Федеральное агентство по образованию Российской Федерации

Уральский государственный лесотехнический университет

Кафедра садово-паркового строительства.

Реферат по дисциплине: «Садово-парковое искусство».

« Садово-парковое искусство Китая ».

Екатеринбург 2009

**Содержание:**

Введение

1. Идеологическая основа садово-паркового искусства Китая

1.1. Фен- шуй

2. Исторический аспект садово-паркового искусства Китая

3. Характеристика китайского сада

3.1. Основные элементы китайского сада

3.1.1. Стены, окна, проходы, галереи

3.1.2.Вода

3.1.3. Камни

3.1.4. Флора и фауна

3.1.5. Садовая архитектура

4. Принципы построения композиции в садово-парковом искусстве

Китая

5. Парк Ихэюань

Заключение

Список литературы

**Введение.**

Познавая искусство той или иной страны, мы знакомимся с обычаями, традициями и неизвестной нам культурой других народов и осознаем, насколько же огромен мир, в котором мы живем. Одним из ярких примеров своеобразия и неповторимости культуры Востока стали интригующие принципы китайского садового искусства.

С самого момента зарождения этого направления искусства в Китае создатели садов в своих идеях и мотивах руководствовались традиционными ценностями общества и философских школ, провозглашавших взаимодействие положительного и отрицательного, правды и лжи, объединяющих работу разума и Природы. Садовое искусство Китая, прежде всего, опирается на духовные аспекты.

Создатели садов черпали вдохновение из естественных пейзажей, а исключительное качество садового пространства в Китае по большей мере - результат особого метода воспроизведения рисованных объектов в трехмерном изображении на плоскости, при котором никогда не бывает лишь одной точки обзора. Сад- образец такой концепции, в которой время соотносится с пространством и вовлекает созерцателей в большей степени в смысл изображенного, нежели простое визуальное восприятие.

Создавая сад, европейцы говорят о том, что вначале его нужно посадить, а в Китае – сады строят, или, другими словами, сооружают. В китайских садах Вы не встретите ни знаменитых английских газонов, ни аккуратных очертаний французского стиля. Вместе с тем, садовники в Китае не просто подражают Природе: они стараются создать идеальный ландшафт в миниатюре – с горами, озерами, деревьями, даже энергетикой – и объединить его с жизненным пространством человека. Жить близко к Природе в культуре Китая означает простейший источник вдохновения не только для глаз, но для ума и духа. В Китае к созданию садов относятся как к настоящему искусству, такому же, как живопись, скульптура или поэзия, стараясь достичь в нем баланса, гармонии, пропорций и разнообразия, лежащих в основе жизни. Комбинируя такие природные элементы, как камень, вода, деревья и цветы, с искусственно созданными элементами архитектуры, живописи и поэзии, мастера стремятся достичь отвечающего принципам даосизма баланса и гармонии Человека и Природы.

1. ***Идеологическая основа садово-паркового искусства Китая.***

Традиционный китайский сад — своеобразный феномен культуры. В нем нашло отражение основополагающее для китайской культурной традиции миропонимание, а именно — специфика философско-религиозного, эстетического и этического отношения к действительности. Особенности китайских садов состоят в качественно ином, отличном от европейского, подходе к системе взаимоотношений человека с миром. Это своего рода «наглядное пособие», модель взаимоотношений людей и природы, реализованная китайской культурной традицией.

В китайской философской традиции окружающий человека мир не разделяется на категории, привычные для философской традиции Европы. В связи с этим встает проблема анализа системы соответствующих терминов и понятий, поскольку исторически сложившийся в странах с европейской структурой сознания понятийный аппарат лишь с большими оговорками можно применить к Китаю. В частности, понятие «природа» у китайцев существенно отличается от привычного для человека с европейской культурой мышления.

