的布置、假山石景、山水元素以及植物的配置上，其中建筑布局表现得尤为明显。在文人园林中，建筑的分布常常是不均匀的，形成明显的疏密对比。例如，在苏州的留园，东部中心区域是一个石林小院，其中有几处高低不一的建筑，室内空间交错相连，节奏变化较快，令游人感到兴奋，构成了一个“密集”的空间。而另一部分建筑则显得开阔而平淡，过渡和变化较少，与东部的布局形成鲜明对比，使游人体验到宁静与和谐。在整个园林中，这两种环境（密集与稀疏）不仅是必不可少的组成部分，而且相辅相成、相得益彰。如果仅有密集的布局而缺乏稀疏的空间，观赏者会感到紧张而缺乏放松；反之，若只有稀疏的布局而没有密集的点缀，观赏者则可能觉得松弛而缺乏张力。这种原则同样体现在植物的配置上，植被从园林中心逐渐向外扩展[191]。

在假山石景的布置中，密与疏的原则也得以体现。集中分布的山石能够营造出身处千峰万壑之间的氛围，但如果园林内到处都是这种林立的山石，会让人感到压迫，视觉上过于压抑。因此，园林的某些区域需要有“稀疏”的山石作为点缀，让游客仿佛置身于远离城市的自然环境。以留园为例（图 86），在建筑布局上遵循“密”与“疏”的原则，山石配置方面同样如此。在园林的中、西、北部，密集布置的假山石景营造出浓郁的山林野趣；而在其他区域，石景则相对较少，两部分形成鲜明对比。正是通过这种手法的运用，园林空间展现出山水画般的节奏感。

[190] 清 包世臣，《安吴论书，述书》，上海，商务印书馆出版社，1936，M，20
[191] 传统中国园林的构图特征

3.3.6. 实景与虚景的衬托

艺术的审美境界应当是一个完整且和谐的艺术空间，它体现为形象寓于意境之中，意境又超越形象之外，同时深深渗透着创作者的个人情感。在这个空间里，虚与实相互依存、相互补充、相互渗透，共同构建出一种富有深意和韵味的空间组合。其中“虚”可以理解为空、清空或空灵，亦可称为“无”；而“实”则代表真实、实体和存在的状态，即“有”。在山水画中，重点强调“虚”或“白”（画中未填充的区域）的技巧，同时讲究虚实结合的美。因此通过“留白”的方式，创造出鲜明且富有表现力的艺术形象。如中国传统山水画家会通过故意留白的方式，来表示水面、天空和云雾，从而激发观众的想象力，营造出一种飘渺的空间感。

文人园林的布局也遵循这些原则。白粉墙好比绘画的留白。这些墙壁常被用作特定视点中园林元素的“背景”。如陈从周写道，“江南园林叠山，每以粉墙衬托，益觉山石紧凑峰探，以粉墙画本也。若墙不存，则如一丘乱石，故今日以大园叠山，未见佳构者正在此。[192]。在扬州的珍园中，有一个名为“不系舟”的建筑——船头紧贴在假山的墙壁上，仿佛是一只刚从山谷中驶出来的船。然而，船体全貌并不可见，远处的船影却隐约显现。这与中国山水画的原则完全相符。

在园林建筑中，同样运用了“虚”和“实”相互补充的表现。以山水为例来考虑“虚实”的原则，山代表“实”，而水则体现了“虚”的概念。山与水的关系处理是虚与实结合的一个实例。山体本身也有“虚”和“实”的表现：在园林设计中，突出的部分，如山峰和山峦，被视为“实”，而凹陷的部分，如山涧和沟壑，则被认为是“虚”。为了达到视觉上的和谐，这两者之间需要保持适当的比例和平衡。山石之美遵循三个标准——“透”、“露”、“瘦”。这些标准表面上强调了“虚”的方面，实际上则是对“虚”与“实”之间关系的精妙处理。同样地，在园林建筑中，“虚”与“实”的关系也是设计的关键。“虚”代表空间，“实”代表实体结构。文人园林的诗情画意很大程度上来源于空间的曲折变化，而这些变化的空间正是由“实”的建筑和自然元素共同构建而成的。因此，文人园林最终必须考虑“虚”与“实”之间的关系。

为了获得两者之间的对比，通常遵循以下原则：避免将“虚”和“实”均匀分布成相同的部分，要明确区分园中的“主要”与“次要”关系。此外，“实”中应融入“虚”，反之亦然。以“网师园”为例，居住部分的建筑，尤其是东立面借住宅侧墙作为背景，以“实”为主，但也包含了一些“虚”。而在西侧则以“虚”为主，但其中又蕴含“实”。因此，东西两面的设计也体现了“虚”和“实”的对比关系。这种布局使整体效果更加趣味性（图 87）。

虚实相生一直是中国山水画中关键的部分，在园林艺术中受到高度重视，这也体现了老庄哲学对园林设计及山水画创作的深远影响。清代画家兼书法家的观点：“人但知有画处是画，不知无画处皆画，画之空出全局所关”[193]。

在山水画中，为了“虚”和“实”的结合，《老子》中道家的“知白守黑”，黄宾虹所说：“守黑方知白之可贵”[194]皆是表达了同样的观点。在这个背景下，黑色代表落墨的部分，而白色则是不下笔的空间，这些空白并非内容的缺失，而是作为“虚景”被观者的想象所填充——例如云朵、天空、水面和广阔的空地。“知白守黑”这一概念在中国山水

[192] 陈从周，《说园（三）》，上海，同济大学出版社，2007.4，M，34
[193] 达重光，《画筌》，吴思雷编，成都：四川人民出版社，1982 年，第 5 页
[194] 黄宾虹，《黄宾虹画语录》，王伯敏编，上海：上海人民美术出版社，1978 年，第 40 页

画中具体表现为画面中虚实空间的对比以及作品节奏的组织，强调了空白与实体相互依存、相辅相成的关系，这种构图和笔墨的运用在山水画中有着广泛的运用。实践表明，如果在描绘风景时没有留出想象的空间，作品会显得乏味且缺乏生气。然而，若仅有实景而缺少虚景，画作则会显得不完整。因此，在中国山水画中，“虚”的存在需要“实”的填补，而“实”也依赖于“虚”。换句话说，可以通过实景探寻虚景，也可以通过虚景探求实景。正是“虚”和“实”的相互作用，使画家能够表达艺术境界。只有通过“虚”与“实”的互动，这样才能使作品从具体的画面出发，激发观者的艺术想象，完成从表层景象向深层次虚境的转变过程。

完全遵循这一原则的，是画家袁江的作品《沉香亭图》（图 88）。在这幅画中，水景、云雾的处理采用了“留白”的技法，而建筑、假山和树木则构成了画作的“实景”部分。通过山石和树木的“实”来衬托水景和天空的“虚”，即所谓的“以黑衬白，以实衬虚”。近景中山石和建筑的精细刻画与远景中大气磅礴的表现形成了鲜明的虚实对比，增强了画面的深度和层次感。虚与实的搭配十分协调，两者相互交织，使得画面展现出强烈的节奏感和丰富的变化。

除了画作的“实景”部分重要，“虚景”的处理同样至关重要。所谓“象外之象，景外之景”，所指的是由实际景物引发的虚幻景象。因此，在园林设计中，树木和山石的阴影、水面的倒映、云彩及天空的反射，均构成了“虚景”的一部分，并在创造园林的艺术氛围和意境上发挥着关键作用。清代画家邹一桂在《小山画谱》中写道：“人有言绘雪者，不能绘其清；绘月者，不能绘其明[195]”正是虚实景的巧妙融合，赋予观者独特的审美体验。

3.3.7. 动态与静态的氛围

“动”与“静”的结合是中国园林设计在实践中的另一个重要方面，这两者既对立又相互作用。“静”通过“动”得以展现，构成一个统一的整体。例如，当泉水周围喧闹时，泉水的流动声音便无法听到，唯有在万籁俱寂时，才能听到流水声。换句话说，在造园时，文人明白，为了让观者按照设计意图感知园林，他们必须营造一种宁静的状态，这需要全心的进入状态。“动”与“静”之间的关系可以通过“雨打芭蕉”的说法形象地阐释，文人园林深藏着“动后愈静”的哲学思考。

“静”与“动”之间形成了一种独特的韵律。中国古典文人园林艺术，展现了文人士大夫的生命情趣和内心世界的独特韵律。比如，网师园内的“月到风来亭”，位于彩霞池西侧，不仅是园林景观的一个重要观赏点，也是西侧景色构图的核心。这里是造园者与游客常常驻足欣赏之处。

从静态的角度观察，园中的景色仿佛一幅幅精心绘制的美丽画卷，每一处都凝结着设计师的心血与智慧，让人在静谧中感受到生命的脉动和自然的美好。在造园时，文人不仅关注自然山水、建筑和植物等元素，还考虑了日月的光辉、云雾的变化、风雨的影响以及季节与天气的变化，以便共同欣赏园中的景致。在文人的诗作和山水画的题中，这些元素也常常被提及。正是天气与时间的变化赋予了园景更丰富的表现力。

中国古典园林往往将景点的命名也突出了多种“动静”的构架。以植物为例，松树和竹子通过其摇曳的风声来表现“动静”。这两种植物在中国艺术中不仅象征着文人的高尚

[195] 邹一桂，《小山画谱》，王其和编，济南：山东画报出版社，2009 年，第 46 页

品德，还能发出悦耳的自然之声。例如，苏州拙政园中有一座名为松风亭的建筑，游客可以在这里聆听风声穿过松针的自然乐章，体验“听风”的雅趣。亭中悬挂的牌匾上写着：“听松风处”，引用了唐代历史学家李延年在《南史·陶弘景传》中的：“特爱松风，庭院皆植松每闻其响，欣然为乐”。因此，园中的许多亭子常常根据所营造的声景来命名，例如“听雨楼”等。[196]

自然界中的水声同样是文人园林设计中的一个重要元素。“理水”是园林建设中最关键的步骤之一，通过将水体设计为湖泊、瀑布等形式，不仅美化了园林景观，还营造出一种清新幽静的氛围。甚至雨滴落在园内不同材质表面上产生的声音也被精心考虑，旨在为游人提供全方位的感官享受。《园冶》中提到的“夜雨芭蕉”[197]，正是因为雨滴在宽大叶片上发出的声音被认为极为悦耳，因此在造园时多在园林建筑的周围种植芭蕉和荷花等阔叶类植物。《红楼梦》中提到的“留得残荷听雨声”[198]，也时利用雨声来丰富园林的景色。受到中国古典哲学影响的拙政园中的“听雨轩”，位于南向北的位置，其前是一片清澈的湖面，湖中植有荷花，岸边则种有芭蕉和翠竹。每当细雨纷飞之时，游人不仅能够欣赏到雨幕下的湖光景色，还能聆听雨珠敲击在芭蕉叶、竹叶及荷叶上发出的轻柔声响，营造出一种别致的情调与韵味。

文人园林通常规模较小，但由于其多层次的空间景色、自然声音的巧妙运用以及景观与人的互动，有人将其形容为“富有节奏的音乐合唱”，这种设计能为游客带来更丰富的游赏体验。大型水体，如湖泊和池塘，作为中国古典园林的重要组成部分，具有开阔广阔的空间特性。在中南海有亭子名为“曲涧浮花”，而在乾隆皇帝（1736-1795 年）统治期间，更名为“流水音”。这一变化表明，在中国古典园林中，流水不仅具备视觉形态，也承担着声音的表达。静与动的对比决定了意境的不同（图 89）。正如王维所写：“远看山有色，静听水无声。”[199]。

3.3.8. 意境的表达

山水画与园林都是营造景观的活动。景观本质上是第二自然，是根据人类主观情感而构建的。这一“景”的评价标准依赖于“意境”的体现。意境是中国美学和艺术中的核心概念，它涉及超越形式的更高层次的感知，是在外在美之上的更深层的美学境界，体现了作者在艺术作品中所传达的意义和情感，通常被译为“氛围”或“精神理念”。园林中的“景观”同样蕴含意境。缺乏意境的山水画会沦为平庸之作，中国古典园林也会如此。著名学者与景观设计师孙筱祥在讨论中国园林艺术时提到园林的三个过程——“生命空间”（生境）、“绘画空间”的形式美（画境）和“理念空间”的理想美（意境）[200]。可见，意境是中国山水画和园林艺术中最重要的美学主题。在《人间词话》中，王国维指出：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所出分。然二者颇难分别。”[201]。山水画的意境是意象语言的可视化，绘画的视觉形式将想象中的景观转化为实景。一件优秀的山水画作品不仅传达自然环境的美，还必须表达作者的情感与理念，使描绘的对象充满生机，激发观众的情感与思考。山水画中景外之意的艺术意境营造，对园林艺术产生了深远的影响。陈从

196 李延寿，《南史·陶弘景传》，北京，中华书局出版，1975.06，M，1645.
197 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，21.
198 留得满地枯残的荷叶，好听深夜萧瑟的雨声。“留得残荷听雨声”出自李商隐 的《宿骆氏亭寄怀崔雍崔衮》
199 王维，《王维诗集》画，上海，上海古籍出版社，2017.3，M，137.
200 孙筱祥，《园林艺术及园林设计》，北京，中国建筑工业出版社，2011.6，M.，145.
201 王国维，《人间词话》，许调孚，上海，上海古籍出版社，1998-12-01，M，85.

周特别提到，“园林之诗情画意，即诗与画之境界在实际景物中出现之”[202]因此，研究中国园林的意境不可避免地要探讨山水画，两者密不可分。山水画意境的思想空间艺术表现力同样渗透到园林艺术中。园林的自然形象应当似乎是山水画的一部分，而进入园林时，计成指出，应有“顿开尘外想，拟入画中行”[203]的景象。

在山水画与中国古典园林中，意境被赋予极高的重视，成为衡量作品品质的重要标准。园林中的意境不仅展现了园主人的情感与理想，还将客观的物质世界与主观的精神世界通过艺术的形式巧妙结合，实现了二者的辩证统一。例如，“一池三岛”的布局设计，便是通过模拟传说中的仙山神岛，传达出一种超凡脱俗、追求仙境的意境。每位山水画家或造园者都有独特的思想，因此，在山水画和中国园林艺术中，园林空间可以有无数种不同的诠释。

远离画外的意境是一种理想化的山水境界，引发人们通过联想而产生丰富的思考与回味。创作者的最终目标是营造意境，这也成为观者再创造的起点，是连接观众与创作者的桥梁。创作者将自己的情感与思想融入客观的生活与景观，以此唤起观者的相应体验和联想。无论是山水画还是园林，意境都是必不可少的，以便观者能够领悟创作者构思的美。例如，清代画家叶欣的作品《孤村野渡图》(图 90)描绘了溪水环绕山峦，曲径蜿蜒，秋林疏落，围墙内有两间茅舍，河边小舟上有二人对渡，这幅画洋溢着自然的美，表现出“观此画令人生此意，如真在此境中”的境界[204]。园林以其三维立体的形式，生动再现了那些充满诗意与美感的画面，正如李先生所述，“宛如一幅“立体的画作”[205]。游人在这幅“活画”中漫步时，不仅能享受到视觉和感官上的愉悦，还能亲身感受到画中难以捕捉的春风拂面、淡淡荷香等自然细腻之美，使得园林的意境更加鲜明生动。这种特性赋予了园林诗情画意（图 91），当观者沉浸在这种融合了美好情感、意象与理想的境界中时，能够与造园家产生深刻的情感共鸣。对“画外之意”的追求，不仅加深了对中国古典园林意境的理解，也使其展现出独特的审美价值。通过具体的山水意象，园林艺术巧妙地暗示了更为深邃的意境，达到了景有限而意无穷的美学效果。

结论

后记：文人园林作为现代景观设计的灵感来源

作为一名设计师，有必要澄清中国当前的现状，并论证这项关于山水画与园林景观设计互相影响的研究对于现代园林设计师的实践意义。在现代迅速发展的城市社会中，传统文化正在迅速流失。然而，一个不保护优良传统的民族将失去希望，因此，有识之士，渴望能把民族的根留住。在这种背景下，尤为关注文人山水园，在这里展现了中国文人（学者与文学家）的审美思维，以及可以为城市环境服务的艺术语言。每个民族都有其独特的

