

УДК 75.046.1+75.047] : 75.03 (510)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.11>**Лю Венган,**

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв  
Харківської державної академії дизайну і мистецтв  
ORCID ID: 0009-0008-9714-1585  
944514421@qq.com

**ОБРАЗНІ МОДЕЛІ «САДУ ЯК РАЮ ЗЕМНОГО»  
В ДИНАСТИЧНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ**

Дана стаття присвячена виявленню особливостей візуальної репрезентації ідеї «саду як раю земного» в живописі династичного Китаю. З'ясовано, що розбудова саду за принципом «одне озеро – три гори», що втілював релігійний і міфічний сенс, пов'язаний з даоською ідеєю безсмертя, вела свій відлік від часів династії Цинь (III ст. до н.е.) й стала яскравим зразком будівництва імператорських садів для правителів за всіх часів. Протягом багатьох століть іконографія «садів Безсмертних» розвивалась в китайському живописі. У статті розглянуто пейзажні твори Лі Сисуня (李思训, 651-716), Цю Ін (仇英, 1494-1552), Юань Цзяня (袁江 1671-1746). У зв'язку з бажанням відтворити імператорський сад як особливе казкове місце, пейзажі з садовою тематикою не відображали реальне середовище, а втілювали здебільшого ідеалізований, нерідко фантастичний образ. Тема раю знайшла свою реалізацію і в іншому типі саду – саду літераторів. Сад літераторів так само знаходиться поза межами звичайного світу, але тепер сад не призначений для зустрічі людини з Безсмертними, а є «притулку внутрішньої сили», духовного вдосконалення (Гу Кайчжи (顧愷之), Лі Гунлін (李公麟), Цю Ін (仇英)). Його поширена в живописному мистецтві іконографія включає такі сюжетні мотиви як «літературні вечори», «зібрання в саду персиків та слив», «зібрання в павільйоні орхідей», «ставок з лотосами», «посадка хризантем». Символіка образу раю присутня в поширеній іконографічній моделі з зображенням «хатини з солом'яним дахом». Ця тема розкрита в творах художника династії Мін Тан Ін (唐寅, 1470-1523). Усамітнення як «втеча від світу» до власного ідеального «раю» є однією із важливих тем традиційного китайського живопису.

**Ключові слова:** живопис династичного Китаю, традиційний пейзаж, образ саду, іконографія саду як раю, ідея вічного життя, тема пустельництва.

**Lyu Wengang. IMAGINARY MODELS OF THE «GARDEN AS PARADISE ON EARTH» IN THE DYNASTIC PAINTING OF CHINA**

This article is devoted to revealing the features of the visual representation of the idea of «the garden as an earthly paradise» in the painting of dynastic China. It has been clarified that the construction of the garden according to the principle of «one lake – three mountains», which embodied the religious and mythical meaning, is associated with the Taoist idea of immortality, started from the time of the Qin dynasty (III century BC) and became a vivid example of the construction of imperial gardens for rulers of all times. Over many centuries, the «Gardens of the Immortals» iconography developed in Chinese painting. The article examines the landscape works of Li Sixun (李思训, 651-716), Qiu Ying (仇英, 1494-1552), Yuan Jiang (袁江 1671-1746). In connection with the desire to recreate the imperial garden as a special fairy-tale place, landscapes with a garden theme did not reflect the real environment but mostly embodied an idealised, often fictional image. The paradise theme was realised in another garden – the garden of writers. The Garden of Writers is also outside of the ordinary world. It is not intended for a person's meeting with the Immortals but is a «shelter of inner strength» and spiritual cultivation (Gu Kaizhi (顧愷之), Li Gonglin (李公麟), Qiu Ying (仇英)). The widespread iconography of the garden in pictorial art includes such plot motifs as «literary evenings», «gathering in the garden of peaches and plums», «gathering in the orchid pavilion», «pond with lotuses», «planting chrysanthemums». The symbolism of paradise is present in the widespread iconographic model with the image of a «hut with a thatched roof». This theme is revealed in the works of artist Tang Yin (唐寅, 1470-1523) of the Ming dynasty. Solitude as an «escape from the world» to a person's own ideal «paradise» is one of the important themes of traditional Chinese painting.

**Key words:** painting of dynastic China, traditional landscape, the image of the garden, iconography of the garden as a paradise, idea of eternal life, theme of the hermitage.