Китайцы так же, как и европейцы, отделяли естественную среду от культурной, искусственно созданной человеком. Разница состоит в том, каким онтологическим статусом в системе взаимоотношений природы и культуры обладал человек. Поскольку этот статус был довольно специфичным, восприятие мира и отношение к природной среде в Китае обретало множество оригинальных особенностей, поэтому зачастую весьма сложно проводить параллели между реальным содержанием термина «природа» в западной культуре и понятием цзы-жань в китайской философской традиции. Чтобы понять особенности традиционного отношения к естественной среде в садово-парковом искусстве Китая, остановимся подробнее на том, как понималась эта естественная среда и статус самого человека.

Согласно древним китайским представлениям, мир раскладывается на три составляющие (сань-цай) — Небо, Землю и Человека. Они единосущны и обладают равным онтологическим статусом. Высшая функция человека при взаимодействии с природой сводилась к сближению с окружающим миром и самораскрытию его сущности в соответствии с образами, рождаемыми Небом и Землей. Наиболее полно это можно было реализовать в творчестве, одной из самых ярких и значимых сфер которого было искусство. Здесь мы сталкиваемся с феноменом иероглифического мышления, особой ментальной формой человеческого интеллекта, характерной для Китая. Зрительные ассоциации лежащие в основе иероглифического письма, сказались на мироощущении создателей и носителей китайской культуры, породившем специфическое восприятие формы и пространства и не имеющем аналогов в европейских структурах сознания. В индоевропейских культурах акт космогенеза начинается звуком (словом), т.е. основополагающей единицей, формирующей образ в сознании, чаще всего становится звук. В Китае же первостепенной в передаче информации и формировании образа является линия и формируемый ею визуальный знак.

Такое восприятие обусловило необыкновенную емкость зрительного образа и соответственно большее философское осмысление и большую силу воздействия на человека тех сфер творческой деятельности, которые были связаны с визуальными знаками. К ним относятся в первую очередь каллиграфия и живопись. Однако базовые для этих сфер искусства эстетические принципы активно использовались и в других его областях, в том числе и в садово-парковом искусстве.

Садовое искусство, в силу своей специфики, позволяет очень многосторонне взглянуть на многие аспекты взаимоотношений человека с естественной средой. Помимо того, что этот вид искусства предполагает визуальное воплощение образа (особо значимое в китайской традиции), средством его выражения является природная среда, из ее атрибутов моделируется тот тип взаимоотношений человека с окружающим миром (а значит и с космосом), который естественен и даже идеален для культуры такого типа и в то же время демонстрирует ее мировоззренческие основы.

Садово-парковое искусство как модель, отражающая принципы взаимоотношений человека с природой, встречается практически в любой культурной традиции, что дает возможность провести определенные параллели. Цели создания сада и в Европе и в Китае довольно сходны: это попытка поместить естественную природную среду в социокультурную сферу, предварительно придав ей наиболее приемлемый для данного культурного сознания вид. Однако на этом сходство заканчивается, и на передний план выступают различия, обусловленные несходством психических, культурных и иных факторов.

Этико-философское наполнение садово-паркового искусства в Китае было настолько велико, что вполне правомерно поставить его в один ряд с такими традиционно важными видами китайского искусства, как каллиграфия и живопись, где использовались сходные средства выражения и принципы. Можно даже сказать, что некоторые способы пространственного построения ландшафтных композиций были заимствованы из живописи. Многие прославленные художники, которые, кстати, часто достигали немалых успехов и в каллиграфии, создавали значительные произведения в области проектировки садов. Характерны в этом отношении знаменитые сады монаха Ши-тао («Сад десяти тысяч камней» и «Горная обитель слоистых камней»). Возможность полноценного творчества одного человека в различных сферах искусства объяснялась общими принципами и задачами, лежащими в основе этих видов искусства, а также сходной организацией творческого процесса.