[202] 陈从周，《说园（三）》，上海，同济大学出版社，2007.4，M，43
[203] 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，23.
[204] 计成，《园冶》，刘艳春，江苏，江苏凤凰文艺出版社，2015.8，M，17.
[205] 李敏，《中国古典园林 30 讲》，北京，中国建筑工业出版社，2009.5，M，43

精神与特征，而中国的传统精神则在文人山水园中得到了体现，文人山水园中表达了民族的信念与价值观。保持和延续优秀的传统园林文化为后人的创新提供条件。

在当今面临生态危机的世界中，“人与自然和谐相处”、“绿色设计”、“可持续”这些主题成为了人们认真对待其周围环境的证明。现代城市中直插云霄的摩天大楼、交通拥堵的汽车以及人口的不断增长，导致周围环境受到不断的破坏，这对人们的身心健康产生了严重影响。此外，人们也因生活节奏加快、竞争加剧和生存压力而幸福感降低。因此，设计师面临的首要任务是创造一个人与自然和谐共存的园林景观。中国文人园林的杰出典范成为环境可持续发展的文化源泉，也是解决现代景观设计问题的方式之一，备受人们的关注。

在当代中国，文人园林作为景观设计的典范，吸收了多元文化，开创了新的价值形式，反映了中国园林文化的可持续发展。研究文人园林是为了深入探讨其营造所使用的设计手法，从中提取对现代景观设计实践的理论启示。传统中国山水画表明，许多绘画的理论和审美层面与文人园林密切相关。因此，这两种中国传统艺术形式应当联合研究，以便更深刻地理解文人园林。

在文人园林中，可以看到优雅与悲伤、辉煌与无奈的交织。文人园林承载着千年的兴衰，园林变成了历史的镜子。中国文化观念更重视代代更新，追求生生不息。虽然对文人园林的关注在某种程度上反映了现代人对古人精神的向往，但如今许多人却无法重现古代文人特有的精神状态，往往在人生的各种模式中寻找精神的慰藉与退路，有时会将自己置于一个相对狭小的世界里，进行自我欣赏与反思，盲目颂古。目前关于文人园林的重要议题和趋势，在人造建筑环境中如何展现人情味，减少人与自然间的隔阂；如何在有限的空间内重现自然界的精华，促进人、自然与建筑三者的和谐共生，已经成为当代环境设计领域关注的核心议题和发展的必然方向。

现代园林设计与人们的需求

根据亚里士多德的著作看出，良好的城市环境是能够使人们生活更充实的环境场所。诺伯特·舒尔茨持同样的观点：“人造环境的目的在于营造有意义的场所，赋予人一个‘存在的立足点’”[206]。作为人们与自然之间的纽带，由园林设计所创造的空间，有助于人们以更好地理解自身社会及其所蕴含的道理。因此，不应忽视特定园林景观所蕴含的意境，它不仅帮助人们理解和体验世间万物的意义，还提供了生活所需的精神归属感，促进了人与自然、历史之间的深层次连接。

当人们与园林景观互动时，会自然而然地产生情感上的联系，这种联系带来的情绪体验正是园林空间具有意境的直接结果。因此，可以说城市、建筑和园林景观都是有情感的。任何无法触动人心的空间，都可视为“失败的空间”。在现代人文主义的视角下，园林设计尤为重视归属感的营造，视其为满足人们基本情感需求的关键因素之一。园林被看作是一个能够丰富生活体验、回应现代人精神追求的空间。因此，现代园林设计强调人性化原则，注重从心理学角度深入研究景观设计，将人与环境之间的互动视为一个复杂的感知与解码过程。在这个过程中，个体通过自身的感知与想象能力对环境做出响应，而环境则通过不同的元素和设计手法向人传递信息，以满足其情感上的需求。设计的核心在于精心构

[206] 挪威 诺伯格·舒尔茨，《场所精神——迈向建筑现象学》， 施植明，武汉，华中科技大学出版社，2010.7，M，10

思与不断优化，目的是为了更好地契合人们的情感需求，最终达成人与环境之间的和谐共生。

文人园林作为现代园林景观设计的灵感源泉

文人园林被誉为中国传统园林的典范，尤其强调文化和园林环境的深度融合。通过将文学艺术的意境与园林设计的意境相结合，文人园林不仅关注景观的美学表现，更重视游人在园林中的精神体验和情感共鸣。把人们的思想、兴趣、美德、境遇与园林空间相联系，而人们的精神追求则与环境产生共鸣，从中获得灵感和慰藉。因此，精神体验、情感需求得以满足，园林也转变为承载着古代文人日常生活的空间。在感知和联想层面上的设计手法和理念，尤其是那些能引发思想共鸣的，常常被借鉴并直接运用于现代园林景观中。这在以下几个方面得以体现，并在现代园林空间中发挥着重要作用。

在文化层面的现代景观设计

历史是人们社会和自然世界发展的过程。在这个过程中，逐渐形成并发展了丰富的历史文化，这些文化不仅能够唤醒人们的记忆，帮助人们回顾历史事件，感受时光的变迁，还能通过历史遗留下来的遗址环境给予人们一种深刻的归属感。

在传承历史文化的过程中，人们不仅继承了先辈对生活的理解和看法，而且在此基础上不断创新发展。这体现了历史文化的两大核心特征：继承性和发展性。继承性指的是历史文化作为一种宝贵的社会遗产，由一代代人传递下来，保持了文化的连续性和稳定性；发展性则表示历史文化不断形成和演变，持续扩展和更新。在分析设计时，首先需要研究设计所在地点的历史文化，理解所在地点历史的深层意义，并延续历史文化。

园林空间不仅赋予具体的生活方式，还揭示了人们存在的意义。诺伯格-舒尔茨提出了以下观点：“场所是具有人们生活状况的艺术结晶”[207]。艺术不仅限于美的呈现，它应该唤起人们的情感，而美并不是必需条件，因为美并不足以支撑人们的生存。因此，所谓的“美”不过是满足需求的方法。园林艺术目的在于为精神创造一个栖息之所。艺术的问题本质是人的问题，不过是在艺术层面上进行探讨，不断讨论和研究人们存在及意义的问题。

园林设计是一种与其他多种艺术形式紧密相连的综合性艺术。在文人雅士的园林中，这种设计不仅体现了“诗意栖居”的理想境界，更是文学、绘画、哲学、宗教与建筑等多种艺术形式的完美融合。然而，园林意境是鲜明的艺术理念的体现，它连接了内心世界和客观空间，并在园林中体现了地方精神。古代的文学、艺术、哲学和宗教构成中国园林的意境。

文学对园林的影响主要体现在美学层面。尤其是诗歌，通过借物抒情、以情观物的方式，将自然景物与个人情感紧密结合，将中国的自然美学从视觉和听觉层面转移到通过知觉和心灵的层面，超越形象之美的精神体现，不仅能耳目愉悦，更重要的是培养人们优秀的品质，并达到内心的平衡，在园林中被称为“会心”。通过感知和联想达到觉悟的原则，奠定了中国美学的追求，并丰富了在园林中的体验。文人园林的特点正是这种基于意境的

[207] 挪威 诺伯格·舒尔茨，《场所精神——迈向建筑现象学》， 施植明，武汉，华中科技大学出版社，2010.7，M，10

美，同时与文学意境相呼应。此外，中国园林中常常出现富有诗意的题名，以强调园林的意境美：例如，圆明园中的“杏花春馆”与唐代诗人杜甫的诗句“牧童遥指杏花村”相呼应，而“留听阁”是拙政园中亭子的名称，呼应了唐代诗人李商隐的诗句“留取残荷听雨声”。

不可低估中国山水画及其创作技法对园林艺术的深远影响。园林的布局设计、石头的堆叠以及植物的配置等方面，无不受到绘画艺术的启迪，从而创造出如同画中景致般的“入画”效果。山水画的影响体现在以下几个方面。首先，通过在小幅画作中展现广袤山水景观的手法，园林设计能够在有限的空间内模仿自然山水的宏大景象，使小空间展现出大世界的意境；其次，中国山水画特有的散点透视技巧，被应用于园林中的建筑布局和路径设计，实现了随着游览者的移动而不断变化的景观效果，即“步移景异”；最后，随着“写意”风格山水画的发展，园林艺术的表现手法也从追求逼真写实逐渐转向更加注重意境表达的写意风格，强调情感与自然的和谐统一。

现代园林景观的设计过程

使用园林空间的人们不仅是园林场所精神的感知者，也是其价值的评判者。园林的精神内涵唯有在人与园林景观之间建立起深刻联系时方能真正展现。因此，在设计一个能够唤起场所精神的园林时，首要任务是深入分析人的需求，这包括两个层面：物质需求和精神需求。在物质层面上，设计应确保满足使用者的安全感和舒适度，包括合理的空间布局、适宜的气候调节、便捷的交通流线等，以提高人们在园林中的活动便利性和舒适性，而在精神层面上，则要关注人们的心灵世界，提供一个可以激发情感共鸣、促进心灵放松和自我反思的环境。随着时代的变迁和社会的进步，人们的生活方式、思维方式、价值观以及内心的追求也在不断变化。因此，探索和理解人的需求，需要基于对当前社会背景的全面研究。只有通过客观评估和深入理解，才能准确把握当代人的真正精神需求，并据此创造出既符合现代审美又能满足人们深层次需求的园林景观。

以“诗意思维”为核心的设计理念，被视为感受真实生活、领悟场所精神的唯一途径，这种设计理念根植于人文主义的思维模式。在普通人看来，认识和解决问题只能依靠理性和逻辑，而“诗意思维”则是仅用于艺术的创造过程。然而，这种看法是短浅的。实际上，强调诗意思维并不意味着否定或拒绝理性逻辑，因为诗意思维本身并不排斥理性分析。然而，在园林空间中营造场所精神时，往往会遇到复杂、矛盾和多样化的问题，这些问题的解决不能完全依赖于理性思维。设计师需要在理性分析的基础上，结合直觉、情感和创意，以更加灵活和全面的方式来解决问题，从而创造出既有理性基础又富有人文关怀的园林空间，诗意思维是“指向事物本质”的一种现象学研究方法，因此，诗性思维能够更好地反映人们的需求和特征。正如心理学家和建筑师拉普卜特[208]所指出的，我们并不是把环境当作照片或幻灯片来看待，而是沉浸在环境中，通过各种感官和方式与之互动。

诗意思维源于真实的生活，集中于对生活和环境的直观感知，使我们能够感受到许多具体现象及其细节，理解生活与环境之间影响彼此的作用和多样的联系。与单纯的理性分析和逻辑推理不同，这使得我们能够更准确地掌握整体与部分之间的关系，营造出和谐平衡的环境空间。

园林设计的最终目标是满足人们在精神体验方面的需求，因此，一定程度的“诗意”思维对于感知和理解是必要的——只有这样，才能深刻感受到园林空间的“魂”，并创造

[208] 美国维斯康星州密尔沃基大学建筑与城市规划学院的著名教授。建筑与人类学研究方面的专家。是环境与行为学研究领域的创始人之一，主要专与研究文化的多样性原则、交叉文化理论，以及理论的发展与综合。

出真正具备场所精神的环境。在中国传统文人园林中，诗意思维与精神体验被置于极其重要的位置，这些园林不仅具有高度的艺术价值，还能很好地满足文人士大夫的精神追求和情感需求。通过这样的设计，园林成为了文人寄托情感、表达理想的重要场所。在设计园林空间时，设计师需要了解地区的特点，包括其地形、气候、地方习俗和历史等——这是对整体艺术意境的感知。只有通过这种方式，才能实现与自然的和谐统一，营造出一个具备场所精神的园林空间。

现代园林景观的设计将自然作为灵感的源泉

任何场所在自然中都是客观存在的，只有当人与场所建立了联系，这个场所才能具备真正的精神。因此，在追求场所精神的过程中，必须从自然中汲取灵感。诺伯特·舒尔茨认为，场所精神与对“物”的理解密切相关。此外，尽管场所精神的源头复杂而多样，但它产生在自然因素的整体中。创造场所时不仅要具体呈现，使得地所具有独特的特征，从而确保其独特性，还要与周围环境（包括自然和人造环境）形成和谐的联系。园林中的场所精神源于人们对自然的理解以及人与自然的互动。

园林景观主要用于休闲和娱乐，而对自然的向往是园林空间的重要组成部分，这些空间的场所精神也建立在自然的基础之上。在“天人合一”这一哲学思想的影响下，中国古人形成了对自然的敬重。从中国传统园林的历史来看，无论是皇家园林还是文人园林，其结构布局都类似于自然景观的再现，营造山川河流和湖泊和谐的景观。在中国园林中，几乎每时每刻都能仿佛置身自然之中，不仅在山石、水体、树木中有所体现，也在知觉中体现：听觉享受着“山水之音”，而嗅觉感受“幽兰丹桂”的香气。人造的场所与自然相互交融、彼此丰富。可以说，接触真实自然的体验是中国园林精神的重要基石之一。

现代园林景观设计的意境的探索

意境是中国古典园林中最高的艺术追求，也是中国园林艺术在世界历史上占据重要地位的关键原因之一。意境是通过园林呈现出来的，并能引发强烈的情感共鸣。当人们感知某个场所时而触景生情，场所能够引发积极的情感反应，这是中国传统文人园林中的意境。

在开始营造园林之前，首先需要立意即主题。在立意时，设计师会研究、考察、体验和思考地形和气候、历史和文化，然后在脑海中形成不同景观的艺术特征，表达独特的主题，从而在园林设计中融入艺术境界。在有限的空间中，产生无尽的想象空间，营造出浪漫的氛围，最终使园林的美提升到新的高度，结合情感之美、艺术理念之美，达到最高的园林艺术境界。中国古典园林艺术的主导思想可以总结为：“巧于因借，精在体宜”[209]。中国园林的一个关键特征是追求意境的优雅与深度。除了对自然的尊重，另一个特征是中国思想文化的交融，将自然景观与人文思想结合在一起。营造出令人心驰神往的意境。这就是为什么创造中国园林的工匠，不仅是造园师，更是艺术家和哲学家。在中国园林中，自然世界与精神世界相毗连，形成了极高的美学境界，体现了人们与自然的和谐共生。

在文人园林的山水美学意境中，可以找到许多手法和理念，这些都可以应用于现代园林景观设计。在整体布局中可以使用“移步异景”这一手法，特别注重时间和空间的流动性，从而在短时间内获得丰富多样的审美体验：景观元素和周围环境时而靠近时而远离，虚实交替，空间应根据环境进行构建，而变化应符合时空的不同而变。在设计中，中国审

[209] 《园冶》明计成著，刘艳春注，江苏凤凰文艺出版社，2015

美得以体现，自然与人文精神相结合，道德涵养是设计的最高境界，朴素的材料与雅致的诗意创作、返璞归真，唤起人们内心深处的共鸣。

例如，在现代中国建筑师刘家琨设计的“何多苓工作室”中（图 92），建筑构图设计的核心元素是一个天井，天井的设计具有明显的文人园林的特点。“天井四壁封闭，特意拔高，对外成为物质性的主体，对内则强化了空无，这个天井是为空间的存在性和东方精神而设置的。”[210]在这样的天井内可以通过四周的窗户观察到天井内不同的景观，阳光变得更加柔和。

中国文人园林的另一个特点是以小见大。这一手法在现代城市环境设计中尤为适用，当今每一寸土地都显得极为珍贵。越来越多的设计师开始关注园林中“小”的问题，因此在构图中出现了“仰则观象于天，俯则取法于地”[211]的动态概念，以及“百尺为形，千尺为势”[212]的视角。同时用于创作山水画的理论，现代设计师也在积极运用。

总体来说，在设计园林空间时，必须密切关注中国绘画散点透视的特点。同时季节的变换、日出日落、阴阳的循环和五行的相符相克都得以体现。这种时间特征蕴含着动态音律，以及空无的庄严——这正是现代园林景观设计师所称之为的四维艺术。例如，上海的“顶层画廊”，在现代建筑师王澍的指导下营造，是一个“坐在可以移动的盒子周围的酒廊区，周围是一片黑暗……穿过那扇可以拆卸的门窗透过的微亮光线，使我感觉自己是坐在一个室外的庭院或天井里，我对这座迷园的空间感知陷入了一种矛盾中。”[213]王澍的设计展现了对文人园林中“以小见大”手法的灵活运用。

