

Белозерова В.Г.

Искусство китайских садов: теория и практика периода династии Мин

Аннотация: Предметом исследования являются теория и практика садового искусства Китая эпохи династии Мин (1368-1644), когда традиции садов достигла апогея своего развития. Объектом изучения служит трактат выдающегося практика и теоретика садового искусства Цзи Чэна (1582-1642?) «Юань е» («Устроенные сады»), а так же сочинение прославленного литератора Вэнь Чжэньхэна (1585-1645) «Чжан у чжи» («О вещах, радующих взор»). Цель работы систематизация художественных приемов и анализ эстетических принципов, предопределивших национальное своеобразие феномена китайских садов. Искусствоведческая методология дополняется методами семиотики, герменевтики и культурологического анализа материала. Фрагменты трактатов даются в авторском переводе, предлагаются новые трактовки ключевых терминов. Исследование садовой традиции подтверждает характерное для китайского искусства единство теории и практики. Новизна полученных результатов заключается в уточнении содержания теоретических постулатов, наделяющих Человека правом активно преобразовывать Природу средствами ландшафтного искусства, что открывает перспективы для последующей корректировки понимания статуса Человека в китайской традиционной культуре в целом.

Ключевые слова: Цзинмянь цян, цзинь ю, дэнфэнь пин, пэньцзин, бинлэй, ян шэн, цзин дянь, цзе цзин, даньцзы во, фэншуй .

Review: The subject of the research is the theory and practice of the gardening art of China during the period of the Ming Dynasty (1368-1644) when the gardening tradition reached the height of its development. The object of the research is the treatise 'Yuan e' ('Gardening') written by a famous practical and theoretical expert in gardening Ji Cheng (1582-1642?) as well as an essay 'Jan u Ji' ('About Things that Delight our Eye') written by a well-known writer Wen Zhensheng (1585-1645). The purpose of the research is to systematize artistic devices and analyze artistic principles which have predetermined the national singularity of the phenomenon of Chinese gardens. The art studies methodology was completed with the methods of semiotics, hermeneutics and cultural analysis. The author gives extracts from the aforesaid treatises in her own translation and offers new interpretations of the key terms there. Her analysis of the gardening tradition once again proves the unity of theory and practice that is so typical for Chinese art in general. The novelty of the results is caused by the fact that the author clarifies the content of theoretical postulates about Human having the right to actively transform Nature through the art of landscape design which creates prospects for better understanding of the status and role of Human in the traditional Chinese culture in general.

Keywords: Jie jing, jing dian, yang sheng, binglei, penjing, dengfen ping, jin you, jingmian qiang, danzi wo, fengshui.

При династии Мин (1368-1644) увлечение садами приобрело в Китае поистине общенациональный масштаб. Представители всех сословий, обладавшие как значительным, так и скромным достатком, устраивали сады в своих жилых комплексах. Наиболее удачные садовые композиции слыли местными достопримечательностями, а сведения о них включались в исторические хроники и краеведческие описания. Создание садов требо-

вало специальных знаний, однако проектированием садов занимались не только садоводы-архитекторы, но так же живописцы и литераторы. История сохранила сведения о немногих, но зато наиболее известных мастерах садов. Чжан Наньян (1517? 1596?) родился в семье живописцев и работал в Шанхае. Он занимался как живописью, так и садами, но прославился преимущественно последними. Будучи долгожителем, мастер продолжал создавать сады и в 60 70-летнем возрасте.

Чжан Наньян владел искусством оптических иллюзий, и по описаниям современников в его садах «в малом виделось большое» (и сяо цзянь да). Чжоу Бинчжун (XVI в.), работал вместе с сыном в г. Сучжоу (пров. Цзянсу) в середине правления династии Мин. Помимо садов он занимался живописью, а так же создавал эскизы для изделий из бронзы и лака. Его садовые композиции знатоки сравнивали с пейзажами на горизонтальных свитках. Выдающимся практиком и теоретиком садового искусства был Цзи Чэн (1582-1642?) Им было создано множество садов на его родине в провинции Цзянсу. Свой опыт Цзи Чэн обобщил в трактате «Юань е» («Устроение садов»), написанном между 1631-1634 гг. Варианты переводов названия трактата «Юань е»: «Craft of Gardens» (Alison Hardie [21]), «Устроение садов» (В. В. Малявин [4]), «Изящество парка» (Н. Ю. Демидо [2]). Ассоциации, на которые при своем выборе термина е («плавить, отливать, украшать»), опирался Цзи Чэн, восходят к лексике «Ли цзи» («Записи ритуалов» IV I вв. до н.э.), где один из риторических вопросов сформулирован так: «Кто отливает все сущее?». Применяв термин е, Цзи Чэн подчеркнул одновременную рукотворность и нерукотворность садов, в связи с чем, название трактата так трудно адекватно перевести на европейские языки. Трактат состоит из трех томов (цзюаней). До середины XVII в. трактат еще продавался на рынках Китая, но затем исчез. Экземпляр трактата попал в Японию, где и был обнаружен в XX в. знатоком садов Чэнь Чжи (1899-1989), который ввел трактат в современный научный оборот. Юные годы Цзи Чэн изучал живопись, что позволило ему проиллюстрировать трактат 235 рисунками, являющимися ценным источником по истории садов династии Мин. Младший современник Цзи Чэна Чжан Лянь (1587-1673) принадлежал к интеллектуальной элите своего времени. Как живописец он специализировался на портретах и пейзажах, при этом им были созданы прославленные сады в провинциях Чжэцзян, Цзянсу и Аньхуэй. Авторы садов рисовали наброски своих идей, которые затем воплощали плотники, каменщики и садовники. Цзи Чэн считал, что искусство садов на девять десятых зависит от автора проекта и только на одну десятую от его исполнителей.