**1.1. Фен- шуй.**

Затрагивая тему китайского сада, мы неизбежно сталкиваемся с таким специфическим явлением китайской культуры, как *геомантия,* именуемая в Китае **«фэн-шуй».** До сих пор представление о влиянии геомантии на китайскую культуру не очень ясно. Проблема заключается в том, что геомантию как отдельное явление трудно вычленить из всего пласта культурной жизни Китая. В то же время многие специфические черты китайской традиции обусловлены именно влиянием фэн-шуй, которое настолько глубоко вошло в жизнь китайского общества, что стало формировать особенности его культуры и мировосприятия, что, естественно, отражалось и в искусстве.

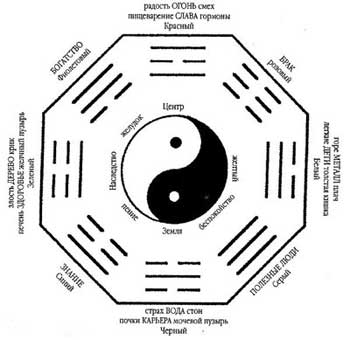


Рис.1. Символ фен- шуй.

В самом общем виде фэн-шуй можно было бы охарактеризовать как учение о влиянии энергии, излучаемой различными ландшафтными формами земной поверхности, на жизнедеятельность человека. Все многообразие их взаимодействия формирует энергетическую конфигурацию пространства, того самого, в котором живет и действует человек и с которым он, согласно мировоззренческим принципам Китая, находится в неразрывной связи. То есть исходными в фэн-шуй являются представления о великой триаде: Небо — Земля — Человек, определявшей специфику взаимоотношений человека и природы в Китае. Поскольку мир в целом виделся как единый живой организм, освоение принципов управления энергетическими особенностями пространства давало возможность воздействия на события отдельной человеческой жизни или общества в целом.

Применительно к садово-парковому искусству фэн-шуй ставил целью выстроить окружающее пространство таким образом, чтобы реализовать потенциал человека как элемента космической триады, определяя структуру и внешний вид сада. Сад как модель космоса вовсе не требовал присутствия человека для реализации этой функции. Это достигалось самим фактом творчества, поскольку кроме геомантической структуры сад одновременно был произведением искусства.

В данном случае мы сталкиваемся с представлениями о том, что творчество человека делало его причастным к природе Неба и Земли, включая в круговорот вселенной (в китайском понятии выраженного биномами *тяньди* — Небо и Земля). Творческая активность человека сближала его с Небом и Землей. Китайский сад в этом смысле воплощает в себе идею единства мира и человека. Исторические корни этого представления можно найти в глубокой древности. Так уже в древнейшем каноне — «Книге Песен» — имелось упоминание о «радости парка».

С течением времени садовое искусство становилось плодом трансформации древней космологической символики, в результате которой отошла на задний план доисторическая мифология, а на передний — вышла эстетика.

***2. Исторические аспекты садово-паркового искусства Китая.***

В период династии Чжоу существовали уже два четко выраженных типа сада. К **первому** относятся императорские ритуальные охотничьи угодья**,** занимавшие большие территории. Часть пойманных или убитых на охоте животных приносилась в жертву предкам, Небу и Земле.

**Второй тип** был характерен для царства Чу, располагавшегося на юге Китая. Он представлял собой, по всей видимости, особым образом обустроенную местность, предназначенную для погружения в шаманский транс, составлявший характерный компонент духовной культуры Чу. Подобные сады находились при храмовых территориях.. Наиболее ранние сообщения о парках представляют их атрибутами власти и знаками ее священства. Так, мифические цари Китая, по преданию, держали в прудах своих парков двух драконов. Реальные правители древнекитайских царств населяли дворцовые парки жертвенными животными и редкими зверями. Этот обычай был смутным напоминанием о священных узах, связывающих человека и животный мир в первобытной религии. Весьма древние корни имело и представление о саде как «блаженном месте» — царстве вечного довольства и счастья. Подобный сад-рай древние китайцы наделяли признаками весьма сходными с теми, которыми обладал locus amoenus в античной и средневековой литературе Европы: мягким климатом, изобилием воды и пищи, пышной растительностью, богатой фауной.