中国文人园林的是为了可游、可居、可观、可行而设计的，但它们的主要目的在于欣赏风景。在园林建筑中，既有私密性的封闭建筑（如斋、室、房、馆），也有开放性的空间：台、楼、阁、亭。这些空间是中国文人园林中欣赏自然的主要形式，现代设计师也在广泛运用，在建筑中设计内庭，建筑 绕庭而作，自由布局。生活在园中可以让人们心灵得到放松，园内空间与自然相协调，尽管白墙和方形的建筑比较普通，但空间是一处整体统一的自然环境。此外，由于建筑设计遵循自然并此起彼伏，使得自然在美学方面成为了主角。中国文人园林的空间是经过深思熟虑的作品，以最简单的形式展现深刻的内涵，类似于另一种中国文化的代表——围棋，只有黑白两色却能够产生惊人的组合数量。

即使是单一的案例，也足以展示中国文人园林的美学和意境对现代环境设计的深远影响。因此，深入研究并运用文人园林的精神内涵和设计手法，对于现代环境设计而言具有重要意义。

结论

文学、园林与绘画艺术之间存在着密不可分的联系。他们是中国传统文化的组成部分，彼此渗透、相互影响和相辅相成。园林艺术起源于秦汉时期的宫廷传统，当时创作了大规模、宏伟的宫廷园林——苑囿，主要是统治者的狩猎和休闲之地。在四至六世纪，南北朝时期，国家分裂、社会动荡和持续的冲突使得许多文人无法直接参与或反抗现实，转而选择隐居，沉醉于自然山水之中，追求一种超脱尘世、清淡隐逸的生活方式。这种背景下，

[210] 刘家琨，《此时此地》，北京，中国建筑工业出版社，2002.9,M,86
[211] 唐李白，《李白诗集新注》，管士光，上海，上海三联书店出版社，2014.3，M，185.
[212] 尺为 1/3 米；从近处可以辨认形状，但整体氛围、环境和潜力只有从远处才能理解
[213] 宗明，《这里是上海：建筑可阅读》，上海，上海人民出版社，2020.9,M,135

他们对山水园林产生了浓厚的兴趣，通过开凿池塘、堆砌山石、移植花木等方式，将自己的思想情感寄托于自然山水之中。

从四至五世纪的文化活动家宗炳的著作开始，中国山水画的理论开始形成。他们的理论和绘画影响了中国园林的面貌，使其艺术从模仿古人转向表达和完善自然之美。唐宋是中国封建社会的鼎盛时期，以社会政治稳定和经济发展为标志，为文学、绘画和园林艺术的进一步发展铺平了道路。在文学作品中，许多作品专注于描绘或颂扬特定自然景观的意境美，包括山、水、花和植物。把画的意境和诗的意境相结合。由于宋朝时期高额的税收使许多文人难以实现自己的抱负，他们开始大量建造园林。宋代文人园林的风格特征在于简远、疏朗、雅致、天然，这与宋代的绘画、诗歌、宗教和哲学思想密切相关。

到明清时期，山水画和园林艺术的理论已经相当成熟，而后者在很大程度上借鉴了前者的论述。园林理论的基础是一些关于绘画理论的专著。明清时期是中国园林发展的巅峰。与皇家园林不同，文人园林通常位于相对较小的土地上，营造了水体、山石、植被和建筑等不同景观。这些园林主要位于苏州，包括拙政园、留园、网师园等著名园林。尽管这些园林继承了唐宋时期写意山水园的传统形式，但随着时代和社会的变化而不断发展演变。这一时期的园林风格更加倾向于清秀典雅，诗情画意融为一体，不仅在可见的景观中蕴含着深刻的哲理，而且寓意深远、引人遐想，达到了更高的艺术境界。

在文学和绘画中，园林常常作为活动的场所或描绘的对象，园林来营造氛围。例如，在园林中散步时吟诵或朗诵诗歌的传统，或围绕园林艺术写该主题的诗歌和散文，构成了中国文学的重要部分。众所周知，园林应该具备激发创作文学作品和明丽画卷的灵感。在这种情况下，文学与绘画、园林艺术不可分割，园林以文学和绘画为主体，同时，中国的园林、文学和绘画同属一个艺术范畴，拥有共同的美学基础。园林中的彩绘、戏剧和小说中的景物描写、舞台设计等，都可以相互借鉴、启发和利用，三者之间存在着内在的联系。这种互鉴互融不仅丰富了各自的表现形式，也深化了它们的文化内涵。

它们还具有共同的艺术构思。在文学中，园林的结构与诗歌相似；在散文作品中，中国的园林也有同样的主题，其构图中可以像段落，开头，转折、高潮、结尾一样的处理手法。最明显的诗歌与园林艺术的融合例子是，园林的名称中引用诗歌作品中的短语，这些短语激发游人的联想。

在园林、文学和绘画的艺术中，创作的基础是现实社会生活，这些艺术形式都是社会实践的产物。它们之间的共同特点决定了相互影响的必然性。文学、绘画，尤其是山水文学和山水画，不仅为园林建造提供了丰富的艺术技巧和灵感来源，还促进了三者在审美理念和表现手法上的相互渗透与融合。园林艺术的成就为文学和绘画创作提供了生动丰富的素材，双方不断相互完善和发展。

如果说山水诗与山水画是自然之美的提炼与升华，那么中国的园林艺术便是将这种升华了的自然之美在现实空间中进行的艺术化再现。这一点在绘画理论对园林设计实践的影响上表现得尤为突出。

首先，中国绘画的特征在于其独特的无灭点、运动的透视方法，展现出无限而流动的空间意识，这一点在世界画坛上独树一帜。这是中国绘画特有的独特特征。这种在动态、无限的空间中描绘园林景观连续变换的手法也被园林艺术所继承，体现在借景、障景、对景、分景等手法中。因此，中国古典园林以其独特的布局手法，成为了世界三大园林艺术体系之一。其次，诗歌和绘画的抒情性以及通过具体形象表达作者的意境、理想的追求，

也在园林艺术中得到了体现，这也是中国园林的一大特色。这使得文人园林在世界范围内享有盛名。绘画讲虚实相生、想象的世界与现实事实之间的关系—“虚实”艺术手法同样体现在古典中国园林中，尤其是在园林建筑中。这体现在常常运用虚与实的对比，以打破空间的局促感和园景的沉肃凝重。例如，山与水的对比中，山为实，水为虚；墙与窗的对比中，墙为实，窗为虚；廊亭与楼阁的对比中，廊亭为虚，楼阁为实，等等。这种实与虚之间的对比构成了不同的园林景观，营造了园林的氛围和特点。第四，正如诗歌文学有中心主题，绘画作品有刻画精彩的中心，园林也同样有主要的景观节点。第五，中国古典园林中的植物布局也受到中国传统绘画的影响。这不仅体现在多个植物的组合原则上，这些原则决定了疏密有致，还包括每种植物的选择位置。此外，植物的象征意义与其在绘画中的联想完全一致。例如，竹子象征着“君子”，而长兰、秋海棠、牡丹和桂花则共同象征繁荣和富裕等。尽管意境有深浅情调有高低,但相应的艺术手法，但作为创造园林的艺术手段，不容忽视。

山水诗中对风景的描述与园林艺术中的理论构思相似，不仅因其优美的山水风光而成为园林的模仿对象，也为营造特定园林的意境和主题提供了参考。诗歌是中国最古老的艺术形式，历经千年，涌现出无数杰作。在这片诗歌的浩瀚海洋中，不仅蕴含着大量的山水诗，还有无数其他诗作中描绘景物的优美词句。这对中国古典园林产生了深远影响，成为创造园林时借鉴的源泉，丰富了游客在园中所感受到的意境，促进了中国园林艺术的不断发展。

自改革开放以来，中国掀起了建造园林的热潮，出现了许多优秀且受到称道的园林。但同时也出现了一些粗制滥造的园林，这些园林耗费了大量资源，不仅没有带来益处，反而对当地社会生活产生了负面影响。在这样的背景下，中国的园林景观设计师面临着如何进一步发展中国园林艺术的问题。中国古典园林以其独特的东方特征而著称，其卓越的艺术成就深受中国传统文学和绘画的影响。因此，发展现代中国园林景观设计的起点应是中国传统的山水文学和绘画，作为借鉴和灵感的来源。这不仅可以提升园林的艺术美和价值，还能丰富现代园林艺术的文化内涵，满足人们对优雅美丽、观赏和陶冶情操的公共休闲空间的需求。

近年来，公众空间与文学艺术之间关系的学术研究越来越受到关注。通过思考江南文人园林的空间，我们发现，园林、文学和绘画彼此激发和丰富。园林既是文学和绘画创造的舞台，也是文学和绘画的主题。园林不仅再现了艺术空间，而且以语言和视觉媒介的方式，充实其文化内涵中的意境。经过文人之感受力的独特加工，文学和绘画赋予了自然景观以生命力,使园林的精神、审美、文化意义得以彰显，从而实现文化的增值和声名的传播。

那些久远的被历史的浪潮带走的园林，依然通过绘画和文学激发着人们的想象，并保留着对它们的历史和文化记忆。因此，园林是一个文化传统延续的地方。诗歌和绘画的价值和潜力，是在恢复传统中国消失的园林文化中不应被忽视的研究方向之一。

综上所述，园林的设计者应具备画家的视角、作家的灵感和诗人的想象力。几个世纪以来，中国古典园林的美与意境正是因其与文学和绘画的紧密结合而得以相辅相成。因此，对于缺乏文学和绘画背景的游客而言，理解中国园林的深邃之美将变得相当困难；而对建设者而言，创作出令人愉悦的园林作品同样将是一项艰巨的任务。

参考文献：

中文文献

1. 苏州园林博物馆编.拙政园三十一景图册[M]. 北京；北京中华书局.2014. (02).
2. 鲍山葵. 美学三讲[M]. 上海：上海译文出版社，1983.
3. 王维.山水画论.[M]. 北京：中华书局 2006.23.
4. 王伟红.文人园林意境美在现代景观设计中的价值[D].江南大学，2009.
5. 王栋.从山水画论探析宋代文人园林的造园艺术[J]. 美术教育研究，2011(9):180－181.
6. 王毅：《园林与中国文化》[M],上海：上海人民出版社 1990 年版。
7. 王飞. 中国古代画作与园林的关系研究[D].清华大学，2012.
8. 王飞.再议文人画[J]，美术大观，2006,（12）.
9. 高居翰，黄晓，刘珊珊.不朽的林泉：中国古代园林 绘画 [M]. 北京：三联书店，2012年.
10. 董慧.两宋文人化园林研究[D]. 中国社会科学院研究生院，2013.
11. 叶朗：《中国美学史大纲》[M],上海：上海人民出版社 1985 年版。
12. 任晓红：《禅与中国园林》[M],上海：国际有限公司 1994 年版。
13. 尹小宁，纪燕.古代经典园林题材绘画鉴赏[M].济南：山东人民出版社，2015 年。
14. 刘敦桢.苏州古典园林.修订本[M]. 武汉：华中科技大学出版社，2019.
15. 刘学军.中国古建筑文学意境审美[M]. 北京：中国环境科学出版社，1998 年 9
16. 刘晓惠《文心画境》[M]. 北京：中国建筑工业出版社 2002.
17. 刘天华.画境文心一中国古典园林之美[M].上海：生活.读书.新知三联书店.2008.
18. 梁敦睦：《<园冶全释》商榷,[J]《中国园林》1999 年第 1 期。
19. 诺伯舒兹. 施植明译.场所精神——迈向建筑现象学 [M].台湾：田园城市文化事业有限公司，1995.
20. 彭一刚：《中国古典园林分析》[M],北京：中国建筑工业出版社 1986 年版。
21. 阿莫斯.拉普卜特著,黄兰谷译.建成环境的意义[M].北京:中国建筑工业出版社,2003.
22. 苏州园林设计院.苏州园林[M].北京：中国建筑工业出版社,2010.
23. 苏丹.从画面走向体验——感悟当代景观设计审美趋向[J].新建筑，2003，（4）：10－12.
24. 宋根林. “天人合一 ”美学思想在中国古代园林中的反映：以苏州拙政园为例[J]. 北京：消费导刊. 2008(16).
25. 孙立滨 谈中国文人画的传统特点 [J]. 黑龙江教育学院学报，2003(4):146－149.
26. 熊鹏程. 田园梦想——从中国文人园林看中国文人画精神[J]. 大众文艺，2011,(10):130.
27. 佟欣鑫. 日本江户时代的文人画及其与中国文人画的比较[D]. 2007.
28. 童寯.江南园林志[M]. 第二版.北京：中国建筑工业出版社，1984.
29. 童寯：《造园史纲》[M],北京：中国建筑工业出版社 1983 年版。
30. 吴学峰.文人画对中国古典园林设计艺术思想的影响[J]. 浙江林学院学报，2005,22(2):231－234.
31. 傅抱石.中国绘画理论[M].南京：江苏教育出版社，2005.
32. 黄长美.中国庭园与文人思想[M]. 台湾：明文书局，1985, 18— 22.
33. 黄长美.中国庭园与文人思想[M]. 台北：明文书局，1985.
34. 黄永武.中国诗学.设计篇.[M]. 北京：新世界出版社.2012.1－1
35. 贺宇晨.行走苏州园林[M].苏州： 苏州大学出版社，2015.
36. 曹林娣：《中国园林文化》[M],北京：中国建筑工业出版社 2005 年版。

37. 曹明纲、中国园林文化[M]. 上海：上 海古籍出版社，2001 年. 8－10.
38. 计成,陈植注释.园冶注释[M]. 北京：中国建筑工业出版社，1988.
39. 金学智.中国园林美学第二版[M].北京：中国建筑工业出版社，2005.
40. 宗白华《美学散步》[M].上海：上海人民出版社，1981.
41. 张 薇《园治文化论》[M].北京：人民出版社 2006 年 12 月版.
42. 张明学.道教与明清文人画研究[D].四川大学，2007.
43. 张启亚.中国画的灵魂——哲理性[M].北京：文物出版社，2003.
44. 章元凤.造园八讲[M].北京：中国建筑工业出版社，1991.
45. 张彦远.历代名画记[M].上海：上海人民出版社，1963.
46. 赵扩.文人画对中国传统文人园林的空间形态的影响[D]. 中南林业科技大学，2009
47. 赵思毅，张赟.中国文人画与文人写意园林[M]. 北京：中国电力出版社，2006.
48. 周维权《中国古典园林史》[M] 北京：清华大学出版社 2004 年 5 月(第二版).
49. 庄周.庄子.[M].成都：四川人民出版社.1999.21.
50. 陈从周.中国诗文与中国园林艺术[J].扬州大学学报(人文社会科学版),1985,(03):23.
51. 陈从周.说园：中英对照[M]. 上海：同济大学出版社，1984.
52. 陈植.造园学概论[M]. 北京；中国建筑工业出版社.2009.
53. 陈周.诗境与诗心[M].武汉：武汉大学出版社，2012.10.
54. 陈传席.中国绘画美学史 [M]. 北京：人民美术出版社，2001.
55. 陈云水.中国山水文化 [M]. 武汉：武汉大学出版社，2001.
56. 施荣华.中国文人画的禅宗美学精神[J].云南师范大学学报(哲学社会科学版),2002,(03):78－83.
57. 盛天晔 历代经典绘画解析: 宋代山水. 下[M]. 湖北美术出版社, 2011.
58. 余根景.中国画的设色在中国园林中的应用[J]. 黑龙江生态工程职业学院学报，2016,(05):9－10.
59. 杨烨.论中国古典园林与中国山水画的关系[J]. 商丘师范学院学报，2008,24(8):132－133.
60. 姚海涛.文心画境一解读中国传统园林艺术[D].江西科技师范学院学报，2004.