Китайский сад представлял собою сложный бытовой, экологический и художественный комплекс, удовлетворявший весь спектр физических, психологических, интеллектуаль-

ных и эстетических запросов его владельцев. Создателям садов приходилось считаться с традицией нормативов и запретов фэншуй. Энергетические свойства садовой композиции должны были быть благотворными для здоровья и карьеры обитателей садов. Формы садовых элементов определялись представлениями о возможности трансформировать потоки энергии ци в позитивные состояния, устранявшие внешние деструктивные веяния.

Во времена династии Мин типология садов, формировавшаяся на протяжении двух предшествующих тысячелетий, включала следующие варианты: 1) императорские дворцовые парки, 2) гробничные парки (императорские и частные), 3) монастырские (или храмовые) сады, 4) частные сады в составе жилых комплексов. За исключением гробничных садов все остальные типы садов использовались для постоянного или временного проживания их владельцев. Храмовые сады были единственными публичными садами, т.к. в них проводились религиозные обряды и они посещались прихожанами. Некоторые владельцы частных садов выделяли часы для их осмотра посторонними лицами, но подобная практика была скорее исключением, чем правилом [20, р.12]. Монастырские и частные сады не были рассчитаны на большое количество людей из-за ограниченности своих площадей, в то время как гигантские размеры императорских парков позволяли вмещать множество персон из придворного окружения. Императорские парки располагали самыми разнообразными природными ресурсами, а над их созданием работали лучшие мастера. Императорские парки отличались многофункциональностью: они включали жилые, официальные, прогулочные и хозяйственные зоны, а так же буддийские храмовые ансамбли с пагодами, которые соседствовали с островами, ассоциировавшимися с даосскими бессмертными. Частные сады удовлетворяли потребности семейного быта и запросы интеллектуалов. По мере увеличения плотности городской застройки и сельских поселений размеры частных садов неуклонно уменьшались. В XV XIX вв. сады площадью до 0,5 га считались маленькими, от 0,5 до 3 га средними, свыше 3 га – большими [15, р.5]. По месту своего расположения сады различались на: городские, загородные (на малозаселенных территориях), приусадебные (при загородных жилых комплексах), деревенские (среди полей и огородов), прибрежные (по берегам рек и озер), горные (среди ле-

сов в горах). Расположение в горном лесу считалось среди знатоков наилучшим, а в городе – наихудшим. Тем не менее, наиболее известные сады неизбежно располагались в городах или в их пригородах. Если на этапе становления садовой традиции императорские парки определяли общий вектор ее развития, то при династии Мин возобладала стилистика частных садов, оказывавшая заметное влияние на императорские и монастырские сады. В гробничных садах требовалось соблюдать многочисленные ритуальные предписания, а потому их художественное решение отличалось наибольшей консервативностью.

Основную нагрузку по организации пространства садов выполняли наружные и внутренние стены, которые строились либо из кирпича, либо в технике утрамбованных слоев земли ханту. Стены обмазывались смесью из белого речного или озерного песка и извести, после чего наносился слой смеси из высокосортной извести и бумажной пульпы. В ряде случаев верхний слой побелки полировали до блеска конопляными щетками, так что было видно собственное отражение. Такие стены называли «зеркальными» (цзиньмянь цян). Иногда стены покрывали белым воском, который так же полировали. Побелка скрадывала конструктивную массивность стен, которые визуальнo не только не давили на окружающее пространство, но воспринимались как его ипостась. Беленая поверхность стен отражала колористические эффекты солнечного и лунного освещения и служила экраном для игры теней, падавших от располагавшихся рядом насаждений и камней. В редких случаях поблизости от искусственных горок стены выкладывали из естественных камней, промежутки между которыми заполнялись смесью извести и тунгового масла. Такой прием оформления стен назывался «ледяные разводы» (бинлэй). Наружные стены были выше внутренних стен, огораживавших отдельные участки сада. В некоторых местах внутренним стенам придавали дополнительную толщину для защиты дворов от перегрева в сезон жары. В стенах проделывались фасонные оконные проемы, размещение которых продумывалось таким образом, чтобы циркуляция воздушных потоков обеспечивала микроклимат дворов. В некоторых местах в стенные проемы вставлялись разнообразные по орнаментике керамические решетки лоу чуан цян, ритмика которых создавала богатые пластические и пространственные эффекты.

Особое внимание уделялось проходам в стенах, которым придавались разнообразные, наполненные символикой очертания. Самой популярной формой был проход в виде лунного диска, ассоциировавшегося с эликсиром бессмертия. Вид, открывавшийся сквозь круглый проем в стене, сравнивался Цзи Чэном [12, р. 15] с отражением в зеркале и назывался «путешествие в зеркале» (цзинь ю). Часто делались проемы в форме удлиненной вазы для гадательных палочек. Стены одновременно и разъединяли и соединяли участки сада, воплощая эстетический принцип «открытие – закрытие [пластических форм]» (кай хэ). Верх стен обычно имел черепичное покрытие. Иногда по их верху шли водосборные каналы, подводившие в сезон дождей воду к временным водопадам. Завершение стен могло быть прямым, но часто ему придавали волнистое очертание, напомилавшее то туловище дракона, то облака, то клубы тумана. Стены и проемы в них являлись одним из главных средств создания разнообразных оптических иллюзий, составлявших художественную интригу китайских садов.