Позднее в дворцовых парках правителей древнекитайских империй мы встречаем переплетение мотивов сада-универсума и сада — райской обители. Известно, что в эти парки свозили камни, растения и зверей со всех краев света, не исключая даже Персии, в них имелось «тридцать шесть дворцов и павильонов» (несомненно символическое число) и даже миниатюрные копии реальных озер, гор и дворцов правителей завоеванных стран. При первом императоре Цинь Шихуанди, парк стал осознаваться не только как модель космоса, но и как прообраз Поднебесной. На территории его парков был воссоздан ландшафт Китая, и император управлял всей страной, не выходя из парка, так как считалось, что модель обладала теми же свойствами, что и оригинал. Дворцовые парки, очевидно, рассматривались в древности как микрокосм и необходимый атрибут вселенской власти императора. Недаром животных расселяли в разных частях парка в зависимости от районов их обитания на Земле, а придворный поэт II века до н. э. в своем беллетризованном описании дворца заявлял даже, что реки в императорском парке, как во всем мире, замерзают только в северных пределах. Во времена династии Хань (202 до н.э. — 220 н.э.) императорские парки совмещали в себе уже эзотерическую и социальную программу. Это был период особой популярности даосской алхимии, поисков пилюли бессмертия и культа небожителей сянь, которые, как считалось, были способны помочь в этих поисках. Поэтому в императорских садах воссоздавался ландшафт, способный максимальным образом привлечь небожителей: строились специальные горы — обители сяней, ставились бронзовые зеркала — для сбора лунной росы, пищи для небожителей, по склонам гор высевались «волшебные» грибы линъ-чжи и даже ставились бронзовые статуи небожителей. Иными словами, активно использовались принципы симпатической магии — притяжения подобного к подобному. В это же время обязательной принадлежностью сада стал пруд, расположенный обычно у подножия горы. Возможно, это было отголоском древних представлений о Мировой Горе и Мировом Океане, что, по выражению В.В. Малявина, стало в Китае «простейшим и самым устойчивым символом мироздания».

Зарождение классической эстетики китайского сада следует относить к эпохе раннего средневековья. По времени она совпадает со становлением китайской пейзажной живописи. К V-VI вв. н.э. сложились две устойчивые формы китайского сада: **императорские и частные сады.** Традиции их создания развивались в тесном взаимодействии друг с другом, что исключает возможность их противопоставления. Они взаимно дополняют друг друга. Эстетика частных садов выросла из заимствования и некоторого переосмысления принципов формирования императорских парков. Примерно таким же образом, по всей видимости, создавались и сады при монастырях.

На севере Китая получили распространение масштабные императорские сады, тогда как традиция шаманских садов государства Чу, ориентированных на внутренний транс, вполне возможно, послужила ступенью для развития так называемых садов сердца. Первый тип представлял собой масштабную картину мира, поражавшую воображение размерами, буйством красок и многообразием форм, а второй — отличался преимущественной монохромностью, меньшими размерами и большой склонностью к деталям и миниатюрным композициям.  
В последующие столетия садовое искусство Китая непрерывно совершенствовалось. Немаловажную роль здесь сыграли идеи неоконфуцианства, упор на особое внимание к природе и внутреннее самопознание человека через диалог с природой.

Из сохранившихся до наших дней садов наиболее ранние относятся по времени сооружения к эпохе Мин (1368-1644). С этого периода, они дошли до нас без существенных изменений. Это послужило основанием для довольно распространенного мнения о том, что расцвет садового искусства приходится на период правления династии Мин. Однако образцы искусства последующих эпох являют примеры того, что садово-парковое искусство непрерывно совершенствовалось на протяжении всего своего многовекового развития.