俄语文献：

1. 阿列克谢耶夫 V.M.《中国山水诗人论其灵感与山水》 // 《星》，圣彼得堡，1945 年，第 12 期，第 39－41 页。

2. 阿谢普科夫 E.A.《论中国园林建筑的特点》//《东南亚国家的建筑：概论》。莫斯科：国家建筑出版社，1960 年，第 7－32 页。

3. 贝洛泽洛娃 V. G. 《“灞桥风雪图”分析：沈周（1427-1509）的创作生涯总结》// 《圣彼得堡大学学报：艺术研究》，2021 年第 2 期，第 186－203 页。

4. 贝洛泽洛娃 V.G.《论中国园林构图中的借景手法》//《中国的社会与国家》，2013 年第 1 期，第 571－576 页。

5. 贝洛泽洛娃 V.G.《中国传统艺术》（共 2 卷）/ 主编：M.E.克拉夫佐娃。第 1 卷：新石器时代至 9 世纪。莫斯科：德米特里·波扎尔斯基大学，2016 年，628 页。

6. 博加德琳娜 M.E.《20 至 21 世纪中国水墨画中山水画风格的特点》//《手稿》，2018 年第 8 期（94），第 97－101 页。

7. 博克恰宁 A.A.、涅波姆宁·O.E.、斯捷普京娜·T.V.《中国历史：古代、中世纪、近代》；俄罗斯科学院东方研究所。莫斯科：东方出版社，2010 年，599 页。

8. 博洛托娃 N.A.、穆哈梅岑诺夫·R.R.《中国古典园林对韩国的影响》//《哈萨克国立艺术与文化大学学报》，2018 年第 1 期，第 59－63 页。

9. 《大中华百科全书》第 2 卷：文化、艺术、哲学、文学。莫斯科：商机出版社，2020 年，755 页。

10. 王怡《隐秘的时光：传统中国山水画中的烟云》/ 王怡 //《中国与东亚：哲学、文学、文化：国际学术会议论文摘要》，莫斯科，2022 年 6 月 2－3 日。莫斯科：俄罗斯科学院中国与现代亚洲研究所，2022 年，第 35－38 页。

11. 王怡君《身体的沉思：关于中国山水画中物体真实感知的问题》//《俄罗斯人民友谊大学学报》，2021 年第 2 期，第 298－310 页。（系列：哲学）

12. 王煜 《浙江省古典园林植物配置的艺术理念》 // 《今天的科学与教育》，2021 年第 9 期，第 78－82 页。

13. 维诺格罗达 N.A.《山与水：中国山水画》。莫斯科：白城出版社，2011 年，48 页。

14. 维诺格罗达 N.A.《中国艺术》。莫斯科：美术出版社，1988 年，250 页。

15. 维诺格罗达 N.A.《中国山水画》。莫斯科：美术出版社，1972 年，160 页。

16. 维诺格罗达 N.A.《中国园林的意义》。莫斯科：历史思想纪念出版社，2007 年，第 16－20 页。

17. 沃伊捷谢克 E.Э.、博尔吉基德·A.、扎耶茨·Ю.П.《回文作为中国文化中智娱的传统》//《新西伯利亚国立大学学报》。系列：历史与语言学，第 9 卷，2010 年第 4 期，第 109－115 页。

18. 维特谢克 E.E.、博尔吉基德·A.、卡尔波娃·T.К.、伊兹马伊洛娃·M.В.《在兰亭举办的传统书法节与现代中国知识分子的命运》//《新西伯利亚国立大学学报》。系列：历史与语言学，第 11 卷，2012 年第 10 期，第 163－173 页。

19. 维特谢克 E. E.，伊兹梅伊洛娃 M. V. 《“文人”——文人及其对中国文化艺术发展的影响》 // 《新西伯利亚国立大学学报》，2014 年第 13 卷，第 4 期，第 114－125 页。（系列：历史与语言学）

20. 维特谢克 E. E.，科米萨罗夫 S. A. 《东亚国家对“文人”的理解：历史人类学与社会人类学的视角》 // 《中国社会与国家》，2014 年第 2 期，第 714－719 页。

21. 郭若虚 《图画见闻志》[文本] / [译自中文并注释：K. F. 萨莫西克；主编：L. Z. 艾德林]，莫斯科：“科学”出版社，1978 年，240 页。

22. 戈洛维 E. A.，多罗菲耶娃 N. N. 《宗教在中国园林的角色及影响》 // 《新世纪的新思想：国际科学会议材料 FAD TOGU》，2017 年，第 1 卷，第 59－65 页。

23. 戈洛索娃 E. V. 《中国园林和园林植物分析》 // 《莫斯科国立林业大学学报——林业通讯》，2015 年第 19 卷，第 5 期，第 58－65 页。

24. 戈洛索娃 E. V. 《佛教哲学对中国和日本园林艺术的影响》。莫斯科：传统出版社，2017 年。

25. 戈洛索娃 E.V.《全球化：欧洲趋势在中国文化景观中的体现》//《图宾根大学学报》，2010 年第 9 期，第 199－201 页。

26. 戈洛索娃 E. V. 《中国古典园林中的景观建筑》 / E. V. 戈洛索娃 // 《莫斯科国立林业大学学报——林业通讯》，2006 年第 3 期，第 71－73 页。

27. 戈洛索娃 E. V. 《中国景观艺术》 / E. V. 戈洛索娃；俄罗斯科学院，N.V.齐青植物园。莫斯科：纳塔利斯出版社，2008 年，326 页。

28. 戈洛索娃 E. V. 《中国古典园林理论》 / E. V. 戈洛索娃 // 《坦波夫大学学报》，2010 年第 10 期（90），第 197－201 页。（系列：人文学科）

29. 戈洛索娃 E. V. 《中国园林美学的哲学基础》 // 《莫斯科国立林业大学学报——林业通讯》，2007 年第 1 期，第 137－140 页。

30. 戈洛索娃 E. V.，刘敏浩 《世界遗产名录中的中国园林植物组合分析》//《林业信息》，2023 年第 3 期，第 129－139 页。

31. 《中国精神文化：百科全书》第 6 卷（增补版）：艺术 / 主编：M. L. 提塔连科等。莫斯科：东方文学出版社，2010 年，1031 页。

32. 扎瓦茨卡娅 E. V. 《关于石涛的“画论”》——石涛 / E. V. 扎瓦茨卡娅。莫斯科：科学出版社，东方文学主编，1978 年，208 页。

33. 扎瓦茨卡娅 E. V. 《颐和园——营造和谐的园林》 // 《一朵花的园》。莫斯科：科学出版社，东方文学主编，1991 年，第 235－244 页。

34. 扎瓦茨卡娅 E. V. 《智慧的灵感：米芾，1052－1107》。莫斯科：科学出版社，1983 年，200 页。

35. 扎瓦茨卡娅 E. V. 《古代中国绘画的美学问题。莫斯科：艺术出版社，1975 年，440 页。

36. 科布泽夫 A. I. 《文》 // 《中国精神文化：百科全书》（共 5 卷）。莫斯科：东方出版社，2006 年，第 1 卷：哲学 / 主编：蒂塔连科、A.I.科布泽夫、A.E.卢基亚诺夫，第 192－194 页。

37. 科瓦列夫斯基 Y. V. 《中国山水画中的空间》//《现代人文科学》，2008 年第 5 期，第 138－140 页。

38. 科瓦列夫斯基 Y. V. 《中国山水画中的空间》//《科学、文化与教育的世界》，2008 年第 5 期（12），第 138－140 页。

39. 科米萨罗夫 S. A. 《文人——“文化人”还是文人？》 // 《中国社会与国家》，2019 年第 1 期，第 485－490 页。

40. 克拉夫佐娃 M. E. 《文人画》 // 《中国精神文化：百科全书》第 5 卷 / 主编：M. L. 提塔连科；远东研究所。莫斯科：东方文学出版社，2006 年，第 6 卷（补充）：艺术 / 主编：M.L.蒂塔连科等，2010 年，第 545－548 页。

41. 克拉夫佐娃 M. E. 《中国文化史》。圣彼得堡：“兰”出版社，1999 年，416 页。

42. 克拉夫佐娃 M. E. 《世界艺术文化：中国艺术史：教学参考书》/ M.E.克拉夫佐娃。圣彼得堡：“兰”出版社，“三和”出版社，2004 年，960 页。

43. 库迪诺娃 M. A.，科米萨罗娃 S. A. 《近现代以前东亚国家的女性文学及其在“文化人”知识界的地位》//《远东文学问题：第七届国际学术会议》，第 2 卷，2016 年，第 308－312 页。

44. 库兹米娜 E. A. 《“曲水流觞”：中国贵族的园林活动》 // 《步骤》，2016 年第 2－3 期，第 299－316 页。

45. 卢萨 《“盛开的梅花”在中国传统山水画发展中的作用》 // 《哲学与文化》，2022 年第 7 期，第 139－147 页。

46. 卢萨 《道教在中国古典园林和园林艺术形象发展中的作用》 // 《人类与文化》，2022 年第 5 期，第 106－116 页。

47. 卢萨 《园林艺术作为中国山水画形象变化的因素》 // 《哲学与文化》，2022 年第 10 期，第 144－157 页。

48. 卢奇科娃 V. I.，塞柳伊科 D. S. 《中国园林的历史：从传统到参数化》。哈巴罗夫斯克：太平洋国立大学出版社，2016 年，178 页。

49. 马伊 《山水画作为中国绘画艺术的一个流派》 / I. 马 // 《国际科学论坛材料：“青年在科学与创造中”》：第 2 部分。格热尔，2021 年 4 月 14 日，格热尔国立大学，2021 年，第 86 页。

50. 马利亚文 V. V. 《16-17 世纪的中国：传统与文化》。莫斯科：艺术出版社，1995 年，287 页。

51. 马利亚文 V. V. 《中国文明》——莫斯科：“四月出版社”，AST 出版社，设计、信息、制图中心，2000 年，632 页。

52. 马利亚文 V. V. 《道教的黄昏：中国文化在新时代》 。莫斯科：AST 出版社，2019 年，560 页。

53. 尼科拉耶娃 N. S. 《艺术家、诗人、哲学家……马远及其时代》。莫斯科：科学出版社，1968 年，128 页。

54. 诺维科娃 E. V. 《中国园林——人与自然关系的探讨》 // 《人类与《人类与自然在东方精神文化中的关系》。莫斯科：俄罗斯科学院远东研究所，Kraft+出版社，2004 年。

55. 诺维科娃 E. V. 《国文化历史背景下的园林艺术传统》：文化学博士学位论文：24.00.01 / 诺维科娃 E. V. 《文化理论与历史》。莫斯科，2006 年，197 页。

56. 诺维科娃 E. V. 《人类与自然在东方精神文化中的关系》。莫斯科：俄罗斯科学院远东研究所，Kraft+出版社，2004 年，第 397 – 417 页。

57. 诺维科娃 E. V. 《人类与自然在中国园林艺术传统中的体现》。人类与自然在东方精神文化中的关系。莫斯科：Kraft+出版社，2004 年，第 397 – 417 页。

58. 诺沃谢洛娃 A. V. 《文人现象在传统中国音乐文化中的体现》 // 《艺术学：理论、历史、实践》，2011 年第 1 期，第 1 卷，第 177 – 180 页。

59. 奥季诺科娃 P. S. 《中国山水画对谈录》 // 《艺术文化》，2021 年第 2 期，第 37 卷，第 122 – 139 页。

60. 潘义奎 《黄公望的山水画《富春山居图》作为大师审美观的反映》 // 《社会。环境。发展（Terra Humana）》，2010 年第 2 期，第 167 – 172 页。

61. 彼得罗夫 K. K. 《董其昌：中国艺术家的成长》 // 《彼得罗扎沃茨克国立大学学报》，2021 年第 4 期，第 26 – 31 页。

62. 皮科夫 G. G. 《东、西方的“文人”作为文化接收的产物》 // 《思想与理想》，2017 年第 2 期，第 32 卷，第 99 – 107 页。

63. 皮科夫 G. G. 《耶律图义——游牧社会的“文人”》 // 《新西伯利亚国立大学学报》，2016 年第 10 期，第 48 – 53 页。（系列：历史、语言学）

64. 波利亚科夫 E. N. 《中世纪中国和日本建筑中的构造方面》 / E. N. 波利亚科夫 // 《高等院校资讯：建筑》，2000 年第 11 期，第 94 – 100 页。

65. 波利亚科夫 E. N. 《中世纪中国和日本建筑中的自然象征》 / E. N. 波利亚科夫，托木斯克，1990 年，11 页。

66. 波利亚科夫 E. N. 《“有机”建筑作品中的中国地理学（风水）元素》 / E. N. 波利亚科夫 // 《高等院校资讯：建筑》，1996 年第 7 期，第 105 – 110 页。

67. 波利亚科夫 E. N., 米哈伊洛娃 L. V. 《中国古典园林的形成历史及其主要类型》 // 《图瓦国立建筑与工程大学学报》，2016 年第 6 期(59)，第 9 – 25 页。

68. 波利亚科夫 E. N.，米哈伊洛娃 L. V. 《中国古典园林的构图特征》 // 《图瓦国立建筑与工程大学学报》，2017 年第 2 期(61)，第 9 – 31 页。

69. 波斯特列洛娃 T. A. 《中国的绘画学（10-13 世纪）》。莫斯科：科学出版社，1976 年，240 页。

70. 罗利 J. 《中国绘画的原则》 / J. 罗利；译自英语 V. V. 马利亚文。莫斯科：科学出版社，1989 年，158 页。

71. 索科洛夫 B. G.，戴川 《中国和欧洲园林：两个象征世界和两种“视角”的凝聚》 // 《国际文化研究杂志》，2018 年第 4 期(33)，第 20 – 35 页。

72. 索科洛夫 S. N. 《对中国“文人画”的解读方法》 // 《西方与东方艺术文化互动问题：新时期的报告摘要》。科学会议论文摘要。莫斯科，1972 年。

73. 索科洛夫-雷米佐夫 S. N. 《千禧年交替时期的中国和日本绘画与书法的未来学假设：在过去与未来之间》。莫斯科：Librokon 出版社，2009 年，256 页。

74. 索科洛夫-雷米佐夫 S. N. 《文学——书法——绘画：关于中国艺术文化中艺术综合问题的探讨》 / S. N. 索科洛夫-雷米佐夫。莫斯科：科学出版社，1985 年，311 页。

75. 苏里纳 M. O.，苏林 A. A. 《中国山水画的哲学与象征主义》 // 《莫斯科国立农业大学学报》，2014 年第 5 期(61)，第 294 – 297 页。

76. 唐静 《文人画：12 世纪的文化与艺术》//《喀山国立文化与艺术大学学报》，2022 年第 1 期，第 76 – 82 页。

77. 特卡琴科 G. A. 《从 A 到 Z 的中国文化：字典手册》。莫斯科：AST 出版社；东与西，2008 年，347 页。

78. 特鲁法诺娃 D. I. 《文人画中的符号语言》 // 《新科学：从思想到结果》，2017 年第 1 – 3 期，第 163 – 165 页。

79. 涂俊 《北宋宫廷画家王希孟的千里江山图》 / 涂俊 // 《圣彼得堡艺术学院学术论文》，2022 年第 61 期，第 16 – 27 页。

80. 吴光宇。《传统中国绘画中的山水画》//《青年科学》，2017 年第 5 期，第 46 – 47 页。

81. 费西科娃 O. V.，尼基希娜 Y. D. 《中国园林的哲学基础》 // 《当代世界科学研究：可能性与前景：第十六届国际科学实践会议材料》（斯塔夫罗波尔，2022 年），斯塔夫罗波尔：“段落”出版社，2022 年，第 329-332 页。

82. 菲茨杰拉德 C. P. 《中国：文化简史》。圣彼得堡：欧亚出版社，1998 年，456 页。

83. 佛季耶娃 I. V.，希欣 M. Y. 《自然的形而上学：对 T.布尔克哈特的中国山水画的艺术分析》 // 《欧亚艺术》，2017 年第 3 期(6)，第 104 – 113 页。

84. 黄克云 《中国园林艺术传统的形成特征》 // 《人文学科、社会经济与社会科学》，2023 年第 1 期。（系列：历史科学、文化学、政治科学）。

85. 曲瓦，拉兹古利亚耶夫 R. A. 《储望华的“筝箫吟”前奏曲作为“文人”钢琴音乐的范例》 // 《高等音乐教育的实际问题》，2012 年第 4 期(25)，第 24－26 页。

86. 切尔达科娃 O. I. 《“文人画”在 17 世纪日本绘画中的美学教义及其意义》 // 《俄国国立人文大学学报》，2010 年第 126 期，第 276－281 页。