Если правительственные парки первых китайских династий использовались преимущественно для придворной охоты, празднеств, прогулок и любования природой, то с рубежа н.э. частная жизнь представителей различных состоятельных сословий китайского общества все в большей мере протекала в садах, в связи с чем, количество павильонов неуклонно возрастало. При династии Мин павильоны различались на летние и отапливаемые зимние. По своим формам садовые павильоны мало чем отличались от обычных жилых строений. Разница состояла в расположении зданий: жилые павильоны строились по унифицированной, симметричной схеме, тогда как садовые павильоны и беседки располагались ассиметрично в соответствии с общей нерегулярной планировкой садовых ансамблей. Если в большом саду было мало строений, то такая композиция по нормативам фэншуй расценивалась как неблагоприятная [10, р.13]. Обилие строений всегда воспринималось положительно, т.к. считалось, что само их наличие и создавало феномен сада даже в большей степени, чем растительность. Типология садовых построек отличалась разнообразием, но только крупные сады имели весь типологический ряд. Главный павильон назывался тинтан. Камерные студии чжай помещались в уединенных уголках сада, а спальные покои

фан сооружались в отдаленных двориках сада. Двухэтажные башенные павильоны лоу гэ служили библиотеками. Бельведеры гэ имели четырехскатные крыши и окна по периметру всех четырех сторон. Беседки тин не имели стен, они могли быть 3 4 5 6-ти угольными, в форме цветка сливы, или крестообразными с восьмью углами. Когда небольшая беседка одной стороной пристраивалась к стене или каменной горке, то ее называли янь.

Фразеологизм «громоздить горки и регулировать воды» (де шань ли шуй) выражал само понятие сооружения садов, а старинная поговорка гласила, что «без камней нет сада» (у юань бу ши). Западные исследователи отмечают петроманию китайцев, заполнявших свои сады нагромождениями камней [22, р.34]. Камни образовывали костяк гу композиции сада и вместе со строениями они соотносились с полярностью ян. Камни были наиболее дорогостоящими элементами в смете строительных расходов. Камни нужных сортов, форм и размеров доставлялись издалека. Их добыча и транспортировка превратилась в доходный бизнес. Со времен династии Сун (960 1279) старые садовые камни коллекционировались, перекупались и использовались в новых композициях. При династии Мин камни можно было заказать по вошедшим тогда в моду иллюстрированным каталогам. Камни устанавливались в садах по отдельности, в виде компактных групп, в разброс, или их громоздили в «искусственные горки» (цзяшань). Камни помещались вдоль стен, на поворотах галерей, по берегам водоемов, где они спускались к воде отвесно либо полого. Особо ценные дырчатые камни закреплялись вертикально без дополнительных подпорок так, чтобы тонкая часть камня находилась внизу, благодаря чему достигался эффект парения каменной массы, похожей на облако. Горки старались располагать вблизи павильонов и водоемов. Крупные горки имели гроты (дун). Подступы к горке продумывались так, чтобы посетитель имел возможность ее полного осмотра по высоте. По горизонтали полноты охвата взглядом не было, и гость испытывал постоянную потребность в обходе, дававшем новые ракурсы, благодаря которым горка казалось больше, чем была на самом деле. Для создания горок была разработана технология послойной укладки камней с насыпным грунтом или без него. В горках на женской половине добывались особой прочности, т.к. на них играли дети. Для надежности кладки камни скрепля-

лись с помощью железных скоб, проволоки и цемента. Задумывая горку, садовод вначале тестировал твердость почвы, определял высоту главного пика (обычно не более 7 м), а затем ширину и глубину всей композиции. Согласно Цзи Чэну, успех сооружения горки зависел от соблюдения закона динамического баланса (дэнфэнь пинхэн) [12, р. 5]. При строительстве гротов вкапывались несущие столбы, которые затем обкладывались камнями, после чего грот перекрывался ложным сводом. Строители старались не рисковать сооружением крупных пещер, и большинство гротов имели небольшие размеры и удлиненную конфигурацию [17, р.17]. Для освещения и вентиляции гротов в их стенах оставались ассиметричные проемы. Сооружением горок занимались специальные артели мастеров, в задачу которых входило создать впечатление цельной горы или горной гряды. Горки бывали обрывистыми или пологими. Цзи Чэн советовал располагать обрывистые горки вблизи стен, белизна которых напоминала бумагу живописных свитков [12, р. 25]. Силуэт горки на фоне стены походил на рисунок, а трещины в камнях ассоциировались с тушевыми штрихами в пейзажах прославленных мастеров.

В зависимости от формы камни классифицировались на пористые, дырчатые, ноздреватые, морщинистые, волнистые, продолговатые, тонкие и пр. В ассортименте садовых было свыше сотни сортов декоративных камней. В трактате Цзи Чэна описаны 16 сортов камней и приведены 17 вариантов их композиций [12]. Знатоки оценивали не только внешний вид камней, но красоту их звучания при ударе и приятность при осязании. Некоторые сорта камней добывались со дна водоемов и рек, другие выкапывались из земли. В любом случае камни необходимо было очистить от ила или земли с помощью ножей и бамбуковых щеток, т.к. грязь портила не только их облик, но и акустику. Мастера подтесывали камни под нужный силуэт, иногда полировали фарфоровой пудрой. Антикварные камни из старых разрушенных садов именовались цзю ши и цены на них были максимальными. Нередко садовые горки строились из камней, привезенных с воспроизводимых ими реальных гор.

Водоемы и водотоки садов соотносились с полярностью инь и вместе с камнями и горками они воплощали онтологию полярностей инь ян. По нормативам фэншуй камни без воды считались мертвыми, а потому сухие сады

в Китае не делались. Вода использовалась в садах в своем спокойном (пруды) и подвижном (протоки, ручьи, водопады) состояниях. Прудам придавались самые разнообразные формы: кругло-квадратные, в виде длинной ленты, узкие в виде буквы N с сужением по середине и пр. Стремясь к разнообразию впечатлений, садоводы комбинировали различные формы водоемов. Для того чтобы маленький пруд выглядел большим ему придавали узкую форму, которую разбивали на лакуны, соединявшиеся мостиками. Хотя все пруды были проточными, циркуляция потоков организовывалась таким образом, чтобы не нарушать зеркальной глади вод. С рубежа н.э. на прудах насыпались острова, моделировавшие три мифологических острова бессмертных небожителей сяней, в связи с чем, сложилась поговорка «один пруд три горы» («и чи сань шань»). Во времена династии Мин данная мифологема использовалась по традиции, но количество островов и их формы не определялись более только ею. Различались пять типов островов: 1) гористые, 2) ровные, 3) выступающие полуостровом, 4) одинокие, 5) сгруппированные (когда несколько мелких островков издали казались одним большим островом) [7, p.56].