**Вступ.** Уявлення про «рай», здебільшого представлений як дивовижний сад з чудернацькою фауною і флорою, притаманні майже всім культурам світу. Не є виключенням і культура Китаю. Стійка міфологема «сад – рай» в східній, зокрема, в китайській традиції, так само, як і в західній, пов'язана із релігійними і філософськими концепціями. Їх ідеологічною основою в Китаї вважається більш ніж двох с половиною тисячолітня історія філософії і естетики конфуціанства і даосизму, у поєднанні яких формувались традиційні національні уявлення про гармонію Всесвіту і виключну красу природи, мораль і чесноти людини, ідеальний світ і ідеальну свідомість, безсмертя і земний едем. Визначним є й те, що міфологема «сад – рай» в китайській культурі має своє реальне – «тривимірне» – втілення в садовому мистецтві. Через його тісний, специфічний зв'язок з живописом роздуми про «сад як рай» стають ключовими в розумінні змістоутворюючих та пластичних структур в класичному «двомірному» пейзажі, що й постало предметом даної наукової розвідки.

**Матеріали та методи.** Методологічною основою вивчення теми постали як загальнонаукові підходи і методи дослідження, зокрема, компаративний метод, метод історичного і тематичного підходів, аналізу наукових джерел, а також спеціальні мистецтвознавчі методи – формально-стилістичного аналізу і іконографічного підходу. Варто зазначити, що вивчення середньовічного пейзажного жанру Китаю виявляється сьогодні доволі опрацьованим для українського мистецтвознавства предметним полем. Втім, за його межами залишились питання взаємозв'язку пейзажного жанру з садовим мистецтвом, його образною семантикою, зокрема, розв'язанням міфологеми «сад – рай». Даної проблематики, а саме питань обумовленості релігійними факторами походження форми і функції китайського саду, торкнулися в своїх дослідженнях німецький сходознавець Л. Леддероз (L. Ledderose) [8] і китайський вчений Лі Юань (李源) [12]. Важливими для даної наукової розвідки були спеціальні публікації, присвячені темі загальної типології китайського саду (М. Кесвік

(M. Keswick) [7], С.К. Браш (C. S. Brash) [4], Бін Чіу Че (Bing Chiu Che) [3]), окремим іконографічним моделям пейзажу (Юань Дуоїн (艺苑掇英) [13], Лю Юн (刘永) [14], Чжан Янюань (张彦远) [16]), а також загальні праці з історії китайського мистецтва – Дж. Кеххіла (J. Cahill) [5], Р.М. Бернхарт (R. M. Barnhart) [2], А. де Сільва (A. de Silva) [10].

**Виклад основного матеріалу.** Китайський сад як модель взаємовідносин людини і природи в традиційному живописі мав розвинену іконографію, що складалася протягом століть, відображаючи парадигмальні уявлення китайської філософії, каліграфії, етики та естетики, а також концептуальні зміни загальної династичної історії Піднебесної. Усталеною сьогодні є теза про те, що походження й становлення садового мистецтва не тільки передувало, але й безпосередньо вплинуло на зародження жанру пейзажного живопису (звісно, в історії відомий і зворотній вплив [3, с. 24]). Часто пейзаж власне і був в династичну добу живописною ілюстрацією садового простору, реального і уявного одночасно [8, с. 179]. «Ботанічні рисунки», що отримали протягом X ст. характер самостійного жанру «птахи й квіти», так само безпосередньо пов'язані з історією становлення саду. Специфічною рисою китайського садового мистецтва, впевнений О. Сірен, є його тісний зв'язок із живописом, [11, с. 3]. Китайський сад, за Р.М. Бернхардом, «це призма, яка спрямовує нашу увагу на деталі природи» [2, с. 10].

У цьому контексті доречною, як здається, є хрестоматійна згадка про творчі прогулянки по саду Чжао Чана (趙昌, 959-1016) – художника X–XI ст., який присвячував свої ранкові години спостереженням за природними формами квітів, рослин, комах, їх кольоровим розмаїттям, змінами за порами року тощо [5, с. 76]. Його вишукане зображення гілки білого квітучого жасмину або персиків на зламаній гілці із різнокольоровим, свіжим і майже пожухлим листям, «справляють перше враження безпосередньої роботи з натури» («тільки потім, – як влучно підкреслює Дж. Кехілл, – стає зрозумілим ступінь ідеалізації малюнка») [5, с. 76].