87. 切尔达科娃 O. I. 《文人画大师的美学观点》 // 《科学论文》，2013 年第 25 期，第 65－69 页。

88. 张文普 《中国屏风艺术中色彩的演变及其在文人文化中的意义》 // 《大学科学期刊》，2021 年第 65 期，第 128－135 页。

89. 郑娜梅。《宋代山水画的哲学基础》//《大阿尔泰研究与教育》，2017 年第 1 期，第 101－113 页。

90. 周正宇 《山水画题材——17 世纪中国山水画》 / 周正宇 // 《大学科学期刊》，2019 年第 48 期，第 211－215 页。

91. 朱奇娜 M. N. 《关于王维山水诗的意义及其影响力》 // 《圣彼得堡大学学报》，系列 17，2013 年第 1 期，第 93－97 页。

92. 陈湘骏 《中国古典园林：以江苏地区为例，13-19 世纪：建筑学硕士学位论文》18.00.04 / 陈湘骏，莫斯科，2005 年。

93. 杨楚 《中国绘画中的山水景观》 // 《艺术学与教育：相互关系与互动的辩证法：第七届国际大学科学实践会议论文集》（圣彼得堡，2019 年 12 月 24 日） / 由 S. V. 安丘科娃和 O. L. 尼克拉索娃-卡拉特耶娃主编，第 7 卷。 - 圣彼得堡：科学信息技术中心“阿斯特里昂”，2019 年，第 542－548 页。

西方文献：

1. 亚当斯 W.H.《东方的花园：中华园林》，收录于《历史中的花园：自然的完美》第五章。– 纽约：阿贝维尔出版社，1991 年。– 第 205–230 页。

2.《中国园林亭阁的模型》——《建筑评论》，第 61 卷，1927 年，第 54 页。

3. 比阿提 J.《新西兰日益增长的中国影响：园林、身份与意义》——《新西兰亚洲研究杂志》，第 9 卷（2007 年 6 月第 1 期），第 38－60 页。

4. 比阿提 J.《瓷盘上的中国：实现的柳树图样园林》——《设计景观史研究》，第 36 卷第 1 期（2016 年 1－3 月），第 17－31 页。

5.布伦德尔 J.P.，简 W.《中国园林中的社会秩序与“自然”无序》——《花园与设计景观史研究》，第 34 卷，2014 年第 2 期，第 151－175 页。

6. 德比 E.《中国审美在英国园林中的意义变化》——《中国园林史新方法//会议摘要》，2015 年 6 月 19 日，谢菲尔德大学——英国：谢菲尔德大学，2015 年。

7.布伦 R.《日本茶园中的中国元素》——《园林与设计景观史研究》，第 36 卷第 1 期，2016 年，第 5–16 页。

8. 蔡家骏。《追寻道德真理：16 世纪明代文人园林设计》——萨尔布吕肯：拉普兰特学术出版社，2012 年。

9. 坎贝尔 D. 《花园反思录》（郑元勋著）翻译——《亚洲研究院翻译论文集》第 5 期，新西兰惠灵顿：惠灵顿维多利亚大学亚洲研究院，2004 年。

10. 赵中生。《中国传统住宅与园林的几个方面》——博士论文——悉尼：悉尼大学建筑系，1989 年。

11. 谢炳超.《传统中国园林：一个独立的世界》——收录于：弗雷德里克·埃德尔曼主编，《中国城市：帝国转变的视角》，巴塞罗那：Actar 出版社，2008 年，第 64–65 页。

12. 程潮雄。《论中国园林》——香港，1966 年。

13. 《中国园林艺术，美国》——《瓦斯穆斯建筑月刊》，1926 年，第 10 卷第 5 期，第 190–193 页。

14. 《中国园林庭院，亚洲与美洲》——第 43 卷，1943 年 5 月，第 288–289 页。

15. 克雷格 R.M.《通往不同宇宙的通道：拙政园的三大园林》——苏州：SECAC 评论，1988 年，第 11 卷第 3 期，第 222–229 页。

16. 杜金鹏。《早期商代宫殿园林池塘》——《中国考古学》，第 7 卷，2007 年，第 113–118 页。

17. 《经济学人》。〈中国园林外交：历时 11 年的友谊园建设揭示的软实力〉，2014 年 6 月 28 日。

18. 爱德蒙 R.《悉尼情人港的中国园林》——《澳大利亚景观》，第 1 期，1988 年，第 35–40 页。

19. 法尔布 K.F.& 乔安 R.《中国园林中的仪式与想象》——《景观设计观点》，第 25 卷第 1 期【新英格兰景观设计与历史协会】，2010 年冬/春，第 5–8 页。

20. 法雷尔 R.《彩虹桥》。讨论了兰州总督的园林，1921 年，110 页。

21.菲舍尔 T.《激励我们的 10 个园林》——《园艺》，2004 年 3/4 月，第 58–63 页（包括关于波特兰中国古典园林的简短文本——第 62 页）。

22. 福塔维昂 G.C.《19 世纪的粤式园林》——《中国园林史新方法//会议摘要》，2015 年 6 月 19 日，谢菲尔德大学，英国：谢菲尔德大学，2015 年。

23. 冯 S.《记忆、直接体验与期望：在现代景观中的中国园林》——收录于：基罗特、克里斯托夫和多拉主编，《现代景观思维》，纽约：普林斯顿建筑出版社，2017 年，第 246–259 页。（本文出色地探讨了拙政园和私人中国园林中的空间层次，以及奥古斯丁的三分法和马丁·西尔的美学。）

24. 冯 S.《〈园冶〉中的适宜性》——《跨视点》（纽约布法罗），第 4 期，1997 年，第 84–91 页。

25. 冯 S.《园林的精炼：对〈园冶〉的研究》，中文 IV 论文——悉尼：悉尼大学东方学系，1984 年。

26. 格雷厄姆 D.《一些中国园林》——《亚洲》，第 37 卷，1937 年 6 月，第 403 页，第 441–447 页。

27. 郭洁。《深度图软件在网师园空间结构分析中的应用》——《中国景观建筑》，第 8 期，2014 年，第 120–124 页。

28. 霍尔 D. L.、罗杰 T. A.《从汉代思考：自我、真理与超越在中国与西方文化中的表现》——纽约：纽约州立大学出版社，1998 年。

29. 韩聪。《中国文人园林中的漫游美学》——《园林与设计景观历史研究》，第 32 卷第 4 期，2012 年，第 297–301 页。

30. 韩岳，编。《中国古典园林》——中国科技出版社，1999 年。

31. 哈迪 A.《汪士衡的觉园》——《园林与设计景观历史研究》，第 24 卷（2004 年 10-12 月），第 272–279 页。

32. 辛肖 M.《波特兰唐人街的中国古典园林》——《景观建筑》，第 93 卷第 1 期，2003 年 1 月，第 88–95 页。

33. 霍尔茨曼 D.《古代与早期中世纪中国的园林欣赏》——台湾新竹，国立清华大学，1996 年。

34. 霍华德 E.《中国园林建筑》——纽约，1931 年。

35. 胡云华。《盆景：中国微型园林艺术》——俄勒冈州：蒂木出版社，1982 年。

36. 葉惠彬 B.《苏州传统园林中的自然表达》——《园林历史杂志》，第 6 卷第 2 期（4-6 月），1986 年，第 125–140 页。（聚焦于网师园。）

37. 计成。《园冶》，艾丽森 H.翻译，第 2 版——纽约：贝特林克出版社，2012 年[原版 1988 年]。（包括哈迪（2011 年）的第二版序言，凯斯威克的前言，郑元勋（1635 年）和阮大鋮（1634 年）的前言，以及附录中的司马光《独乐园》翻译和园林布局图。）

38. 郎宇珍.《传统中国园林中竹屏的使用与意义的变化》——《园林与设计景观史研究》，第 35 卷第 1 期，2015 年，第 71–89 页。

39. 凯斯威克 M.《英式视角下的中国园林：再探英中园林》——《鉴赏家》，第 188 卷，1975 年 1 月，第 28–35 页。

40. 莱英 E.J.《仇英描绘的司马光的独乐园与中国园林的视角》——《东方艺术》，第 33 卷，1987 年，第 229–249 页。

41. 李格非。《洛阳名园 11 世纪》/ Philip W.翻译并导读——《园林与设计景观史研究》，第 24 卷第 1 期，2004 年，第 38–54 页。

42. 李 T.J. 和詹姆斯 C.《张宏的止园画作：重访 17 世纪中国园林》——洛杉矶：洛杉矶县艺术博物馆，1996 年。

43.洛佩兹 A. M.《观山品茶：宋代中国园林文化与茶文化的关系》——《园林与设计景观史研究》，第 33 卷，2013 年。

44. 陆绍明。《中国园林中的隐藏秩序：不规则分形结构及其生成规则》——《环境与规划 B：规划与设计》，第 37 卷（2010 年 11 月，第 6 期），第 1076-1094 页。

45.梅凯汉 J.《中国传统园林中的人文维度》，王毅论文的注释翻译——《园林与设计景观史》，第 18 卷第 2 期，1998 年，第 232–247 页。

46. 孟悦。《重新构想“大内”庭园：帝国与“现代”之间的上层阶级与园林》——《现代中国文学与文化》，第 14 卷第 1 期（春季），2002 年，第 1–49 页。

47. 梅塔利耶 G.《关于“文人园林”与传统中国植物的启示》——收录于冯与梅凯汉，1998 年，第 248–256 页。

48. 南松华。《中国园林艺术》——香港：香港大学出版社，1982 年。

49. 保利罗 M.《打造园林：〈园冶〉与 17 世纪中西方园林的意义》——《东西方》，第 53 卷（2003 年 1-4 月），第 209–239 页。

50. 钱怡。《中国古典园林：江南地区的文人园林》——杭州：浙江人民美术出版社，2002 年。

51. 里德 J.《中国南方古典园林》——《达图托普》，第 5 期，1984 年，第 59–83 页。

52. 沙费尔 E. H.《微缩宇宙：传统中国园林》——《景观》，第 12 卷第 3 期（春季），1963 年，第 24–26 页。（关于中国园林的一般介绍，侧重于从香炉到盆景和山石的微缩山水景观传统。）

53. 特纳 T.《亚洲园林：历史、信仰与设计》——阿宾登，纽约：劳特利奇出版社，2010 年，第 5 章佛教园林；第 6 章中国道教-佛教园林；第 8 章亚洲现代国际园林。

54. 瓦恩斯 M.《中国园林：英文书籍，建筑系列》——蒙蒂塞洛，伊利诺伊州：瓦恩斯书目，1980 年。

55. 王毅。《中国古典园林的文化史》——SCPG 出版公司，2015 年。

56. 许亦农。《苏州传统园林》——《园林历史》，第 10 卷第 2 期（秋季），1982 年，第 80–141 页。

57. 筠桥。《中国古典园林》——北京，1982 年。

58. 赵胜焕。《作为非物质遗产的中国古典园林中的听觉景观》——《园林与设计景观史研究》，第 37 卷第 3 期，2017 年，第 242–249 页。

附件表格

研究中主要的中国文人山水画家及其文人园林的表格

画家名称	简介	生活地点	基本信息	中国画作品	设计的园林
王维	唐代著名诗人、画家，主张“诗中有画，画中有诗”。	唐代长安（今陕西西安）	字摩诘，盛唐时期代表诗人之一，擅长山水画和诗。	《辋川图》	辋川别墅
卢鸿	唐代画家，擅长画山水和楼阁。	唐代	字不详，以画草堂著称。	《草堂图》	无
苏轼	北宋著名文学家、书画家，倡导文人画。	北宋四川眉山	字子瞻，号东坡居士，擅长书法和画竹石。	《潇湘竹石图》	自己的住处：东坡园林
黄公望	元代四大山水画家之一，画风高雅。	元代浙江富阳	字子久，号大痴道人，擅长山水画。	《富春山居图》	无
文徵明	明代著名书画家，江南四大才子之一。	明代江苏苏州	字徵仲，号衡山，擅长山水、花鸟、人物画。	《真赏斋图》、《东园图》等	苏州网师园（部分设计参与）
沈周	明代文人画家，吴门画派的代表。	明代江苏苏州	字启南，号石田，擅长山水画。	《东庄图》	无
石涛	清代僧人画家，画风自由奔放。	清代江苏扬州	字大涤子，号苦瓜和尚，擅长山水画。	《山水清音图》、《醉吟图轴》	无
倪瓒	元代文人画家，作品简淡高远。	元代江苏无锡	字元镇，号云林子，擅长山水画，主张自然之趣。	《雨后空林图》、《狮子林图》	自家园林云林堂
郑燮	清代书画家，擅长竹石画。	清代江苏扬州	字克柔，号板桥，扬州八怪之一。	《墨竹图》	无
唐寅	明代著名画家、诗人，江南四大才	明代江苏苏州	字伯虎，号六如居士，擅长山水、	《落霞孤鹜图》、《毅庵图》、《事	无

	子之一。		人物、花鸟画。	茗图》、《贞寿堂图》	
司马光	北宋著名历史学家、政治家。	北宋山西	字君实	《独乐园》	独乐园
仇英	明代著名画家，吴门四家之一。	明代江苏太仓	字实父，号十洲，擅长人物、山水、楼阁画。	《东林图》、《园林清课图》	无
赵孟頫	元代著名书画家，擅长山水、花鸟。	元代浙江湖州	字子昂，号松雪道人，为元代文人画的代表人物。	《万柳堂图》	无
沈贞吉	明代书画家，擅长山水画。	明代	字不详，号竹斋，擅长画竹。	《竹炉山房图》	无
董源	五代南唐著名画家，开创南派山水画。	五代南唐	字叔达，擅长山水画，师法自然。	《寒林重汀图》	无
米芾	北宋书画家，以“米氏云山”著称。	北宋江苏镇江	字元章，号襄阳漫士，擅长书法和山水画。	《春山瑞松图》	无
刘松年	南宋宫廷画家，擅长山水和人物画。	南宋	字不详，画风工整细腻。	《四景山水图. 秋》	无
袁江	清代画家，擅长界画。	清代	字文涛，号岫岩，擅长画亭台楼阁。	《沉香亭图》	无

说明：

1. 设计的园林：表格中的画家多以山水画著名，因此多数画家未有明确参与设计的园林，但他们的画作对文人园林的设计有深远影响。
2. 画家的中国画作品：列出了每位画家具有代表性的中国画作品，展示其艺术成就和风格。

这个表格列出了中国历史上一些著名的文人山水画家及其相关信息，有助于理解他们对文人园林和中国画艺术的贡献。

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
Лу Вэйцзе

«Взаимовлияние пейзажной живописи и искусства садов в творчестве художников-литераторов вэньжэнь»

Приложение к диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Специальность 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Том II
Иллюстративное приложение

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Воробьева Д.Н.

Москва, 2024

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

路伟杰

«中国文人画作品中山水画与园林艺术的相互影响»

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、装饰和应用艺术及建筑）

第二卷

插图集

科学导师：
艺术史候选人，副教授
Vorobyeva D.N.