Если протоки бывали прямыми, то ручьям придавались живописные изгибы. В оформлении ручьев важную роль играли камни, укреплявшие их берега и устилавшие их дно. Водопады делались трех- и пятиступенчатыми. Существовало 24 типа водопадов, различавшихся по характеру падения воды (столбом, брызгами, уступами и пр.), по направлению струй (слева направо или наоборот) и по формам струй [7, p. 57].

Мосты соединяли противоположные берега ручьев, прудов, а так же связывали острова между собой и с берегами пруда. Существовало пять типов мостов: 1) мосты плоские прямой или зигзагообразной конфигурации, 2) изогнутые арочные мосты с пролетами от одного до семнадцати, 3) мосты с 1 3 5 павильонами, 4) мосты с крытыми галереями по всей их длине, 5) отдельно уложенные камни для прохода через воду [7, p. 58].

Сады различались по соотношению воды и суши. В некоторых садах доминировал центральный крупный пруд, на который были ориентированы основные строения, при этом участки окружающей пруд суши незначительно варьировались по высоте. Существовал вариант, когда холмы и горки композиционно

преобладали над водоемами, что подчеркивалось ориентацией фасадов строений в направлении главных камней. Самым гармоничным считалось равное соотношение воды и суши. Вода могла быть собрана в одной зоне или распределена по нескольким водным центрам. При моноцентричной планировке в небольших садах суша окружала воду, и строения располагались по берегам пруда, тогда как в крупных парках павильоны концентрировались на островах, и выходило так, что вода окружала сушу. При полицентрической планировке несколько прудов различных конфигураций соединялись ручьями. В горных садах форму водоемам могли задавать овраги, имевшие поочередно сужающиеся и расширяющиеся участки. Береговую линию старались сделать извилистой, но храмовым водоемам, как правило, придавали прямоугольную форму. Пруды правильной конфигурации обычно располагались на той же оси, что и сам храм.

Композиция водоемов создавалась таким образом, чтобы пруд нельзя было охватить взглядом с одного места, что придавало ему таинственность. Особое внимание уделялось эффектам отражения в зеркале вод строений и посадок по берегам прудов. Если пруд был невелик, то павильоны ставили поближе к воде. Если водная гладь была просторна, то строения располагались в отдалении и на возвышенности для лучшего обзора пруда. В целях разнообразия видов дерева и кустарники сажали то в отдалении, то поблизости от воды. Особое внимание уделяли тому, чтобы размер растений на воде соответствовал площади пруда. Нельзя было допускать, чтобы крупные листья водного растения оптически уменьшали размеры и без того небольшого пруда. Посетитель сада должен был иметь возможность созерцать воду на уровне своих глаз, сверху вниз (с мостов, беседок) и над собой (проходы под водопадами). Композиция сада позволяла смотреть на пруд издали, вблизи и со среднего расстояния.

В китайском саду человек нигде не ступал по грунту, т.к. повсеместно использовалось мощение пуди. Дворы мостились кирпичом и керамической плиткой, а узкие тропинки среди растений обычно выкладывались галькой и камушками различных форм. Небольшие дворы имели почти сплошное мощение, оставлявшее для растительности лишь узкую полосу грунта вдоль стен. Мощение близко подступало к стволам деревьев, оставляя во-

круг них небольшой круг открытой почвы для поливки корней. Мощение облегчало уборку сада и обеспечивало удобство перемещения при любых погодных условиях. В трактате Цзи Чэна приведены 15 вариантов геометрических орнаментов мощения [12, pp. 86-87]. Аналогичным образом кирпичом и плитками выкладывались полы в садовых строениях. Мощение соединяло садовую архитектуру с ландшафтом и подчеркивало рукотворность красоты садов.

Подбор растений в садах в значительной степени определялся предписаниями фэншуй, коих насчитывалось свыше четырех десятков. Знатоки фэншуй считали, что «Деревья взаимодействуют с формами [циркуляций] энергии-ци, поэтому [они] связаны [с привлечением] бедствий [и] благ; и потому [в том, что] касается посадки сортов [деревьев] нельзя не [проявлять] разборчивости и осмотрительности. ... В восточной части [сада] должны [расти] вяз и ива. В южной части должны [расти] китайский финик и абрикос. В западной части должны [расти] дуб острейший и дуб железконосный. В северной части должны [расти] софора и сандал» [9, с. 4-5]. Мастера садов, не отрицая в целом подобные предписания, советовали своим последователям руководствоваться более свободными соображениями, ориентированными на культурные ассоциации. Предпочтение в китайских садах неизменно отдавалось растениям, упоминавшимся в конфуцианских и даосских трактатах, а так же в шедеврах национальной поэзии. Каждое растение воспринималось знатоками как закодированная цитата из классических текстов, что превращало сад в своеобразную библиотеку под открытым небом для всех поколений семьи, особенно младших, которых готовили к экзаменационным испытаниям. Растения, не связанные с культурными ассоциациями, или вовсе не попадали в сады (как например, травяные газоны) или высаживались во второстепенных местах. Все съедобные плоды, корнеплоды, ботва и цветы, произраставшие в садах, использовались на кухне, а целебные растения пополняли домашнюю аптеку. Ассортимент растений варьировался в зависимости от климата регионов. Видовое разнообразие растительности зависело от размера садов: два-три десятка видов для небольших садов, от полусотни и больше видов для крупных садов [16, p.47]. Главное место в садах отводилось сортовым растениям, достоинства которых были

результатом многовековой и целенаправленной селекции. Только пионов при династии Мин было выведено свыше сотни сортов. Если пионы высаживались преимущественно в землю, то хризантемы, орхидеи, азалии и пр. выставлялись в горшках на дни своего цветения, по завершению которого они уносились в оранжерею. На замощенных дворах располагались многочисленные кадочные растения. Искусственные партеры, горшки и кадки подчеркивали преобразующую роль человека, который своими действиями «довершал» (чэн) созданное природой.