Живописом «птахів й квітів» захоплювався восьмий імператор династії Сун – Хуейцзун Чжао Цзі (1082-1135, 赵佶), зібравши для палацової колекції майже три тисячі полотен в цьому жанрі. Імператору добре давались віршування й гра на музичних інструментах, але особливого успіху він досяг в каліграфії та живописі. Сад як єднання «форми і духу», представлений в його живописних творах, позначений грубуватою простотою, з іншого боку, надзвичайним перфекціонізмом і увагою до деталей, декоративністю та вишуканістю ліній («Вечір на ставку», «Гірський птах», «Гібіскус і золоті фазани»). Сюжет його полотна «Журавлі над палацом» (1112) навіяний подією, що трапилась під час банкету, влаштованому для міністрів в саду палацу Яньфу. І гості, і господар були здивовані, коли раптом по небу промайнули сприятливі хмари і над палацом злетіла зграя журавлів. Журавлиний танок на тлі блакитного неба залишається одним із найромантичніших сюжетів Хуейцзуна: в образній партитурі твору втілились стародавні вірування про Безсмертних, які переміщуються на журавлях в майбутнє.

«Якщо живопис був найбільшим талантом Хуейцзуна, – засвідчує М. Кесвік, – садівництво було його незмінною пристрастю» [7, с. 53]. За мірками створених раніше імператорських садів сад Хуейцзуна в Кайфені не був занадто великим, втім, як пише дослідниця, імператор мав в своєму розпорядженні усе багатство нації, а як джерело натхнення – стародавню традицію забудови садів з їх островами Безсмертних і колекцію раритетів із всієї Імперії [7, с. 53]. Сад восьмого імператора династії Сун не зберігся: в майбутньому місто Кайфен багато разів руйнувалося, неодноразово ставало епіцентром військових битв або піддавалось повені. Втім, дослідниками доведено, що в будівництві свого палацового саду Хуейцзун дотримувався символічного планування, яке було не лише естетичним, але й політичним, релігійним, ритуальним, з посиленням, в першу чергу, на концептуальну традицію представлення «саду як раю».

Один із найраніших відомих прикладів втілення такої концепції – королівський сад «Шанлінь» («Верховний ліс»), розбудова

якого тривала за часів династії Цінь правління Ши-хуанді (III ст. до н.е.), а його розширення пов'язують із правлінням сьомого імператора Західної Хань – У-ді (II–I ст. до н.е). Створений для насолоди й відпочинку імператорського двору, розваг, полювання, військових тренувань «Шанлінь», окрім всього, мав конкретний релігійний й міфологічний інтерес – втілення ідеї вічного життя, пов'язаної як з даоськими уявленнями про природне начало, так і з фольклором та легендами. На створення «садів Безсмертних» вказують руїни Тайєчі – величезного озера, що символізувало Бохайське море. По середині озера були штучно зведені три священні острови з горами Пенлай, Інчжоу, Фанчжан, де за легендою оселилися Безсмертні. Їм молився за своє безсмертя У-ді [3; 8].

Як відомо, легенда про «гірські острови», їх мешканців і побут була переказана в знаменитих «Історичних нотатках» (Ши-цзи) давньокитайського історика Сима Цяня (II–I ст. до н.е.), її розгорнутий опис наданий в давньокитайському тексті «Ле-цзи» (бл. III ст. до н.е. – III ст. н.е.). Вважалося, що гірські острови, розташовані в східній частині затоки Бохай (у китайській термінології – моря), біля бездонної прірви Гуйсюй, в яку стікають усі земні та небесні води, й представляють собою гори, схожі на хмари, що плавають по воді або тримаються на черепахах. Особисто У-ді вірив й у сказання про Царицю Заходу – Сиванму: згідно з оповідями, в саду цієї жінки росли персики, які так само давали вічне життя (недивно, що зустрічі вчених і поетів так само відбувались в квітучих персикових садах). Подібність штучних островів безсмертя, зведених У-ді, до міфічних посилювалась їх надзвичайною фауною та флорою, дивовижними квітами, травами та деревами, екзотичними тваринами та птахами, для імітації гір використовувались коштовні метали та каміння, що символізували довголіття й процвітання (зелений нефрит, перлини, золото тощо). Цей принцип розбудови саду «озеро – три гори», що втілював релігійний і міфічний сенс, став яскравим зразком будівництва імператорських садів й був прийнятий правителями всіх часів [12, с. 32-33]. Святі гори (платформи) будував

в своєму «Західному саді» імператор Ян Суй (VI ст.). Мін і Вень із династії Вей (III ст.), Сяо-Вень (V ст.), а також згадуваний раніше Хуейцзун (XI–XII ст.) бажали перетворити своє житло в казкову країну на землі в надії досягти безсмертя за допомогою еліксиру життя.