莫斯科 — 2024

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ
插图集



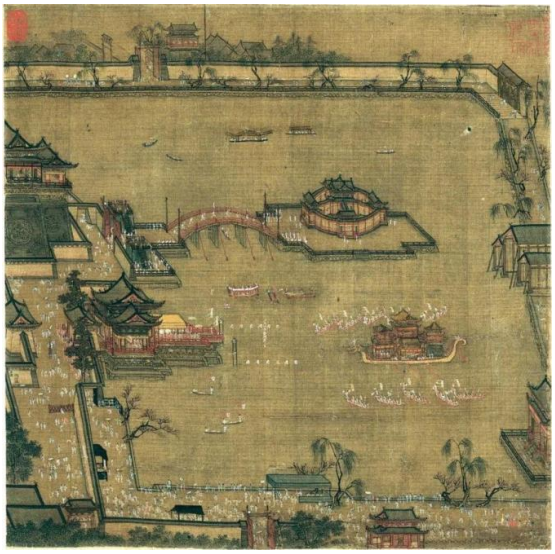
Ил. 1. Чжань Цзыцянь. «Весенняя прогулка». Эпоха Суй. Шелк, темно-зеленая краска. 43x80,5 см. Музей Гугун, Пекин, Китай
图 1，作品名称：《游春图》
隋朝画家：展子虔
材料：丝绸、青绿
尺寸：高 43 厘米，宽 80.5 厘米
收藏于北京故宫博物院



Ил. 2. Гу Кайчжи. Фея реки Ло. Фрагмент. Эпоха Восточная Цзинь. Шелк, краска. 572,8 x 27,1 см. Музей Гугун, Пекин, Китай
图 2，作品名称：《洛神赋》
东晋画家：顾恺之
材料：绢、青绿
尺寸：横 572.8 厘米，竖 27.1 厘米，收藏于北京故宫博物院



Ил. 3. Ван Вэй. Заснеженный ручей. Эпоха Тан. Шелк, тушь. 36,6x30 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай
图 3，作品名称：《雪溪图》
唐代画家：王维
材料：绢本、墨笔画
尺寸：纵 36.6 厘米，横 30 厘米
收藏于台北故宫博物院


Ил. 4. Чжан Цзэдуань. Прекрасный сад Озеро Цзиньмин. Эпоха Северная Сун. Шелк, краска. Жанровая живопись. 28,5x28,6 см. Тяньцзиньский музей, Китай
图 4，作品名称：《金明池争标图》
北宋画家：张择端
材料：绢本、设色风俗画
尺寸：纵 28.5 厘米，横 28.6 厘米
收藏于天津博物馆



Ил. 5. Цзин Хао. Гора Кунлу. Эпоха Пяти династий. Шелк, тушь. 106,8x185,8 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай

图 5，作品名称：《匡庐图》

五代时期画家：荆浩

材料：绢本、墨笔画

尺寸：纵 185.8 厘米，横 106.8 厘米

收藏于中国台北故宫博物院



Ил. 6. Дун Юань. Речной берег. Эпоха Пяти династий. Шелк, краска. 156x160 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай

图 6，作品名称：《龙宿郊民图》

五代时期画家：董源

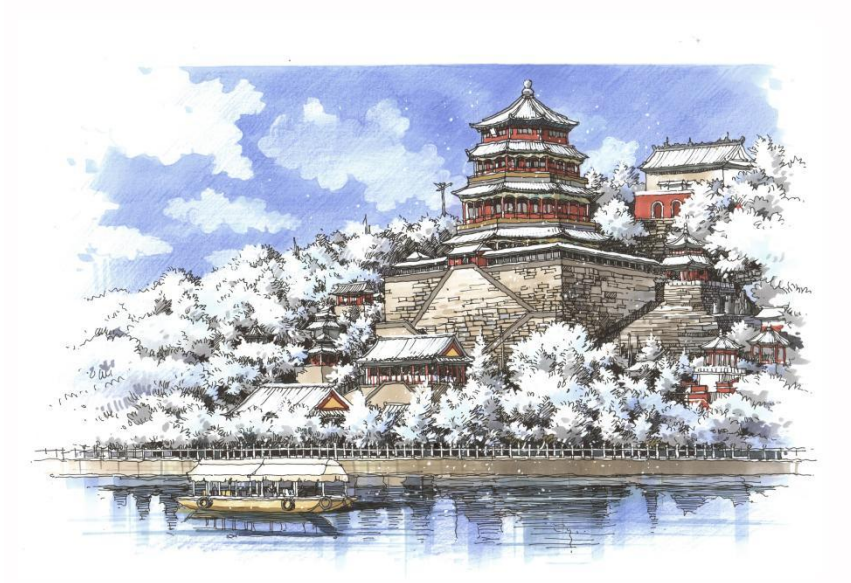
材料：绢本、设色画

尺寸：纵 156 厘米，横 160 厘米

收藏于中国台北故宫博物院



Ил. 7. Ни Цзань. Кабинет Жунси. Конец эпохи Юань – начало Мин. Шелк, тушь. 35,5x74,7 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай
图 7，作品名称：《容膝斋图》
元末明初时期画家：倪瓒
材料：绢本、纸本水墨
尺寸：纵 74.7cm，横 35.5cm
收藏于中国台北故宫博物院



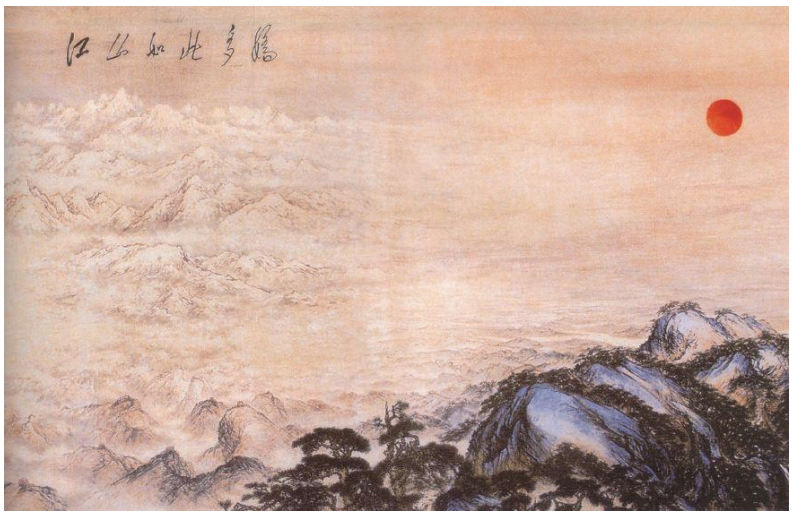
Ил. 8. Парк Ихэюань. Рисунок автора. Бумага, маркер. 29,7x42 см
图 8，作品名称：《颐和园手绘》
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 9. Усадьба Хуансю. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.meipian.cn/35hc0ffc (дата обращения: 19.05.2024)
图 9，照片内容：环秀山庄
图片来源：网络
网址：https://www.meipian.cn/35hc0ffc



Ил. 10. Чжу Да. Альбом живописи Бада Шэньжэня. Фрагмент. Рубеж Мин-Цин. Шелк, тушь. 422x581 см. Коллекция Общества резчиков печатей силинь
图 10，作品名称：《朱耷山水册》
明末清初时期画家：朱耷
材料：绢本、纸本水墨
尺寸：422cm×581cm
收藏于西冷印社，镇馆之宝



Ил. 11. Гуань Шаньюэ, Фу Баоши. Эта земля так богата красотой. 1959. Бумага, краска. 9x6,5 см. Источник: Дом Всекитайского собрания народных представителей. Китай
图 11，作品名称：《江山如此多娇》
作者：傅抱石、关山月
创作时间：1959 年
材料：纸本、设色画
尺寸：纵 6.5 米，横 9 米
现收藏地北京人民大会堂



Ил. 12. Ма Юань. Лодка у берега, заросшего тростником. Эпоха Южная Сун. Бумага, краска. 50,6x26,7 см. Бостонский Музей изящных искусств, США
图 12，作品名称：《苇岸泊舟》
南宋作者：马远
材料：纸本、设色画
尺寸：纵 26.7 厘米,横 50.6 厘米
现藏于波士顿美术馆



Ил. 13. Ван Вэй. Река Ванчуань. Фрагмент. Эпоха Тан. Настенная роспись. 480,7x29,9 см. Художественный музей Сиэтла, США; Храм Сёфуку-дзи, Япония

图 13，作品名称：《辋川图》

唐代作者：王维

材料：纸本绘画、壁画

尺寸：纵 29.9 厘米×横 480.7 厘米

美国西雅图美术馆、日本圣福寺



Ил. 14. Лу Хун. Жилище отшельника. Эпоха Южная Сун. Бумага, тушь. 28,4x390 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай

图 14，作品名称：《草堂图》

南宋作者：卢鸿

材料：纸本、水墨

尺寸：28.4X390 厘米

现藏台北故宫博物院



Ил. 15. Су Ши. Бамбук и камень возле слияния рек Сяо и Сян. Эпоха Северная Сун. Шелк, тушь. 105,6x28 см. Музей изобразительных искусств Китая
图 15，作品名称：《潇湘竹石图》
北宋作者：苏轼
材料： 绢本、水墨
尺寸：纵 28 厘米，横 105.6 厘米
现藏于中国美术馆



Ил. 16. Хуан Гунван. Жилище в горах Фучунь (фрагмент). Эпоха Юань. Бумага, тушь. а 636,9x33 см. Картина занимает 4-й этаж здания музея. Чжэцзянский провинциальный музей, Китай
图 16，作品名称：《富春山居图》
元代作者：黄公望
材料：纸本、水墨
尺寸：宽 33 厘米，长 636.9 厘米
现藏于浙江省博物馆之江馆四楼“富春山居馆”



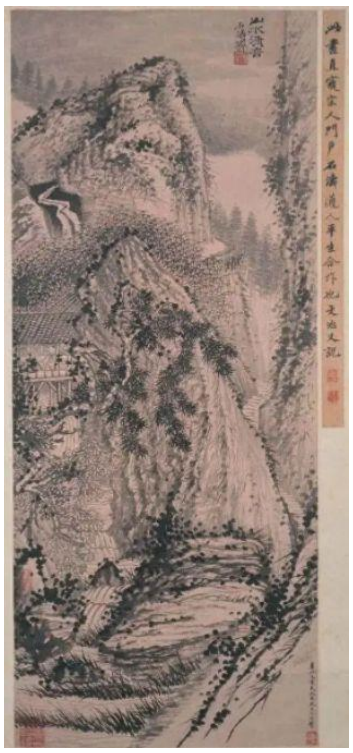
Ил. 17. Вэнь Чжэнмин. Кабинет настоящего ценителя (Кабинет Чжэнь Шана). Эпоха Мин. Бумага, краска. 107,8x36 см. Шанхайский музей, Китай
图 17，作品名称：《真赏斋图》明代作者：文徵明，材料：纸本、设色画，尺寸：纵 36 厘米，横 107.8 厘米，收藏于上海博物馆



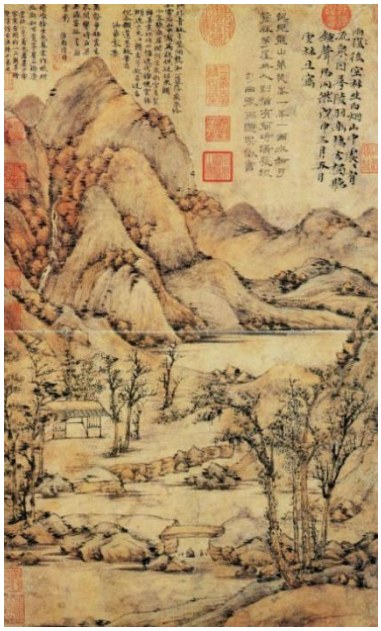
Ил. 18. Вэнь Чжэнмин. Новый «Кабинет настоящего ценителя». Эпоха Мин. Бумага, краска. 79x28,6 см. Национальный музей Китая
图 18，作品名称：《新真赏斋图》
明代作者：文徵明
材料：纸本、设色画
尺寸：纵 28.6 厘米、横 79 厘米
藏于中国国家博物馆



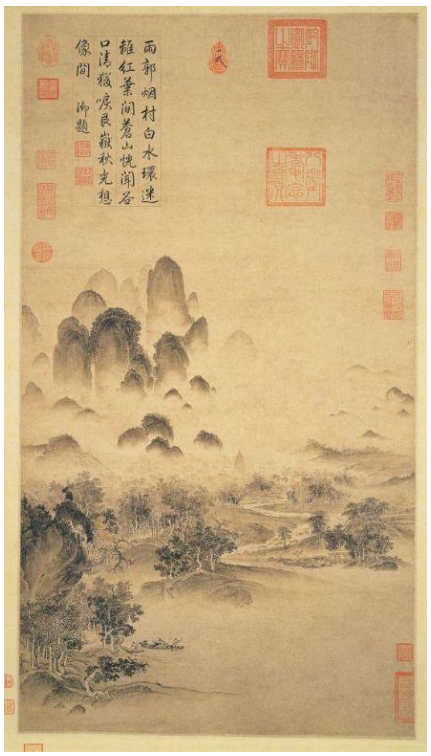
Ил. 19. Шэнь Чжоу. Альбом «Восточная усадьба». Холм Чжэньиган. Эпоха Мин. Бумага, краска. Каждая картина альбома имеет размеры: 33 см в ширину, 28,6 см в высоту. Нанкинский музей, Китай
图 19，作品名称：《东周图册——振衣冈》
明代作者：沈周
材料：纸本、设色画
尺寸：每幅纵 28.6，横 33 厘米
藏于南京博物院



Ил. 20. Ши-тао. Музыка гор и рек (Звуки гор и рек). 1685–1686 гг. Бумага, тушь. 42,5x102,6 см. Шанхайский музей, Китай
图 20 作品名称：《山水清音图》
清代作者：石涛
材料：纸本、水墨画
尺寸：纵 102.6 厘米，横 42.5 厘米
藏于上海博物馆



Ил. 21. Ни Цзань. Голый лес после дождя. Эпоха Юань. Бумага, тушь, краски. 37,6x63,5 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай
图 21，作品名称：《雨后空林图》
元代作者：倪瓒
材料：纸本、水墨画
尺寸：纵：63.5 厘米，横：37.6 厘米，藏于台北故宫博物院



Ил. 22. Чжао Цзи (император Хуэй-цзун). Осенний пейзаж с ручьем и горами. Эпоха Северная Сун. Шелк, краска. 53x97 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай

图 22，作品名称：《溪山秋色》

北宋作者：赵佶

材料：纸本、设色画

尺寸：纵 97 厘米，横 53 厘米，收藏于台北故宫博物院



Ил. 23. Тан Инь. Закатная дымка, одинокая утка. Эпоха Мин. Шелк, краска. 105,4x189,1. Шанхайский музей, Китай

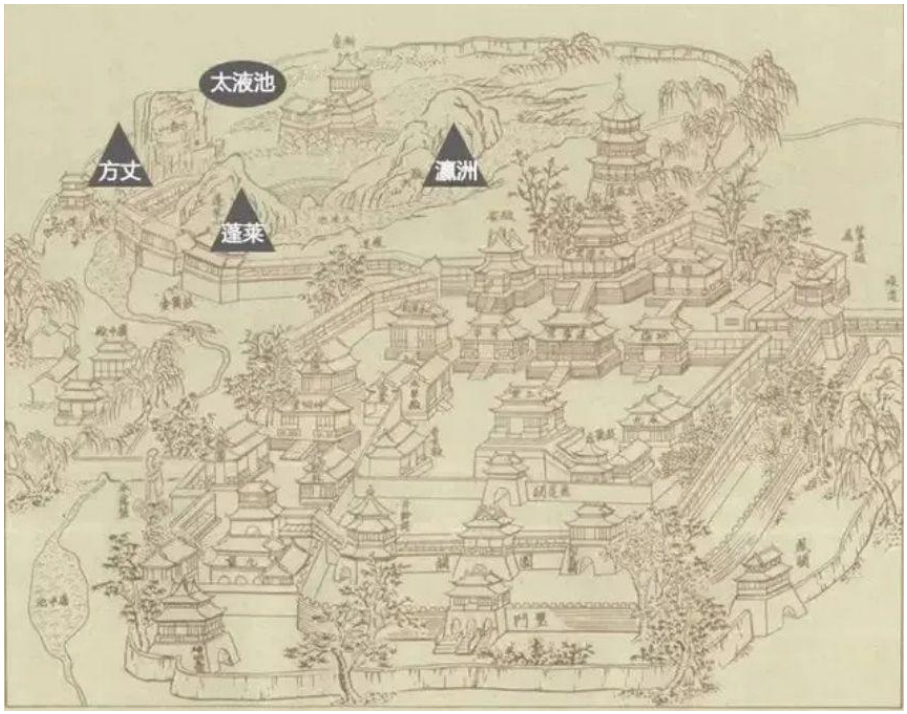
图 23，作品名称：《落霞孤鹜图》

明代作者：唐寅

材料：绢本、设色画

尺寸：纵 189.1 厘米，横 105.4 厘米

收藏于上海博物馆



Ил. 24 Сад Шанлинь. Рисунок от руки. Бумага А3, ручка. Источник: [Электронный ресурс]. https://www.sohu.com/a/402657401_100163902 (дата обращения: 20.05.2024)
图 24，作品名称：《上林苑手绘草图》
图片来源网络：https://www.sohu.com/a/402657401_100163902
材料：A3 纸张、墨线笔