Своеобразной кульминацией селекционных экспериментов китайских садоводов были карликовые деревья в декоративных контейнерах, которые выставлялись как в садах, так и в интерьерах павильонов на специальных подставках, полках или демонстрационных столах. Подобные композиции назывались пэньцзин («ландшафт в плоске»). Искусство пэньцзин было сфокусировано на том, чтобы в малом пространстве создать эффект крупномасштабных форм. Мода на миниатюрные садовые композиции сформировалась при династии Тан (618-907), но истоки пэньцзин восходят, вероятно, ко II-IV вв. [18, p. 87]. Эстетика пэньцзин связана с даосской и чаньской эзотерикой, при этом главными поклонниками этого искусства были китайские интеллектуалы. При династии Мин популярность пэньцзин достигла своей кульминации и их можно было встретить в садах всех типов, кроме гробничных. По высоте пэньцзин различались на крупные 80-150 см, средние 40-80 см, небольшие 10-40 см и маленькие 10-40 см [18, p. 88]. Выделялись два основных типа «ландшафт с деревьями в плоске» (пэньцзин: шучжун пэньцзин), состоявший из одного или нескольких карликовых деревьев; и «ландшафт с горами и водами в плоске» (шаньшуй пэньцзин), представлявший собою композицию из камней и воды, при этом карликовая растительность играла второстепенную роль или вовсе отсутствовала. Уже в конце минского правления и после него появились дополнительные подвиды пэньцзин: с бамбуком, с цветущими или плодоносящими деревьями, с керамическими макетами строений, фигурками людей и животных. Сложная и кропотливая система ограниченного полива уменьшала размер растений при сохранении их видовых признаков. Карликовые деревья выращивались десятилетиями, но и срок их жизни, как и больших деревьев, мог насчи-

тывать не одно столетие. Существовало шесть базовых форм, которые придавались стволам деревьев: вертикальная, наклонная, искривленная, свисающая, оплетающая, спутанная [13, р.57]. Искусная обрезка и фиксация растений с помощью пальмовой фибры или металлической проволоки придавала стволам и ветвям изгибы, напоминавшие формы благожелательных иероглифов. В композициях шаньшуй пэньцзин использовались живописные приемы построения переднего, среднего и дальнего планов. Каждый пэньцзин представлял собою самостоятельную мизансцену, где с помощью природных элементов моделировался определенный поэтический образ или целый литературный сюжет, либо некая хрестоматийная цитата из классических текстов. Тем самым пэньцины обогащали общую драматургию сада разнообразными подтемами. В каждом крупном регионе Китая возникала собственная школа пэньцзин, которая отличалась от остальных ассортиментом местных растений, техникой их формирования и композиционными принципами.

Сады населяли птицы, цикады и рыбы, дополнявшие сообщество домашних собак, кошек и кур. Десятки пород декоративных рыб плавали в керамических бассейнах, которые закапывались в землю и обкладывались камнями, или же устанавливались на подставках посреди мощеных дворов. В садовых водоемах обитали карпы, ассоциировавшиеся с успешной чиновничьей карьерой и материальным изобилием. Символизм фауны не препятствовал регулярному употреблению ее представителей для приготовления различных блюд.

Важной особенностью китайских садов была их наполненность каллиграфически исполненными надписями одинарными бянь и парными дуйлянь, которые вырезались на деревянных досках. Одинарные горизонтальные надписи располагались над входами в садовые строения всех типов и над проемами проходов между соседними дворами. Надписи фиксировали поэтические названия, дававшиеся каждому строению и участку хозяином сада или его друзьями-литераторами. Парные вертикальные надписи оформляли боковые колонны павильонов и беседок. Содержание надписей подсказывало, как надо смотреть и восхищаться видами сада. В стены галерей монтировались каменные или деревянные плиты с награвированными стихами, в которых хозяин или его почетные гости воспевали красоту сада. Некоторые надписи представля-

ли собою отрывки из классических текстов. Качество каллиграфии свидетельствовало о вкусе хозяина и его финансовых возможностях, ибо каллиграфические надписи наряду с композициями из камней были наиболее дорогостоящими элементами садов.

Об эстетике садов эпохи династии Мин обычно судят по трактату Цзи Чэна «Устроение садов». В своем понимании ключевой для искусства садов оппозиции цзя (искусственное) чжэнь (натуральное) Цзи Чэн исходил из традиционного постулата тянь жэнь хэ и («совпадающее единство Неба и Человека»), раскрывавшего отношения в триаде вселенских начал сань цай Небо – Земля Человек. Постулат тянь жэнь хэ и был выдвинут видным конфуцианским мыслителем и государственным деятелем династии Западная Хань Дун Чжуншу (II в. до н.э.). В рассуждениях Дун Чжуншу о «резонансе между природой и человеком» тянь жэнь гань ин, не только человек уподоблялся природе, но и природа человеку. В системе общекосмических соответствий Небо (природа) и Человек (культура) пребывали в состоянии непосредственного резонанса. В искусстве садов надлежало использовать эти резонансные связи в интересах генеральной для китайской цивилизации установки на «пестование жизни» (ян шэн). Мастер садов должен был выявлять, усиливать и изменять природные свойства вещей с органичностью самого Неба, ибо творчество понималось как естественное свойство человека. В трактате «Устроение садов» об этом сказано так: «[Кколи] есть натуральное, то есть и искусственное... [Если внутри вас] имеется [образ] подлинного [вида, при] создании искусственного [вида, то и] создаваемый искусственный [вид] достигнет натурального [облика]» [12, р. 22]. Конкретизируя данное утверждение Цзи Чэн писал: «[Когда] громоздят камни не [должно быть] понятно, [что] гора искусственная. [Когда] подходишь к мосту, [он должен] походить [на естественную] переправу через воду» [12, р. 217]. Из всех типов садов Цзи Чэн выделял горные сады: «Всего лучше создавать сады на территории лесистых гор. [Там] есть возвышенности, и есть впадины, есть излучины и есть углубления, есть отвесные утесы и есть гладкие равнины – [все это вызывает] интерес, [будучи] создано само по себе, естественством Неба, не затрудняя человека работой [по своему] созданию». [12, р. 10]. Вместе с тем он советовал не пренебрегать и городским расположением садов: «[Если] можно [посре-

ди] суеты создать место, [в котором получится] найти уединение, [то] зачем пренебрегать близким [ради] далекого» [12, р. 10].