Протягом багатьох століть іконографія «садів Безсмертних» розвивалась живописцями. Її ранні відомі приклади в образотворчій культурі Китаю пов'язані з мистецтвом художника династії Тан – Лі Сисунем (李思训, 651-716). За тріступінчастою ієрархічною структурою ранжування китайських майстрів, створеною Чжу Цзінсюанем в IX ст., твори Лі Сисуня були віднесені до найвищої «божественної» категорії. У традиційну історію китайського мистецтва художник увійшов як послідовник Чжан Цзицяна (展子虔, 550-600), майстра часів династії північної Чжоу і Суй, а також як засновник «синьо-золотих» пейзажів («Три гори на морі», «Уявний вид на королівський літній курорт династії Хань», «Чотири яскравих гори», «Зображення павільйону Цзяньфань», «Збір лотосу в королівському саду» тощо). Більшість його полотен знайома за копіями, як наприклад широко відомий сьогодні «Сувій з зображенням палацового саду», відтворений анонімним художником династії Південна Сун. Сюжетна композиція вражає масштабністю панорами з каскадами синіх озер та зелених гір, схожих на м'які хмари, що скривають живописні палаци, павільйони, тераси, галереї і веселкові містки між них. Художник сприймав пейзаж як частину неосяжного Всесвіту, де людина розчинена в спогляданні світу, який нескінченно перевершує його. Між тим, як зазначив прославлений знавець каліграфії та живопису династії Тан Чжан Яньюань в «Записах про уславлених художниках різних епох» (IX ст.), в пейзажах, особливо в ранніх творах, Лі Сисуня захоплений казковістю вигаданої країни, населеною богами, міфічними речами та істотами [16]. Їх незрима присутність підкреслена насиченим, сяючим колоритом. Використання золотої фарби для створення контурів та текстурного штрихування в зображенні скель, гір, дерев, архітектурних споруд (техніка, автором якої власне і був цей майстер)

піднесло нефритово-золотий садовий пейзаж «до незрівнянного апогею декоративної фантазії» [10, с. 140]. У його іншій роботі «Сад чудес квадратного горщика», на думку сучасного дослідника Ч.Ч. Бін, «образ раю матеріалізується пишністю будівель і багатством декоративних елементів, а концепція трьох островів-гір навіюється повсюдністю числа «три» в плані» [3, с. 29].

Окрім естетичних якостей пейзажних полотен, художники пізніх династій так само, як і їхні попередники (Чжан Цзицянь, Чжао Боцзюй, Лі Сисунь, Лян Чжаонян), намагалися відтворити міфічні історії, як-от, наприклад, живописець династії Цин – Юань Цзянь (袁江, бл. 1671-1746). Більшу частину його живописного спадку складають чудернацькі ведіння з палацовими ансамблями, розташованими у розкішних синьо-зелених ландшафтах, покликаних збуджувати відчуття атмосфери й середовища часів династії Тан та Сун. За визначенням Юань Дуоїна, з творами митців минулих часів майстер знайомився свідомо й безпосередньо [13]. Глибокого знавця стародавньої історії і культури Юань Цзяня захоплював саме легендарний бік живопису. Він створював ідеалізовані, фантазійні пейзажні сюжети («Здіймається весняний грім і встає дрімаючий дракон», «Павільйон казкової гори», «Імітація стародавнього пейзажу», «Споглядаючи хвилі, що здіймаються»), серед яких найвідомішою залишається робота «Палац дев'яти досконалостей» (1691). Горизонтальний сувій із 12 композиційних частин є дивовижним сплавом стародавності із сучасністю. Одна із розкішних резиденцій династії Тан осучаснена архітектурним стилем Цин, з його вигнутими дахами, багатокольоровими декораціями. Привидом для створення сувою постала інспекційна подорож імператора Кансі в Янчжоу – рідне місто Юань Цзяня. Урочисту процесію фігур, очолювану імператором, художник зобразив на передньому плані ліворуч. Разом з тим, в роботі очевидні й інші конотації: великий розкішний курорт, розташований серед фантастичного ландшафту, нагадує зачарований даоський рай, з його пишними садами та розкішними горами, оповитими туманом.