Среди многообразия традиционных китайских садов совершенно четко можно проследить шесть их видов, близких друг к другу по принципам организации. Это:

1. при императорских дворцах*,*
2. *при* императорских гробницах*,*
3. *при* храмах*,*
4. сады естественных пейзажей,
5. домашние сады,
6. сады ученых*.*

В отличие от парковой традиции Европы, где сад предназначался для развлечений и прогулок, в Китае - это всегда место, где живут обычной повседневной жизнью. Сад лишь сообщает новое качество привычному быту, не отделяя от него свое пространство. И вместе с тем это пространство особое, четко выделенное, с фиксированными границами.

Интересную реализацию функций садово-паркового комплекса представляют **императорские сады**. Архитектурное построение дворцово-храмового комплекса выдает в нем культовое сооружение. Целью пребывания в этом архитектурном ансамбле было общение с Небом. В Гугуне все подчинено одной идее — максимально эффективно распределить поток космической энергии, что должно благотворно повлиять, по представлениям китайцев, на благополучие империи и жизнь императора — сакрализованной персоны, ее олицетворявшей.



Рис.4. «Запретный город». Императорский дворец Гугун. Пекин.15 век.

Архитектурные объекты Гугуна отличаются крайней симметричностью, правильностью форм и четкой композицией.Бросается в глаза сознательно заданная регулярность его архитектурных объектов. Очевидно, что четко организованное пространство обладает гнетущим воздействием на психику человека. Сады при архитектурном комплексе в этом случае компенсировали подобное влияние, вовлекая посетителя в своего рода психологический диалог, некую игру. Они выполняют, таким образом, компенсаторную функцию, сглаживая влияние регулярности архитектуры. В садах абсолютно отсутствует заданность, предсказуемость, они выстраивались по принципу неожиданности явления, метаморфозы. Следует учитывать и то, что они были частью жилого пространства, связанного с бытом. В отличие от церемониальной ритуальности архитектуры дворцов и храмов сад представлял собой пространство для личной свободы и уединения, поддерживая психический баланс личности.

Мы можем вспомнить о версальских парках, реализованных как часть дворцового комплекса. Но, в отличие от Китая, светский архитектурный комплекс в Европе давно утратил свой сакрально-ритуальный сектор, следовательно, и сад не нес соответствующей нагрузки. Кроме того, европейский сад не ставил целью преобразовать природную среду во что-то иное. Природа здесь зажата в мире человеческого разума, но сохраняет статус среды отличной от социальной, и не используется для подведения зрителя к истине другого порядка. Иное дело сады Китая.

Наиболее характерны в этом смысле **частные сады,** рассчитанные на то, чтобы подвести зрителя к сосредоточению на переживании своих внутренних эмоций. Трудно сказать, продолжает ли эта традиция ту, что характерна для императорских садов, или она в этом смысле прямо противоположна гигантским ландшафтным паркам. Частные сады миниатюрны и значит способны более лаконичными средствами выразить идею китайского сада. Здесь, как и в дворцовых ансамблях, геометрически правильно оформленная территория с четко ориентированной по сторонам света архитектурой и совершенно особым образом оформленное пространство природной среды. Попадая в природную среду сада, человек не мог предсказать, на какую композицию он выйдет. Китайский сад всегда строился по принципу неожиданно возникающего вида. Анализируя описания садов и парков Китая, молено сделать вывод, что их пейзажи подразделялись на три основных вида***:***

1) устрашающий;

2) смеющийся;

3) идеалистический, или романтический.