Композиция садов состояла из серии видовых точек цзин дьянь и маршрутов перемещения между ними. Видовые точки чаще всего приходились на садовые павильоны, беседки и смотровые площадки. Видовые точки задерживали внимание зрителя, предлагая его взгляду наиболее выигрышные участки, а относительно близкое расположение точек по отношению друг к другу создавало визуальную интригу, побуждавшую к перемещению по саду. При описании конкретных садов китайские авторы традиционно указывали количество имеющихся в них видовых точек, предлагавшие зрителю комбинации открытых, закрытых и миниатюрных видов. Для создания необходимого баланса центробежных и центростремительных векторов обзора пределы видения обычно четко очерчивались с помощью стен, горок и высоких деревьев в границах комфортного видового расстояния. Ни с одной из видовых точек нельзя было исчерпать все богатство вида и понять его композицию, которая раскрывалась по частям по мере передвижения по саду.

Цзи Чэн приводит высказывание современников о том, что в саду все должно быть «выразительно и целесообразно» (цзин эр хэй). Каждый элемент сада имел свое практическое и эстетическое предназначение. Цзи Чэн принадлежит хрестоматийная формулировка, гласящая что «искусство садов [заключается в] следовании [ландшафту и в приеме] заимствования [видов]» [12, р. 8]. Зависимость садовой композиции от особенностей как внутреннего, так и внешнего ландшафта и соотношения ему расположения садовых построек, вполне понятна и общеизвестна в мировой практике. Прием же «заимствования видов» цзе цзин имел яркую китайскую специфику. Он означал, что композиция каждой видовой точки должна была включать в себя фрагменты композиций соседних видовых точек и видов за пределами сада, с тем чтобы, между отдельными участками сада, его внутренним пространством и внешними просторами возникали динамические связи. При приеме цзе цзин композиция переднего плана служила рамочным обрамлением для композиций среднего и дальнего планов. Функцию рамочного обрамления выполняли внутренние стены вместе с имевшимися в них проемами различных форм, каменные горки и зеленые

насаждения. Прием помещения серии дополнительных видов внутри основного вида использовался в живописи на свитках с X в., но трудно сказать, в каком из искусств он возник впервые и чье влияние было решающим. В жанровой живописи дополнительный вид обычно выполнял второстепенную роль по отношению к сюжету переднего плана, тогда как в садах он мог быть как подчиненным, так и главным. В своем трактате Цзи Чэн первым привел используемую до сих пор типологию приемов цзе цзин: «[Приемы] заимствования видов самые важные в садах. [Есть приемы] заимствования дальнего [вида], соседнего и прилегающего [видов, приемы] заимствования верхнего [вида] и заимствования нижнего [вида, приемы] заимствования в соответствии со временами [года]» [12, р. 14]. Прием заимствования «дальнего вида» юань цзе означал включение в поле обзора вида на дальние горы или на противоположный берег крупного водоема. В теории живописи данный вид соответствовал композиции пин юань («ровные дали»). Дальний вид обрамлялся проемами в стене часто круглой формы, пролетами галерей и крупными деревьями, образующими передний план композиции. Заимствование соседнего вида линь цзе подразумевало вид на часть каменной горки, павильона или деревьев, расположенных в другой части сада или в соседнем саду. Под заимствованием прилегающего вида цзе цзе имелось в виду, что из одной части сада можно увидеть нечто, расположенное в его другой близлежащей части, а именно свисающие через стену ветви деревьев, расположенные прямо у оконной решетки растения, камни или часть строения. Прием заимствования верхнего вида ян цзе подразумевал использование значительно удаленного объекта (гора, пагода и пр.), обозреваемого снизу вверх, что в теории живописи соответствовало композиции гао юань («высокие дали»). Прием заимствования нижнего вида фу цзе был рассчитан на созерцание сверху вниз с некоей высокой точки обзора того, что находилось за пределами сада. В теории живописи такой вид назывался шэнь юань («глубокие дали»). Прием заимствования в соответствии со временами года ин ши цзе подразумевал учет сезонных цветений растений, использование различных метеорологических явлений, узоров облаков на небе, эффектов освещения при восходе и закате солнца, лунного света и прочих факторов. При династии Цин (1644 1911) к приемам

«заимствования видов» цзе цзин, описанным в трактате Цзи Чэна, добавилось еще два десятка приемов организации видов. Поясняя приводимую им типологию, Цзи Чэн писал: «В следовании [ландшафту и в приемах] одалживания [видов] нет [единых] подходов; [то что] тронет чувства, [то и будет] надлежащим» [12, р. 14]. Видный архитектор и автор современных садов Фэн Цзичжун (1915-2009) переформулировали эту мысль Цзи Чэна в принцип «наличие законов при отсутствии стереотипов» (ю фа у ши) [12, р. 78].