Близькими за своєю сюжетно-образною концепцією до твору «Палац дев'яти досконалостей» є роботи Юань Цзяна «Острів фей Пенлай» та «Літній курорт на горі Лішань» – грандіозні композиції, з характерною для північно-сунського краєвиду багат шаровістю й розсіяною перспективою, що передбачає різні точки «зорової подорожі» усередині пейзажу. Пейзаж займає більшу частину площини картини, за рахунок чого досягається цілісність візуального сприйняття. Суттєвим в роботі «Літній курорт на горі Лішань» є зображення моря попереду Літнього палацу, що не відповідає географічним реаліям, втім, в цьому й полягає романтичний підхід митця до метафоричної передачі часу та простору: сюжет, в якому його персонажі зустрічаються в казкових горах Східно-Китайського моря, оповитий флером міфу про «царство Безсмертних».

У пошуках раю, подібного землі Безсмертних, звертався до садового пейзажу в своєму мистецтві один із перших вчителів Юань Цзяна – Цю Ін (仇英, 1494-1552). Насміємося припустити, що під впливом цього пізньомінського майстра Юань Цзян власне і звернувся до теми «садів Безсмертя», запропонувавши своє «космічне вирішення проблеми просторового розташування в часі» [1, с. 10].

Роботи Цю Іна не позбавлені «казковості» й міфологічності («Казкова країна яшмової печери», «Печера Безсмертя», «Вежі і павільйони в горах Безсмертя» тощо), втім, художника приваблює й інший бік стародавньої історії саду, як-от, наприклад, в творі «Весняний світанок в палаці Хань» (бл. 1542). Художник зображує імператорське життя в його самій ідилічній формі – як куточок раю на землі. Майстер конструює зв'язок між пам'яттю та сучасністю, між уявою й реальністю, загостреною до найдрібніших деталей. Йому важливе все: дерева, екзотичні квіти й рокарії, що прикрашають садовий пейзаж, розкішна палацова архітектура, яскравий одяг наложниць, служниць, принців, євнухів й художників, їх пози й рухи. Зазначимо, що особливою рисою цього й інших творів Цю Іна (до них можна віднести відомі «Сад для самотніх насолод», «Чотири пори року», «Сад Золотої

долини») є зображення жінок-красунь. Важливо додати, елегантні образи наложниць підкреслені вишуканими сценами, що ілюструють їх дозвілля – музикування, вправи з каліграфії та малювання, гру в шахи та го, вивчення старовини, вирощування квітів – характерними заняттями в стилі літераторів.

Культура дозвілля літераторів, до яких лише певною мірою в соціальному вимірі належав придворний художник Цю Ін, приваблювала його й пояснюється тісними контактами з Вень Чженміном і його учнями. Їх зібрання у приватних садах («садах літераторів») були місцем мрій для освічених й тонких людей. Вчені, художники, літератори надихали один одного своїм мистецтвом, впевнені, що каліграфія може надихнути на музику; музика – на віршування і так далі. Напевно, і сам Цю Ін був не одноразово запрошений на такі зібрання. Серед відомих творів майстра «Весняний вечір в саду персиків та слив», присвячений елегантному зібранню літераторів часів династії Тан на чолі із найвідомішим китайським поетом Лі Бо (李白, 701-762). У зображенні історичної події, до яких тяжів Цю Ін, художникові важливі не стільки історичні й побутові конотації (поети безмежно занурені в обійми весни та вина), скільки сама ідея зібрання, в якому, за висловом китайського дослідника В. Цзяна, прийшов час для тихої й високої розмови, час «внутрішніх радощів», пізнання себе у споглядальному спілкуванні з природою [15, с. 680], як того вимагав даосизм. Для природного пейзажу обрана лише частина саду, «освітлена» ліхтарями й місяцем: поблизу навколо – дивовижно вигнуті, квітучі сливові й перикові дерева, величезні каміння, рукотворні стежки й огорожі, вдалині – павільйон, за ними гори, порослі густим лісом, і безмежність води. Картину оточує аура делікатних асоціацій, що ведуть до відлюдницького життя, до буддійського чи даоського раю, зображенням яких і є пейзаж [3, с. 24].