Ил. 25. Сучжоу, сад Цанлан-тин (Павильон Голубой Волны). Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://you.ctrip.com/photos/sight/shanghai2/r1825.html (дата обращения 20.05.2024)
图 25，作品名称：《苏州沧浪亭》
图片来源网络：https://you.ctrip.com/photos/sight/shanghai2/r1825.html
摄影



Ил. 26. Ши-тао. Пьяный поэт. Эпоха Цин. 52,9x156,7 см. Бумага, краска. Национальный музей Китая

图 26，作品名称：《醉吟图轴》

清代作者：石涛

材料：纸本、设色画，尺寸：纵 156.7 横 52.9 厘米，现藏于中国国家博物



Ил. 27. Пяньши Шаньфан в Сучжоу. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://baike.sogou.com/m/v7119747.htm (дата обращения: 20.05.2024)

图 27，作品名称：苏州片石山房

图片来源网络：https://baike.sogou.com/m/v7119747.htm

摄影作品



Ил. 28. Сад Цинхуэй-юань (сад «Ослепительного света»). Шуньдэ. Источник: Фотография автора
图 28，作品名称：顺德清辉园
摄影作品
图片来源:文章作者摄影



Ил. 29. Павильон 36-ти пар уток-мандаринок в саду скромного чиновника. Бумага, маркер. 42x29,7 см. Источник: Рисунок автора
图 29，作品名称：拙政园——卅六鸳鸯馆
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 30. Сяофэйхун («Радужный мостик») в саду скромного чиновника. Бумага, маркер. 42x29,7 см. Источник: Рисунок автора
图 30，作品名称：拙政园小飞虹
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 31. Сад скромного чиновника. Галерея Босинлан. Бумага, маркеры. 42x29,7 см. Источник: Рисунок автора
图 31，作品名称：拙政园——波形廊
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 32. Павильон Учжуюцзютин («Жилище отшельника в бамбуковой роще») в саду скромного чиновника. Бумага, маркеры. 42x29,7 см. Источник: Рисунок автора

图 32，作品名称：拙政园的梧竹幽居亭

作者：路伟杰——文章作者自绘

材料：马克笔、A3 纸张

尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 33. Вид с высоты птичьего полета на сад Мастера сетей. Рисунок. 29,7 x 42 см. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/212556383_763435 (дата обращения: 20.05.2024)

图 33，作品名称：网师园手绘鸟瞰图

手绘作品

图片来源于网络：https://www.sohu.com/a/212556383_763435

尺寸：29.7cm×42.0cm



Ил. 34. Водоем «Цайсячи» в саду Мастера сетей. Бумага, маркеры. 29,7х42 см. Источник: Рисунок автора
图 34，作品名称：网师园——彩霞池
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 35. Сад Мастера сетей. Павильон Юэдаофэнлай-тин. Бумага А, маркеры. 29,7х42 см. Источник: Рисунок автора
图 35，作品名称：网师园——月到风来亭
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 36. Резное окно в саду Мастера сетей. Источник: Фотография автора

图 36，作品名称：网师园漏窗
摄影作品
图片来源:文章作者摄影



Ил. 37. Сад Лю-юань. Бумага, маркеры. 29,7x42 см. Источник: Рисунок автора

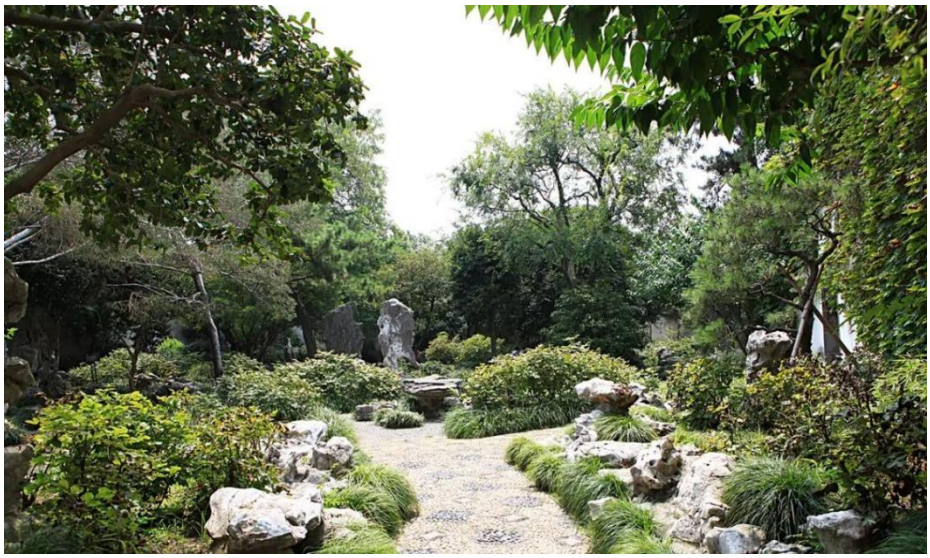
图 37，作品名称：留园
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 38. Сад Лю-юань. Шестиугольная беседка. Бумага, маркеры. 29,7х42 см. Источник: Рисунок автора
图 38 作品名称：留园——六角亭
作者：路伟杰——文章作者自绘
材料：马克笔、A3 纸张
尺寸：宽 29.7cm，长 42.0cm



Ил. 39. Водный пейзаж в саду Лю-юань. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://kknews.cc/news/jve9yjp.html (дата обращения: 20.05.2024)
图 39，作品名称：留园水景
摄影作品
图片来源网络：https://kknews.cc/news/jve9yjp.html



Ил. 40. Дорожки в саду Лю-юань. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.xinmedia.com/article/179476 (дата обращения: 20.05.2024)
图 40，作品名称：留园道路
摄影作品
图片来源于网络：https://www.xinmedia.com/article/179476



Ил. 41. Ни Цзань. Шицзы-линь. Эпоха Юань. Бумага, тушь. 392,8x28,3 см. Вэнхуадянь, музей Гугун, Пекин, Китай
图 41 作品名称：《狮子林图》
元代作者：倪瓒
材料：纸本、水墨
尺寸：纵 28.3 厘米，横 392.8 厘米
收藏于故宫博物院文华殿



Ил. 42. План сада Шицзы-линь. Рисунок. Источник: [Электронный ресурс]. URL: http://www.365135.com/jiangsu/shizilin.shtml (дата обращения: 20.05.2024)

图 42，作品名称：狮子林鸟瞰图

手绘作品

图片来源于网络：http://www.365135.com/jiangsu/shizilin.shtml



Ил. 43. Пейзаж с водоемом и камнями в современном саду Шицзы-линь. Источник: База данных фотографий китайских садов. [Электронный ресурс]. URL: https://shady.tuchong.com/16277448/#image32228935 (дата обращения: 20.05.2024).

图 43，作品名称：今日狮子林石头水景

摄影作品

图片来自网络中国园林实景库：https://shady.tuchong.com/16277448/#image32228935



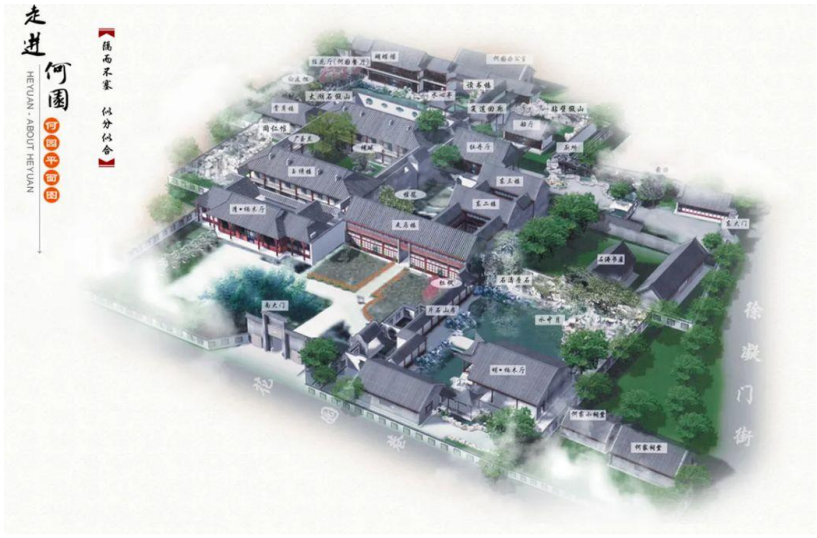
Ил. 44. Пик девяти львов. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.gujianchina.cn/quote/show-6157.html (дата обращения: 20.05.2024)
图 44，作品名称：九狮峰
摄影作品
图片来自网络：https://www.gujianchina.cn/quote/show-6157.html



Ил. 45. Каменная лодка в саду Шицзы-линь. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/566725289 (дата обращения: 20.05.2024)
图 45，作品名称：狮子林——石舫
摄影作品
图片来自网络园林实景：https://zhuanlan.zhihu.com/p/566725289



Ил. 46. Беседка Хусинтин в саду Шицзы-линь. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://kknews.cc/zh-tw/culture/b5kx636.html (дата обращения: 20.05.2024)
图 46，作品名称：狮子林——湖心亭
摄影作品
图片来自网络中国园林实景库： https://kknews.cc/zh-tw/culture/b5kx636.html



Ил. 47. Сад Хэ-юань. План сада в 3D. Источник: [Электронный ресурс]. URL: http://www.365135.com/jiangsu/heyuan.shtml (дата обращения: 20.05.2024)
图 47，作品名称：何园
软件制作模型
图片来自网络：http://www.365135.com/jiangsu/heyuan.shtml



Ил. 48. Цима-лоу. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://baike.so.com/doc/5341793-5577236.html (дата обращения: 20.05.2024)
图 48，作品名称：骑马楼
摄影作品
图片来自网络：https://baike.so.com/doc/5341793-5577236.html



Ил.49. Сад Хэ-юань. Пяньши Шифан. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://blog.sciencenet.cn/home.php?mod=space&uid=220220&do=blog&id=1352776 (дата обращения: 20.05.2024)
图 49，作品名称：何园——片石山房
摄影作品
图片来自网络：
https://blog.sciencenet.cn/home.php?mod=space&uid=220220&do=blog&id=1352776



Ил.50. Сад Хэ-юань. Здание Юйсю-лоу. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://bizhi.quanjing.com/image/yuxiulou (дата обращения: 20.05.2024)
图 50，作品名称：何园——玉秀楼
摄影作品
图片来自网络：https://bizhi.quanjing.com/image/yuxiulou



Ил. 51. Сад Цзичан-юань. Павильон Чжиюйцзянь-тин. Источник: Фотография автора

图 51，作品名称：寄畅园 知鱼槛亭
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄



Ил. 52. Цичан-юань. Зал Бинлитан. Источник: Фотография автора

图 52，作品名称：寄畅园——秉礼堂
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄



Ил. 53. Цичан-юань. Пруд Цзиньхуэйи и Мост Цисин. Источник: Фотография автора

图 53，作品名称：寄畅园——锦汇漪水池和七星桥
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄



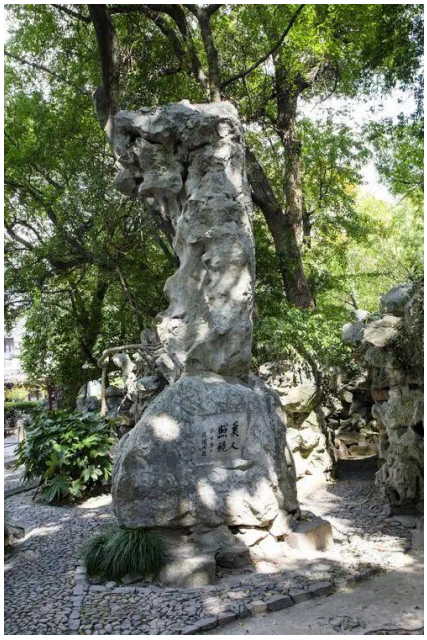
Ил. 54. Сад Ци-юань, Галерея Таньин-сюань и мост Юэбо. Источник: Фотография автора

图 54，作品名称：绮园——潭影轩和月波桥
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄



Ил. 55. Ци-юань. Павильон Дицуй-тин. Источник: Фотография автора

图 55，作品名称：绮园——滴翠亭
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄



Ил. 56. Сад Ци-юань. Камень «Красавица смотрит в зеркало». Источник: Фотография автора
图 56，作品名称：绮园——美人照镜
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄



Ил. 57. Сад Ци-юань. Мост Яньхуа. Источник: Фотография автора

图 57，作品名称：绮园——罨画桥
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄

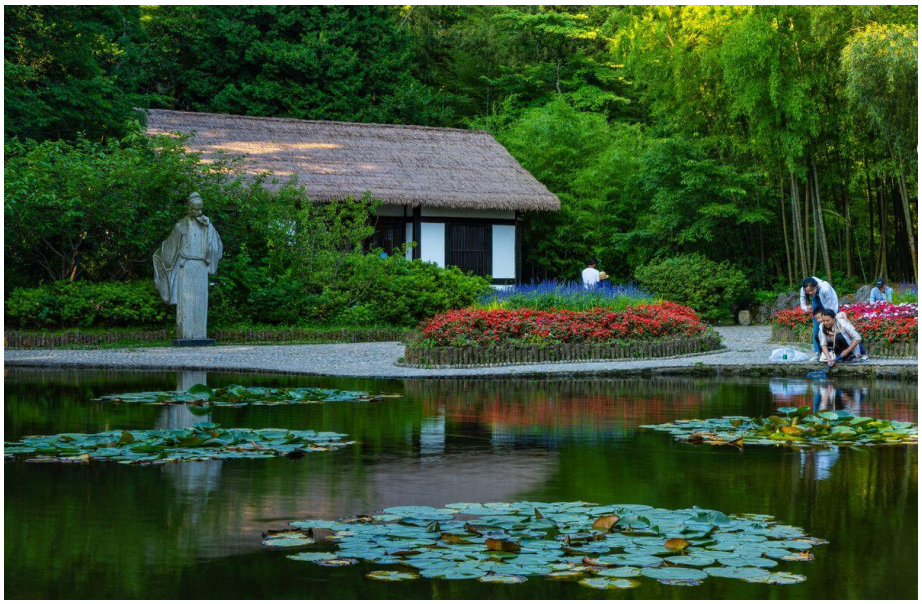


Ил. 58. Парк Цанлан-тин («Голубой волны»). Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.meipian.cn/1wj9yijf (дата обращения: 20.05.2024)

图 58，作品名称：沧浪亭

摄影作品

图片来自网络：https://www.meipian.cn/1wj9yijf

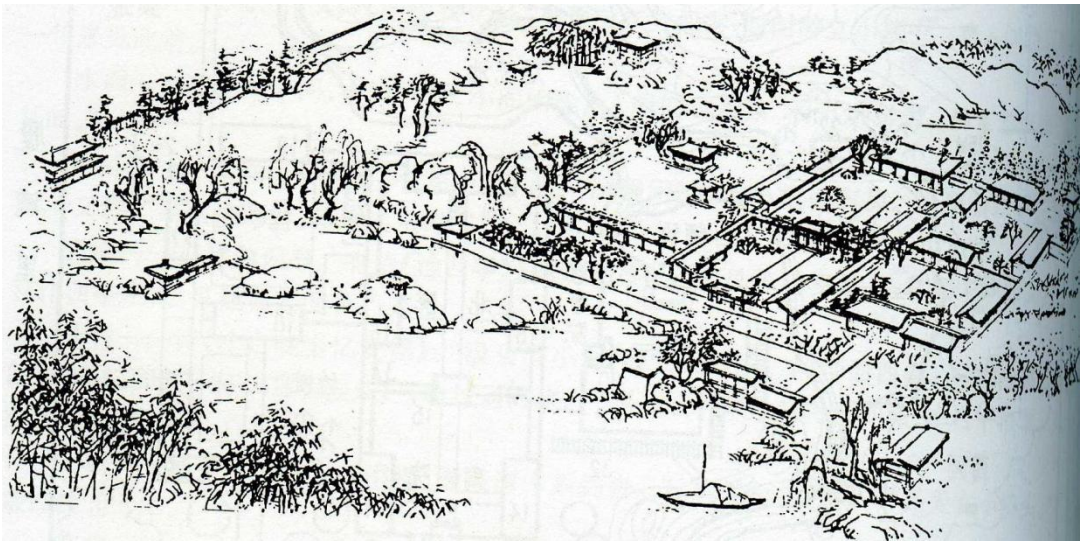


Ил.59 Лушань Цаотан (Кабинет ученого Лушань). Источник: Фотография автора

图 59，作品名称：庐山草堂

摄影作品

图片来自：文章作者拍摄



Ил. 60. Сад при доме Людаофан Бо Цзюйи в Лояне. Рисунок. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/597771132 (дата обращения: 20.05.2024)

图 60，作品名称：白居易的洛阳履道坊宅园

手绘

图片来自网络：https://zhuanlan.zhihu.com/p/597771132



Ил. 61. Цю Ин. Дулэ-юань («Сад одинокой радости»). Эпоха Мин. Бумага, краски. 518,5x28 см. Источник: Кливлендский музей искусств
图 61，作品名称：独乐园
作者：仇英
年底：明代
材料：绢本、设色画
尺寸：518.5 x 28 厘米
收藏于克利夫兰艺术博物馆，表现的是宋代司马光在 1073 年左右建造的文人园林



Ил.62. Павильон Юэдаофэйлан-тин («Приходящей луны»).