Внутренние стены сада делили его пространство на отдельные зоны, художественные отличия которых обеспечивали разнообразие всего ансамбля. Композиционный принцип «сад в саду» (юань чжун чжи юань) позволял осуществлять различные творческие замыслы, в первую очередь связанные с «цитированием» видов природных ландшафтов, воспетых поэтами, или воспроизведением прославленных садов из различных регионов Китая. Перемещаясь по саду, посетитель как бы осматривал сразу несколько садов, прототипы которых отстояли друг от друга не только в пространстве, но и во времени. Чем крупнее был сад, тем активнее садоводы использовали принцип «сада в саду», но даже самые маленькие сады имели хотя бы две-три выделенные тематические зоны. Принцип «сада в саду» соотносился с приемом «рассказа в рассказе» в литературе и приемом «картины в картине» в живописи. Автономия садовых зон подразумевала их композиционные взаимосвязи, которые обеспечивались приемами «заимствования видов».

Будучи живописцем, Цзи Чэн, как и все интеллектуалы его времени, воспринимал сад через призму живописной традиции. Слегка изменив старинный фразеологизм «странствие внутри живописи» (хуа чжун ю), Цзи Чэн писал, что во время прогулки по саду «мысли отряхаются от пыли мирской, будто человек прохаживается внутри картины» [12, р. 80]. Особенность китайских садов состояла в том, что их картинность подразумевала использование приемов и тем всех живописных жанров. Сад создавался как проекция пиктографического мышления, и все его элементы слагались в определенное культурное послание. Кодировка элементов включала все богатство эстетических, философских, исторических и религиозных ассоциаций.

За свою историю концепция китайского сада менялась трижды, причем эволюция проис-

ходила постепенно и заключалась в плавном смещении акцентов без кардинального отрицания предшествующих установок. Изначальная концепция сада как модели всего мироздания, магия обладания которой укрепляла политическую власть, на рубеже н.э. сменилась мифологемой сада как «рукотворного рая» для привлечения небожителей ради эликсира бессмертия. При династии Мин на первый план вышла концепция «сада искусств», начало которой было положено еще в IV-VI вв. В своих рассуждениях Цзи Чэна искусно соединил мифологему рая с концепцией сада как одухотворенного места в реальности: «Обретение [творческого] досуга есть счастье, изведать наслаждение [от искусств] уже [стать] небожителем» [12, р. 90].

Поэтические и прозаические описания садов создавались литераторами, начиная с рубежа н.э. Интеллектуалы династии Мин посвящали садам целые разделы своих сочинений, написанные с большим знанием дела. Среди них выделяется трактат «Чжан у чжи» («О вещах, радующих взор») в 12 цзюанях (создан между 1620 и 1627), автором которого являлся Вэнь Чжэньхэн (1585-1645), прославившийся как поэт, каллиграф, живописец и знаток садов. Тексты глав трактата заполнены советами, разъясняющими хозяевам садов все аспекты их устройства. Практическая информация перемежается с теоретическими высказываниями, краткость которых подразумевает наличие устойчивой устной традиции, хорошо известной в кругу интеллектуалов того времени. Следующее высказывание Вэнь Чжэньхэна раскрывает архетипы пространства и времени в эстетике садов: «Камень побуждает человека [думать о] древнем; вода побуждает человека [думать об] отдаленном» [8, р. 150]. Вертикаль искусственных горok символизировала время, движущееся от их вершин к подножию, где камни соприкасались с поверхностью вод, горизонталь которых символизировала пространство. Камни и водоемы, воспринимаемые здесь и сейчас, должны были навевать мысли о том, что далеко и в прошлом. Подобные ассоциации позволяли прочувствовать непрерывность пространственно-временного континуума, что было важно для китайского интеллектуала. Вэнь Чжэньхэн считал, что художественными средствами в саду можно воплотить все многообразие мира: «Один валун воспроизводит величавые красоты тысячи пиков; одна площадка воды воспроизводит тысячеверстные [просторы] рек [и] озер» [8, р. 167]. Вэнь Чжэнь-

хэн считал, что искусственными методами сад способен корректировать естественные процессы и направлять их в полезную для человека сторону: «Нужно все устроить так, чтобы, живя в доме, мы забывали о старости, отправляясь на прогулку, забывали о возвращении, а гуляя по саду забывали об усталости; чтобы в жару было прохладно, а в зимнюю стужу не мучил холод» (пер. В. В. Малявина) [5, с. 203].

Эстетика садов династии Мин находилось под влиянием конфуцианства не меньше, чем под воздействием даосизма, что объясняется зрелым синкретизмом мировоззрения эпохи. В соответствии с конфуцианской доктриной среднего пути сад создавал среду, воспитывавшую гармонию между телом и духом, между чувственным и умозрительным восприятием, между созерцательной и активной деятельно-

стью. Сад был местом становления благородного мужа цзюнь цзы, а потому без библиотеки и павильона с коллекцией антиквариата не мог обойтись ни один достойный внимания сад. В традиционном китайском саду природные элементы ценились не сами по себе, а как знаки особого художественного языка, подсказывавшего человеку путь к его самосовершенствованию. Современные китайские ученые сходятся во мнении, что ключевой установкой в искусстве традиционных садов была формула «произрастая из природы, превосходить природу» (бэнь юй цзыжань, гао юй цзыжань) [13, р. 15], но осуществлялась она в соответствии с принципом из трактата Цзи Чэна «хоть сделано человеком, но подобно [тому, как если бы] само Небо совершило» (суй ю жэнь цзо вань цзы тьянь кай) [12, р.45].