Сад був улюбленим місцем для літературних зібрань. Зображення саду як «припухлу внутрішньої сили» [7, с. 76] закарбоване в садових пейзажах літераторів, значно менших за палацові й більш природних за

своєю формою. Їх становлення тривало протягом II–VI століть як реакція на екстравагантні «райські сади» імператорів [7, с. 50]) й пов'язане з наявною тенденцією секуляризації та естетизації культури. Вважаємо, що «сади літераторів» так само можна віднести до означеної вище теми «пошуку раю» («релігійні концепції та конотації, як правило, зберігаються і продовжують впливати на естетичне сприйняття більшою або меншою мірою» [8, с. 165]). Сад літераторів так само знаходиться поза межами звичайного світу, але тепер сад не призначений для зустрічі людини з Безсмертними, а є, як підкреслює Л. Леддероуз, «місцем, що підходить для розуму» [8, с. 172]. «Місце, де зустрілися сім мудреців бамбукового гаю, напевно, було таким садом. Найвідоміше зібрання в павільйоні орхідей в 353 р., під час якого Вань Хичжи написав свою безсмертну «Передмову до Павільйону орхідей», ймовірно, теж проходив не в просторі недоторканої природи, а безпосередньо в саду» [8, с. 172].

Іконографія садів літераторів в живописі доволі поширена (більш поширена, на думку дослідників, за іконографію імператорських садів [11, с. 6]) і включає такі сюжетні мотиви як «літературні вечори», «зібрання в саду персиків та слив», «зібрання в павільйоні орхідей», «ставок з лотосами», «посадка хризантем». Один з найраніших творів за темою елегантних зібрань літераторів належить Гу Кайчжи (顧愷之, 344-406) – найвідомішому китайському художнику, теоретику живопису і поету династії Східної Цзінь. Йому китайське мистецтво завдячує народженням жанру пейзажу й першим образам саду. Сюжет живописного твору «Відвідування Західного саду ясної ночі» Гу Кайчжи інтерпретував вірш великого поета Цао Чжи «Публічний банкет» («Блукаючи Західним садом...»), присвячений дозвіллю поважних вчених гостей, які користуючись яскравим місячним світлом, насолоджувалися дивовижними пейзажами й високим мистецтвом каліграфії та поезії. Іконографічне вирішення Гу Кайчжи відоме за пізніми копіями: один із таких сувоїв належав за припущеннями Лю Сунняну (刘松, бл.1174-1224) – майстру,

що творив за добу Південної Сун. Століттям раніше сюжетна лінія «зібрання літераторів» знайшла відображення в сувої Лі Гунліня (李公麟, 1049–1106), майстра, в мистецтві якого живопис приєднався до музики, поезії та каліграфії як засіб самовираження. Згідно з легендою, в 1088 році група з шістнадцяти відомих державних діячів, літераторів і художників зібралася в Західному саду на запрошення принца-консорта Ван Шеня. Присутні на зібранні вчений і художник Мі Фу (米芾, 1052–1107) закарбував подію в літературі, Лі Гунлінь – в живописі. Незалежно від того, чи справді відбулася ця подія [9], саме вона увійшла в культурну уяву й постала стійкою іконографічною моделлю в живописі для наступних поколінь майстрів. Художник представив шістнадцять знаменитостей доби (Су Ши, Хуан Тінцзянь, Ван Чиньчэнь, Тао Цянь, Цай Чжао й інші), зайнятих вправами з каліграфії, живопису, різання каміння, музикування, філософськими бесідами та медитацією [9, с. 419-420]. За допомогою тонкого лінійного рисунку з ретельним опрацюванням деталей Лі Гунлінь компонував форму, разом із тим передавав характер, особливості, настрої зображуваного. Простий й витончений пейзаж з віковими соснами і кипарисами, що чергувались з зеленими платанами й бамбуковим гіллям, дивними скелями й чистими швидкими потоками річок, нагадував «земний рай».

Найпоширеною іконографічною моделлю «втечі від світу» є зображення «хатини з солом'яним дахом» на тлі пейзажного ландшафту, в якому зберігались, як доводить аналіз традиційних творів, всі елементи «едемських садів» – зазвичай озера в оточенні гірських хребтів. Ця тема склала значну за корпусом спадщину робіт «трагічного генія» мистецтва династії Мін – Тан Іня (唐寅, 1470-1523): «Приготування чаю», «Вчені-самітники в осінніх горах», «У Янцзи про самовдосконалювання своєї природи», «Натхнення на поему Ду Шаоліна», «В гостях у пустельників в Сунсі», «Футон під солом'яним дахом», «Солом'яний котедж Сішань в Західних горах». Ідейний й композиційним центром останнього з названих