Устрашающий пейзаж создавался путем устройства искусственных холмов и утесов, нависающих над головой. Был слышен шум подземной реки, а вырванное с корнем дерево преграждало бурный поток. Устрашающий пейзаж сменялся смеющимся. За поворотом дороги темные ели и туи, закрывающие солнце, расступались и открывали большую поляну, украшенную цветами. В любое время года здесь цвели какие-нибудь растения. От этого казалось, что весна как будто не покидает долину. Светлый и жизнерадостный пейзаж переполнялся контрастами. Третий тип пейзажей — романтический — навевал легкую грусть. Основой данного пейзажа могли быть «островок с хижиной рыбака или ажурная пагода на скале, выгнутый мост и ветви плакучей ивы, склоненные к воде».

Знатоки садового искусства неизменно подчеркивали, что в устроении садовых ландшафтов «не существует установленных правил» и что их создатель на девять десятых — «господин вещей» и лишь на одну десятую — мастер, повинующийся законам своего ремесла.Это объясняется тем, что человек в китайской триаде имел статус, онтологически равный Земле и Небу, что обязывало его завершить все созданные ими образы. Такой онтологической установки мы не находим больше нигде. Предполагалось, что, доводя до совершенства небесные и земные образы, человек совершенствовал самого себя, выражая тем самым свою внутреннюю природу. Именно поэтому китайский сад — это постоянный диалог культурного и природного начал, он напоминает об онтологии. В нем всегда, независимо от размера, заключена идея всеобщей космической взаимообусловленности. Человек чувствует себя в саду хозяином, он перерабатывает материал природы и, узнавая его, обретает знания о себе.

**3. Характеристика китайского сада**

Пространство китайского сада очень конкретно, он ограничен. Сад не рассчитан на дали, находящиеся за его пределами, от которых он отгорожен высокой стеной. В этом «пространстве в себе» создается очень высокая локальная активность. Сад постоянно дает вызов зрителю, он требует активного внутреннего и внешнего взаимодействия человека. Композиционно он представляет собой одну целостную зону, которая дробится затем на более мелкие локальные части. В общем, сад — это выделенное пространство, мир в мире, который самодостаточен и поэтому может пребывать где угодно.

Китайские источники затрудняются охарактеризовать, что такое сад вообще. Встречаются попытки толковать его смысл из начертания соответствующего иероглифа как совокупность «земли», «воды», «листьев» и «ограды». В любом случае, это своеобразная условная реальность, композиция и предметы которой несут на себе особую смысловую нагрузку, свидетельствуя о пребывании человеческого творческого начала в мире.

В китайском саду воплощена программа интеллектуальной памяти. Очень распространено было «цитирование» других садов, традиция, роднящая сады с живописью. Речь идет о сооружении элементов садового ландшафта, характерных для садов более древних эпох (прием, который очень часто применялся в садах времен династий Мин и Цин (1644-1912). В настроении, навеваемом садом, можно было вернуться, например, во времена Фу Си и Хуан-ди. Китайский сад может напоминать известные поэмы и литературные сюжеты или представлять собой «картину мира, подобную живописному свитку» .Помимо этого в саду ярко выражены элементы личной памяти. Какое-нибудь знаменитое в Китае место могло вдохновить заказчика или создателя сада на определенный сюжет, связанный с общепринятыми ассоциациями или личными воспоминаниями. Древнейшей традицией в Китае было уподобление идеально устроенного мира саду, что также роднило его искусное сотворение с живописью.

Вот как описывается прогулка по классическому китайскому саду: «На первых порах посетители шли по крытой извилистой галерее, огражденной с одной стороны стеной и обсаженной зеленью. Нередко тропинка петляла вдоль ограды, и перед глазами гулявших сменялись маленькие укромные дворики — то тенистые, то залитые светом. Ощущение замкнутого пространства делало шествие по этому узкому проходу своеобразным приготовлением к главному событию рассказа. В нем было что-то от очистительного испытания перед таинством нового рождения. Изредка в окнах галереи возникали, словно проблески солнца в сумерках житейской обыденности, ярко освещенные дворики и широкий простор — своеобразный пролог к явлению райской полноты бытия. А потом перед посетителем внезапно открывался вид на пруд с островками и мостами, архитектурными сооружениями, на разные лады устроенными берегами, красивыми камнями и деревьями. Миновав центральную часть сада, наиболее богатую живописными деталями, посетитель обнаруживал у себя за спиной представшие в новом ракурсе знакомые достопримечательности садового ландшафта. Это был как бы эпилог все того же безмолвного повествования».