Библиография:

1. Голосова Е. В. Ландшафтное искусство Китая. М. Наталис, 2008. 328 с.
2. Демидо Н. Ю. «Юань е» // Духовная культура Китая. Искусство. М., 2010. С. 880.
3. Завадская Е. В. Ихэюань – Сад, творящий гармонию // Сад одного цветка: сб. науч. ст. М., 1991. С. 235-244.
4. Малявин В. В. Китай в XVI-XVII вв. Традиция и культура. М., 1995. 285 с.
5. Малявин В. В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М., 2008. 451 с.
6. Ван И. Юаньлинь юй Чжунго вэньхуа (Сады в китайской культуре). Шанхай, 1990. 395 с.
7. Ван До. Чжунго гудай ваньюань юй вэньхуа (Китайские старинные сады и культура). Ухань, 2003. 157 с.
8. Вэнь Чжэньхэн. Чжан у чжи (О вещах, радующих взор). Цзинань, 2005. 502 с.
9. Инь-ян фэншуй цзяни (Толкование инь ян в фэншуй). Под ред. Фоинь. Синьчжу, Тайвань: Чжулинь шуцзю чубань, 1975, Т.2, цзюань, с. 14-35.
10. Мэн Янань. Чжунго юаньлинь ши (История китайских садов). Тайбэй, 1993. 420 с.
11. Фэн Цзичжун. Цзяньчжу жэньшэн: Фэн Цзичжун фантань лу (Архитектура и жизнь человека: запись бесед с Фэн Цзичжуном). Пекин, 2007. 119 с.
12. Цзи Чэн. Юань е (Устройство садов). Предисл. и ком. Ху Тяньшоу. Чунцин, 2009. 256 с.
13. Чжоу Вэйцзоань. Чжунго гу дянь юаньлинь ши (Энциклопедия китайских садов). Тайбэй: Минвэньшу цзюй, 1991., Пекин, 1999. 620 с.
14. Чжунго юаньлинь цзяньшан цыдянь (Энциклопедический словарь по китайским садам). Под ред. Чэнь Цзунчжоу. Шанхай, 2001. 530 с.
15. Чэнь Цзун-чжоу. Чжунго юаньлинь (Сады Китая). Гуанчжоу, 2004. 170 с.
16. Barnhart R.M. Peach Blossom and Spring: Garden and Flower in Chinese Paintings. New York, 1983. 145 p.
17. Chen Congzhou. On Chinese Gardens. New York, 2009. 117 p.
18. Chen Lifang, Yu Sianglin. The Garden Art of China. Portland, Oregon, 1986. 221 p.
19. Clunas Craig. Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China. Durham, 1996. 240 p.
20. Fang Xiaofeng. The Great Gardens of China: History, Concepts, Techniques. New York, 2010. 260 p.
21. Ji Cheng. The Craft of Gardens: The Classic Chinese Text on Garden Design. Photographer Zhong Ming, Translator Alison Hardie, Foreword Keswick Maggie. New York, 2012. 144 p.
22. Keswick M. The Gardens of China: History, Art and Architecture. New York, 1978. 216 p.

References (transliterated):

1. Golosova E. V. Landshaftnoe iskusstvo Kitaya. M. Natalis, 2008. 328 s.
2. Demido N. Yu. «Yuan' e» // Dukhovnaya kul'tura Kitaya. Iskusstvo. M., 2010. S. 880.

3. Zavadskaya E. V. Ikheyuan' – Sad, tvoryashchii garmoniyu // Sad odnogo tsvetka: sb. nauch. st. M., 1991. S. 235-244.
4. Malyavin V. V. Kitai v KhUI-KhUII vv. Traditsiya i kul'tura. M., 1995. 285 s.
5. Malyavin V. V. Povsednevnyaya zhizn' Kitaya v epokhu Min. M., 2008. 451 s.
6. Van I. Yuan'lin' yui Chzhungo ven'khua (Sady v kitaiskoi kul'ture). Shankhai, 1990. 395 s.
7. Van Do. Chzhungo gudai van'yuan' yui ven'khua (Kitaiskie starinnye sady i kul'tura). Ukhan', 2003. 157 s.
8. Ven' Chzhen'khen. Chzhan u chzhi (O veshchakh, raduyushchikh vzor). Tszinan', 2005. 502 s.
9. In'-yan fenshui tszyani (Tolkovanie in' yan v fenshui). Pod red. Foin'. Sin'chzhu, Taivan': Chzhulin' shutszyu chuban', 1975, T.2, tszyuan', s. 14-35.
10. Men Yanan'. Chzhungo yuan'lin' shi (Istoriya kitaiskikh sadov). Taipei, 1993. 420 s.
11. Fen Tszichzhun. Tszyan'chzhu zhen'shen: Fen Tszichzhun fantan' lu (Arkhitektura i zhizn' cheloveka: zapis' besed s Fen Tszichzhunom). Pekin, 2007. 119 s.
12. Tszu Chen. Yuan'e (Ustroenie sadov). Predisl. i kom. Khu Tyan'shou. Chuntsin, 2009. 256 s.
13. Chzhou Veitsyuan'. Chzhungo gu dyan' yuan'lin' shi (Entsiklopediya kitaiskikh sadov). Taipei: Minven'shu tszyui, 1991., Pekin, 1999. 620 s.
14. Chzhungo yuan'lin' tszyan'shan tsydyan' (Entsiklopedicheskii slovar' po kitaiskim sadam). Pod red. Chen' Tszunchzhou. Shankhai, 2001. 530 s.
15. Chen' Tszun-chzhou. Chzhungo yuan'lin' (Sady Kitaya). Guanchzhou, 2004. 170 s.
16. Barnhart R.M. Peach Blossom and Spring: Garden and Flower in Chinese Paintings. New York, 1983. 145 r.
17. Chen Congzhou. On Chinese Gardens. New York, 2009. 117 r.
18. Chen Lifang, Yu Sianglin. The Garden Art of China. Portland, Oregon, 1986. 221 r.
19. Clunas Craig. Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China. Durham, 1996. 240 r.
20. Fang Xiaofeng. The Great Gardens of China: History, Concepts, Techniques. New York, 2010. 260 r.
21. Ji Cheng. The Craft of Gardens: The Classic Chinese Text on Garden Design. Photographer Zhong Ming, Translator Alison Hardie, Foreword Keswick Maggie. New York, 2012. 144 r.
22. Keswick M. The Gardens of China: History, Art and Architecture. New York, 1978. 216 r.