сувоїв є котежд пустельника, з солом'яним дахом, нехитрим парканом й квітучими сливовими деревами як значуща частка неосяжного Всесвіту. Просторові «паузи», створені туманом, що ллється й укриває все на своєму шляху, спокій озера, хребти трьох гір, що відпочивають на хмарах, чудернацькі поодинокі дерева – все звільняє пейзаж від мирських турбот, дозволяє дійти до «більш ясного бачення істини» (Л. Чен). Користуючись виразом відомого поета династії Цзинь – Се Ліньюня (謝靈運, 385-433), Тань Ін написав тушшю «рапсодію небесної землі» [цит. за 6, с. 16]. Супротив зовнішньому світу за ради збереження своєї моральної цілісності й свідомий відхід від матеріального світу знаходили реалізацію у зверненні до внутрішніх радощів, пізнанні себе у споглядальному спілкуванні з природою [6, с. 15]. Власне, у філософії даосизму, багато в чому зосередженій на ідеї безсмертя, досягнення «вічного життя» трактувалось не через вживання «чарівних плодів» або зустрічі із святими на горі Палай, а через внутрішню гармонію з собою. Усамітнення як втеча від світу до власного ідеального раю є однією із важливих тем традиційного китайського живопису.

**Висновки.** Отже, у даній науковій розвідці було встановлено, що пейзажний живопис династичного Китаю розвивав дві великі теми, що відповідали двом основним формам становлення та розвитку китайського саду – імператорського (палацового) та приватного (саду літераторів), в яких наскрізною

виявилась ідея «пошуку раю земного». Останній дарував – безсмертя фізичне та духовне. Концепція «райського саду» (або «саду Безсмертних») почала складатися за часів династії Цинь (III ст. до н.е.), а її усталена модель «зеро – три гори» увійшла в пейзажні твори, раннє наявне датування якої марковане VII–VIII ст. і пов'язане з мистецтвом Лі Сисуня. З'ясовано, що у зв'язку з бажанням відтворити особливе казкове місце, пейзажі з садовою тематикою не відображали реальність в повній мірі, а втілювали здебільшого ідеалізований образ. Прославлення краси природи було і залишається специфічною рисою китайської живописної культури, а поява приватних садів як засобу усамітненого притулку у власному раю – однією із її значних результатів, що реалізував в повній мірі даоський ідеал духовного самовдосконалення. До поширених іконографічних мотивів можна віднести такі сюжети як «літературні вечори», «зібрання в саду персиків та слив», «зібрання в павільйоні орхідей», «ставок з лотосами», «посадка хризантем» й інші (найвідомішому китайському художнику, теоретику живопису і поету династії Східної Цинь Гу Кайчжи належить найраніший твір за темою «елегантних зібрань літераторів»). Шлях до раю, як доведено, відобразився в темі пустельництва, в ній мотив «дикого саду» втілювався через образ загубленого світу та всевітньої нескінченності. Наші подальші наукові розвідки будуть присвячені репрезентації темі саду в творчості митців сучасного живопису Китаю.

#### Література:

1. Andrews J.F., Shen K. A. Century in Crisis : Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China. New-York: Guggenheim Museum. 1998. 336 p.
2. Barnhart R. M. Three thousand years of Chinese painting. New Haven: Yale University Press. 1997. 402 p.
3. Bing Chiu Che. Un grand jardin impérial chinois : le Yuanming yuan, jardin de la Clarté parfaite. *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 2000, № 22 (L'art des jardins dans les pays sinisés). Chine, Japon, Corée, Vietnam. P. 17.
4. Brash C. S. Keeping the Past Present: Representations of Ming Dynasty Gardens. A dissertation submitted to the faculty of the graduate school of the University of Minnesota. 2012. 226 p.
5. Cahill J. Chinese Painting. London : Rizzoli, 1977. 216 p.
6. Cheng Liyao. Private Gardens : Gardens for the Enjoyment of Artificial Landscapes of Men of Letters China. Architecture & Building Press, 2012. 199 c.
7. Keswick M. The Chinese Garden: History, Art & Architecture. London : Rizzoli, 1980. 216 p.