Источник: Фотография автора

图 62，作品名称：月到风来亭
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄
尺寸：4000*3000 的像素



Ил. 63. Японский сад камней при дзэн-буддийском храме. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://fashion.sohu.com/a/611178652_121123889 (дата обращения: 20.05.2024)

图 63，作品名称：日本禅宗园林
摄影作品
图片来自网络：https://fashion.sohu.com/a/611178652_121123889



Ил. 64. Тан Инь. Отдаленная хижина. Эпоха Мин. Бумага. 31.1x137 см. Музей Гугун, Пекин

图 64，作品名称：《毅庵图》
明代作者：唐寅
材料：纸本
尺寸：31.1 厘米×137 厘米
藏于北京故宫博物院



Ил. 65. Тан Инь. Дегустация чая. Бумага, краски. 31.1x105.8 см. Музей Гугун, Пекин, Китай

图 65，作品名称：《事茗图》
明代作者：唐寅
材料：纸本、设色画
尺寸：纵 31.1 厘米，横 105.8 厘米
藏于北京故宫博物院



Ил. 66. Тан Инь. Чжэнь шоу тан («Зал Чжэньшоу»). Эпоха Мин. Бумага, краски, тушь. 28,3 x102,2 см. Музей Гугун, Пекин, Китай

图 66，作品名称：《贞寿堂图》
明代作者：唐寅
材料：纸本、设色画
尺寸：28.3×102.2 厘米
藏于北京故宫博物院



Ил. 67. Цю Ин. Дунлинь («Восточный лес»). Эпоха Мин. Шелк. 29,5x136,4 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай

图 67，作品名称：《东林图》

明代作者：仇英

材料：绢本

尺寸：29.5×136.4 厘米

藏于台北故宫博物院



Ил. 68. Цю Ин. Занятия в саду. Эпоха Мин. Шелк. 82,8 x 106,5 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай

图 68，作品名称：《园林清课图》

明代作者：仇英

材料：绢本

尺寸：82.8×106.5 厘米米

藏于台北故宫博物院



Ил. 69. Вэнь Чжэнмин. Восточная усадьба. Эпоха Мин. 126,4х30,2 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай
图 69，作品名称：《明文征明东园图卷》
明代作者：文征明
材料：绢本
尺寸：纵 30.2cm，横 126.4cm
藏于台北故宫博物院



Ил. 70. Вэнь Чжэнмин. Чайная в саду. Бумага, краски. Эпоха Мин. 114,9х25,7 см. Тяньцзиньский музей, Китай
图 70，作品名称：《东园图》
明代作者：文征明
材料：纸本、设色
尺寸：纵 25.7 厘米，横 114.9 厘米
藏于天津博物馆



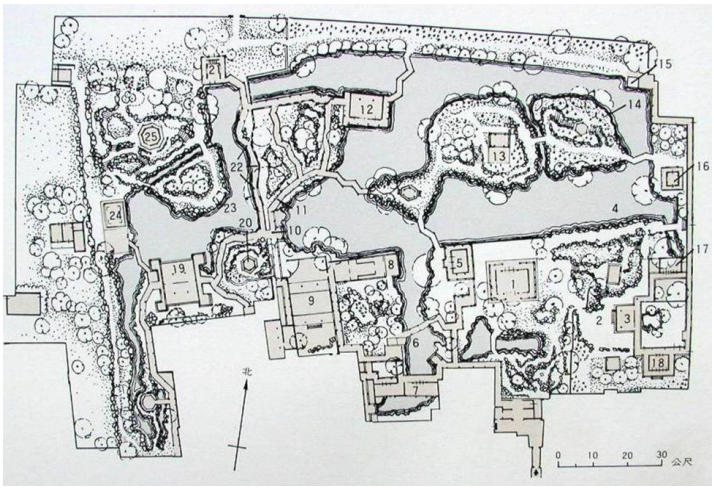
Ил. 71. Чжао Мэнфу. Зал десяти тысяч ив. Фрагмент. Эпоха Юань. Бумага, краски. 26,1x95,1 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай
图 71，作品名称：《万柳堂图轴》
元代作者：赵孟頫
材料：纸本、设色
尺寸：95.1x26.1 公分
藏于台北故宫博物院



Ил. 72. Пяньши шанфан в саду Хэ-юань – дизайн Ши-тао. Эпоха Цин. Фотография.
Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/何园片石山房/59116941 (дата обращения: 23.06.2024)
图 72，作品名称：《片石山房》
清代作者：石涛
建筑遗迹
尺寸：不详
位于何园，源自网络资料 https://baike.baidu.com/item/何园片石山房/59116941



Ил. 73. Радужный мостик в Саду скромного чиновника. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.zhihu.com/question/31763505/answer/229781595 (дата обращения: 20.05.2024)
图 73，作品名称：拙政园的小飞虹
摄影作品
图片来自网络：https://www.zhihu.com/question/31763505/answer/229781595



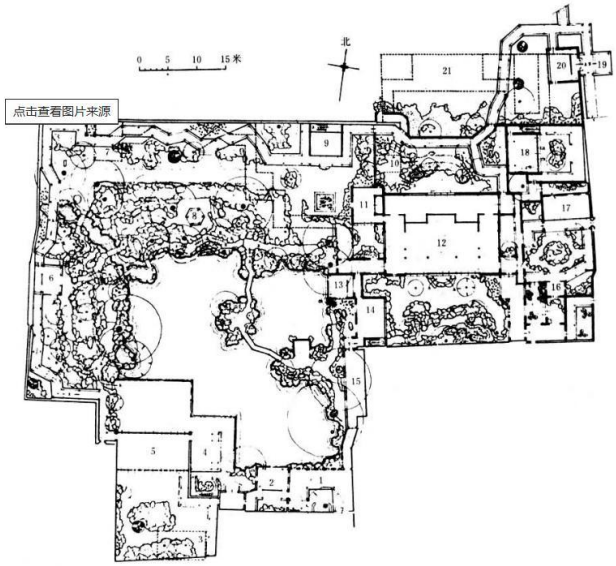
Ил. 74. Тун Ючжэ. Сад скромного чиновника. План. Иллюстрация из книги «Архитектура китайского сада с иллюстрациями». Китайское издательство строительной промышленности, 2007

图 74，作品名称：拙政园平面图

手绘作品

图片来自《中国景园建筑图解》，作者：佟裕哲，

出版社 ： 中国建筑工业出版社，年份：2007 年



Ил. 75. Сад Ли-юань. План. Иллюстрация из книги «Архитектура китайского сада с иллюстрациями». Китайское издательство строительной промышленности, 2007

图 75，作品名称：留园的平面图

手绘作品

图片来自《中国景园建筑图解》，作者：佟裕哲，

出版社 ： 中国建筑工业出版社，年份：2007 年



Ил. 76. Сад Гэ-юань, Янчжоу. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. «Янчжоуские сады и усадьбы». URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/608576442 (дата обращения: 20.05.2024)
图 76，作品名称：扬州个园
摄影作品
图片来自《扬州园林与住宅》：https://zhuanlan.zhihu.com/p/608576442

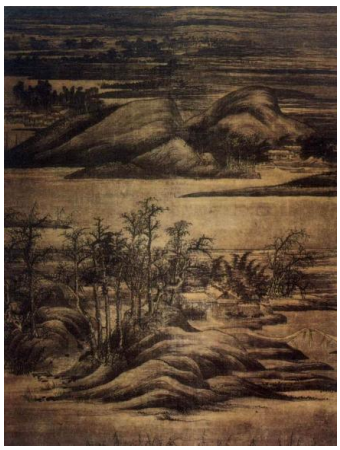


Ил. 77. Шэнь Чжэньцзи. Горное жилище с бамбуковой печью. Эпоха Мин. Бумага, краски. 35x115,5 см. Ляонинский музей, Китай
图 77，作品名称：《竹炉山房图》
明代作者：沈贞
材料：纸本、设色
尺寸：纵 115.5 厘米，横 35 厘米
藏于辽宁省博物馆



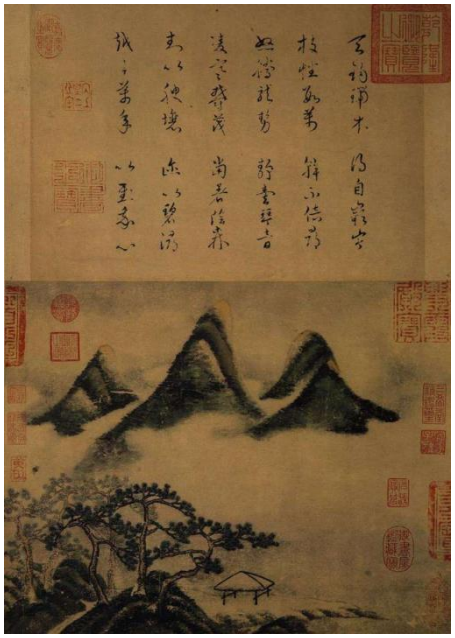
Ил. 78. Вэнь Чжэнмин. Ин цуй сюань ту («В тени деревьев»). Эпоха Мин. Бумага, краски. 31x66,9 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай

图 78，作品名称：《影翠轩图》
明代作者：文征明
材料：纸本、设色
尺寸：纵 66.9 厘米，横 31 厘米
藏于台北故宫博物院



Ил. 79. Дун Юань. Зимние рощи и слоистые берега. Период Пяти династий – Южная Тан (X в.). Шелк, краски. 116,5x181,5 см. Литературный институт Курокава, Хёго, Япония

图 79，作品名称：《寒林重汀图》
五代作者：董源
材料：绢本、设色
尺寸：纵 181.5、横 116.5 厘米
藏于日本兵库县黑川文学院



Ил. 80. Ми Фу. Весенние горы и сосны. Северная Сун. Бумага, краски. 44x35 см. Музей императорского дворца, Тайбэй, Китай
图 80，作品名称：《春山瑞松图》
北宋作者：米芾
材料：纸本、设色
尺寸：纵 35 厘米；横 44 厘米
藏于台北故宫博物院



Ил. 81. Цичан-юань. Источник: фото автора

图 81，作品名称：《寄畅园》
摄影作品
图片来自：文章作者拍摄



Ил. 82. Хуэйцзун. Весенний рассвет на горе Сишань. Эпоха Сун. Шелк, краски. 185,5x24,5 см. Музей Гугун, Пекин, Китай
图 82，作品名称：《宋惠崇溪山春晓图》
宋代作者：惠崇
材料：娟本、设色
尺寸：24.5cm×185.5cm
藏于北京故宫博物院藏



Ил. 83. Лю Суннянь. Четыре пейзажных вида. Осень. Эпоха Южная Сун. Шелк, краски. 69x40 см. Музей Гугун, Пекин, Китай
图 83，作品名称：《四景山水图》
南宋作者：刘松年
材料：娟本、设色
尺寸：纵 40 厘米，横 69 厘米
藏于北京故宫博物院藏



Ил. 84. Гун Линьцзюань. Скрытое и явное в саду Лю-юань. Иллюстрация из книги «Путешествие по древней архитектуре Китая: классические сады Сучжоу». Изд-во Jiangsu Science and Technology Press, 2014
图 84，作品名称：《留园的藏与露》
摄影作品
图片来自《中国古建筑之旅:苏州古典园林》，作者：宫灵娟
出版社：江苏科学技术出版社
出版年份：2014 年



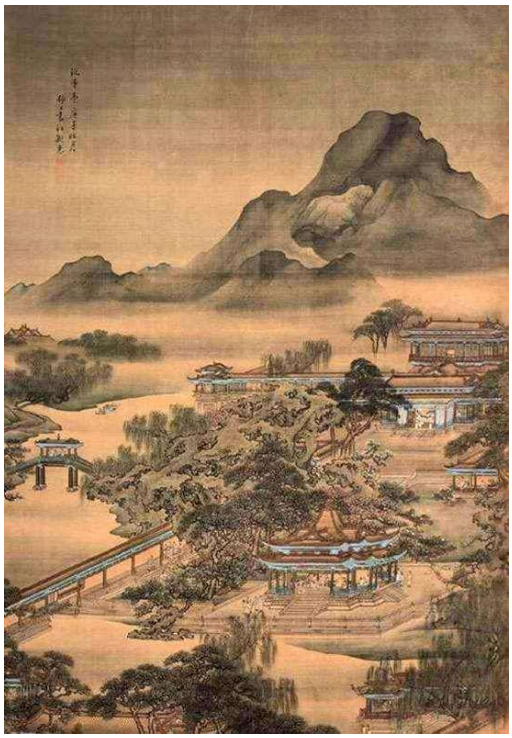
Ил. 85. Гун Линьцзюань. Ху-юань, Сучжоу. Фотография. Источник: Иллюстрация из книги «Путешествие по древней архитектуре Китая: классические сады Сучжоу». Изд-во Jiangsu Science and Technology Press, 2014
图 85，作品名称：《苏州壶园》
摄影作品
图片来自《中国古建筑之旅:苏州古典园林》，作者：宫灵娟
出版社：江苏科学技术出版社
出版年份：2014 年



Ил. 86. Часть сада Лю-юань. Вид сверху. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.vcg.com/creative-image/liuyuan/ (дата обращения: 20.05.2024)
图 86，作品名称：《留园局部鸟瞰图》
摄影作品
图片来自网络：https://www.vcg.com/creative-image/liuyuan/



Ил. 87. Контрасты «пустого» и «заполненного» в Саду мастера сетей. Источник:
фото автора
图 87，作品名称：《网师园虚实对比》
摄影作品
图片来自：作者拍摄



Ил. 88. Юань Цзян. Павильон орлиного дерева (Чэнь сян тин ту). Эпоха Цин. Шелк, краски. 121,2x197,5 см. Тяньцзиньский музей, Китай
图 88，作品名称：《沉香亭图》
清代作者：袁江
材料：娟本 设色
尺寸：纵 197.5 厘米，横 121.2 厘米
藏于天津博物馆



Ил. 89. Цинхуэй-юань (досл. «Сад ослепительного света»). Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.vcg.com/creative-image/liuyuan/ (дата обращения: 20.05.2024)
图 89，作品名称：《清晖园》
摄影作品
图片来自网络：https://www.vcg.com/creative-image/liuyuan/



Ил. 90. Е Синь. Переправа у одинокой деревни. Эпоха Цин. Бумага, краски. 17,7x14,3 см. Шанхайский музей, Китай
图 90，作品名称：《孤村野渡图》
清代作者：叶欣
材料：纸本 设色
尺寸：纵 14.3 厘米横 17.7 厘米
藏于上海博物馆



Ил. 91. Зимний пейзаж Сада скромного чиновника. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.vcg.com/creative-image/liuyuan/ (дата обращения: 20.05.2024)
图 91，作品名称：《拙政园妙景》
摄影作品
图片来自网络：https://www.vcg.com/creative-image/liuyuan/



Ил. 92. Мастерская Хэ Долина. Фотография. Источник: [Электронный ресурс]. URL: https://www.yidianzixun.com/article/0J7qPVyc (дата обращения: 20.05.2024)

图 92，作品名称：《何多苓工作室》
摄影作品
图片来自网络：https://www.yidianzixun.com/article/0J7qPVyc