**3.1. Основные элементы китайского сада**

**3.1.1 Стены, окна, проходы, галереи**

Сад в Китае не разбивается по произволу заказчика, он последовательно выстраивается. Создается определенная зона, отделенная от остального мира высокой стеной. Сад начинается со стены, которая может быть в форме облаков, дракона и т.п. Ее обычно белый цвет служит фоном для всего, что находится в саду. На нее падают лунные тени, она освещается закатными лучами солнца, растворяется с дымкой дождя, напоминая облако, спустившееся с неба. Ее белое пространство служит нейтральным фоном, как белая бумага свитка (недаром сад читается наподобие каллиграфического или живописного свитка). Множество проемов в стене создают определенный ритм, рождая при правильном прочтении сада многочисленные музыкальные ассоциации. Это своего рода «волшебная» зона, представляющая сама по себе отдельный пространственный слой, который резонирует с пространством сада и разделяет его.

Наиболее распространенный тип сквозных проемов — круглый, который имитировал Луну, рождая многочисленные ассоциации с популярным в китайской традиции лунным миром. Такая форма проемов вызывала ассоциации с эликсиром бессмертия, по китайским представлениям изготовляемым на Луне, и с лунным зайцем, толкущим снадобье в ступке. Круглый проем вводил посетителя в особую лунную зону, пространство Луны — мир, который воспевался в новеллах еще с эпохи Тан. В круглых сквозных проемах прослеживается эстетика прохождения сквозь стену, как сквозь особую пространственную зону. Обычно окна павильонов дворика, куда выводил лунный проем, были декорированы белой бумагой, имитировавшей лунный свет.

Важнейшая категория для оценки архитектурных построек сада — это «тун»— тесная взаимосвязь зданий и природной среды. Отдельные участки сада сооружались с учетом того, как они будут выглядеть из оконного проема. В зависимости от этого варьировались форма окна, его обрамление. Часто окно оформлялось таким образом, что видимый из него садовый пейзаж воспринимался как живописный свиток, составлявший единую композицию с декоративными элементами окна.

В этом прослеживается основополагающий принцип китайского сада - совокупность множества отдельно взятых кадров, композиций. Учитывалось то, как архитектурные постройки будут смотреться в саду, как сад будет смотреться из окон этих построек, насколько одно дополняет вид другого. Как свидетельствует Цзи Чэн, знаменитый теоретик садово-паркового искусства Китая, учитывалось даже то, как будет смотреться сад из окна соседнего дома.

Садово-парковая композиция выстраивалась из системы открытых и закрытых видов. Первые сообщались с пространством сада, вторые представляли собой замкнутый ансамбль, видимый лишь с определенной точки зрения, часто из окна, с пролета галереи или через проем в стене. Количество тех и других было определено заранее, продумано относительно взаимного соотношения и общей идеи сада. Соответственно и созерцались эти виды из двух положений, статичного и динамичного. Тщательно разработанная система дорожек, мостиков, галерей властно и вместе с тем ненавязчиво направляла посетителя, открывая ему тот или иной вид, и задавала траекторию движения, создавали кадр, определенную точку зрения.

Основную структуру, составляющую композицию сада, представляли собой вода и камни. Подобно китайскому пейзажу, сад развертывал перед зрителем умозрительную картину мира. Стихии камня и воды являлись воплощением дуальной (инь-янной) структуры бытия.

Идея взаимосвязи воды и камня, точнее воды и горы, вообще свойственна китайской традиции. Пейзаж, представляющий в Китае прообраз космического единства мира, осознавался художниками как «горы - воды».