8. Ledderose L. The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art. *Bush S., Murck C. Theories of the Arts in China*. Princeton : University Press, 1983. P. 165-183.
9. Leing E.J. Real or Ideal: The Problem of the «Elegant Gathering in the Western Garden» in Chinese Historical and Art Historical Records. *Journal of the American Oriental Society*. 1968. Vol. 88, No. 3. P. 419-435.
10. De Silva A. The Art of Chinese Landscape Painting. New York : Crown Publishers. 1967. 240 p.
11. Siren O. Gardens of China. New York: Ronald Press;, 1949. 363 p.
12. 李源. 《玄武湖“三神山”新考》. 江苏地方志 (江苏省南京市: 江苏省地方志编纂委员会办公室). 2000, (2000年第5期): 32–33. [Лі Юань. Нове дослідження «Трьох гір Бога» з місцевих хронік Цзянсу (місто Нанкін, провінція Цзянсу: Офіс компіляції місцевих хронік Цзянсу). Вип. 5, 2000. С. 32–33].
13. 艺苑掇英. 名家名作. 袁江·袁耀 / 袁剑侠编著. — 郑州 : 河南美术出版社, 2013. 44. [Люань Дуоїн. Шедеври відомих художників Юань Цзян·Юань Яо / Упорядник Юань Цзянься. Чженчжоу: Henan Fine Arts Publishing House, 2013. 44 с.].
14. 刘永. 《清夜游西园图》的传奇经历. URL: <http://surl.li/aurpzl> (дата звернення: 24. 06.2024) [Лю Юн. Легендарний досвід «Відвідання Західного саду ясної ночі»].
15. 蒋文光. 中国历代名画鉴赏 (下册). 金盾 2004. 2546页 [Цзян Венган. Оцінка відомих китайських картин минулих династій. Пекін: Золотий щит. 2004. Т.2. 2546 с.].
16. 张彦远 历代名画记 江苏美术出版社 2007年. 285 页. [Чжан Яньюань. Нотатки про відомі картини минулих династій. Цзянсу: Образотворче мистецтво 2007. 285 с.].

#### References:

1. Andrews, J.F., & Shen, K. A. (1998). *Century in Crisis : Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*. New-York: Guggenheim Museum.
2. Barnhart, R. M. (1997). *Three thousand years of Chinese painting*. New Haven: Yale University Press.
3. Bing Chiu Che. (2000). *A great Chinese imperial garden: the Yuanming yuan, garden of perfect Clarity. Far East, Far West. 22 (The art of gardens in sinicized countries). China, Japan, Korea, Vietnam [in France]*.
4. Brash, C. S. (2012). *Keeping the Past Present: Representations of Ming Dynasty Gardens*. A dissertation submitted to the faculty of the graduate school of the University of Minnesota.
5. Cahill, J. (1977). *Chinese Painting*. London: Rizzoli.
6. Cheng Liyao. (2012). *Private Gardens: Gardens for the Enjoyment of Artificial Landscapes of Men of Letters China*. Architecture & Building Press.
7. Keswick, M. (1980). *The Chinese Garden: History, Art & Architecture*. London: Rizzoli.
8. Ledderose, L. (1983). *The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art*. *Bush S., Murck C. Theories of the Arts in China*. Princeton: University Press.
9. Leing, E.J. (1968). Real or Ideal: The Problem of the «Elegant Gathering in the Western Garden» in Chinese Historical and Art Historical Records. *Journal of the American Oriental Society*. Vol. 88, No. 3.
10. De Silva, A. (1967). *The Art of Chinese Landscape Painting*. New York: Crown Publishers.
11. Siren, O. (1949). *Gardens of China*. New York: Ronald Press.
12. Li, Yuan (2000). *A New Study on the Three Sacred Mountains of Xuanwu Lake*. Jiangsu Local Chronicles. Nanjing, Jiangsu: Office of the Jiangsu Local Chronicles Compilation Committee. 5. [in Chinese].
13. Yiyuan Duoying (2013). *Masterpieces by Famous Artists*. Compiled by Yuan Jiang·Yuan Yao/Yuan Jianxia. Zhengzhou: Henan Fine Arts Publishing House. [in Chinese].
14. Liu, Yong. The legendary experience of «A Tour of the Western Garden at Night». Retrieved from <http://surl.li/aurpzl> (Accessed: 24. 06.2024). [in Chinese].
15. Jiang Wenguang. (2004). *Appreciation of Famous Paintings of Chinese Dynasties*. Beijing: Golden Shield. 2. [in Chinese].
16. Zhang, Yanyuan (2007). *Records of Famous Paintings of All Ages*, Jiangsu Fine Arts Publishing House [in Chinese].