Теоретики живописи часто приводят слова Конфуция:

*«Мудрый радуется воде,*

*Человеколюбивый радуется горе.*

*Мудрый [ценит) движение.*

*Гуманный — покой.*

*Мудрый [обретает] радость,*

*Гуманный — долголетие».*

(Луньюй. Гл. VI, §21).

В садово-парковом искусстве отразилось живописное понятие юньгэиъ (корень облаков), утверждавшее внутреннее единство мира, как сочетание камня и воды. Только взаимопроникновение и метаморфозы этих двух стихий и связанные с ними представления о единстве души и ритма, органичное слияние «мудрости» и «гуманности», «движения» и «покоя», «радости» и «долголетия» (по терминологии Конфуция) рождают целостность ощущения бытия и создают качество в искусстве.

**3.1.2 Вода**

Вода была обязательной принадлежностью китайского сада, она символизировала вечное движение, текучесть. Это символ вечности, представленный в системе китайского космоса как непрерывный поток бытия, в который втекают отдельные струи времени (такой образ являет нам пиктограмма этого понятия). Второй образ, неразрывно связанный с водой, это-зеркало мира, т.е. «воплощение покоя пустоты и неведомого двойника всех образов, хранимого игрой отражения». В связи с этим вода должна была быть представлена в саду в двух ипостасях: статичной (водная гладь прудов) и динамичной (водопады, искусственные потоки, ручьи). С точки зрения геомантии стоячая вода обладала способностью накопления животворной энергии ци и передачи ее зрителю, струящаяся же — считалась мощнейшим проводником ци. Умелое сочетание того и другого корректировало энергетический баланс сада, что, по правилам фэн-шуй, влияло на приходящих туда людей.

Вода активно включалась в композиционное решение любого сада. Павильоны и беседки возводились с таким расчетом, чтобы их отражение в воде являло собой целостную композицию, отдельный кадр. Крыши павильонов строились так, чтобы дождевая вода низвергалась с них наподобие водопада. Вода благодаря своим эстетическим свойствам была открыта небесному пространству, создавая некий диалог с небесами. Небо, отражаясь в водной глади, обретало себе двойника, включаясь в игру превращений.

Вода была одним из основных компонентов при построении композиции остальных элементов сада. Но при этом свойственное Китаю сочетание в идее сада философии, эстетики и быта отразилось в том, что водоемы выполняли также чисто практическое назначение: из них брали воду для хозяйственных нужд, их использовали для прогулок на лодках, а также разводили в них декоративных рыбок, созерцание которых поднялось до уровня отдельного искусства, полезного для развития чувствительности.

С точки зрения фэн-шуй, вода была необходимым элементом перед входом в дом. Жилые дома в Китае старались располагать рядом с водоемом. Сад же, который не был ограничен природными и иными факторами, мешающими правильной геомантической компоновке, представлял собой в этом смысле идеальную схему фэн-шуй. Сложная конфигурация изломанных линий мостиков и дорожек через водоемы эстетически была подчинена все тем же требованиям направления циркуляции энергетики ци, исходящей от воды.

Все это характерно для множества приусадебных садов Пекина времен династий Мин и Цин. Практически каждый из десятков описываемых садов содержит извилистые потоки и небольшие водоемы. Так, например, «извилистый поток, огибающий беседку и орошающий бамбук», который растет позади нее, являет собой классическую иллюстрацию геомантической формулы. Суть ее сводится к тому, что «дурные веяния, вызванные прямыми линиями гор и водных потоков, а также утесами и глыбами, могут быть нейтрализованы» и что «лучшее средство сдержать и поглотить такие ядовитые испарения — это посадить деревья позади вашего жилища и иметь водоем или бассейн, постоянно наполненный свежей водой, перед ним». Извилистость водного потока также не случайна, поскольку «вода, бегущая по прямой линии или сворачивающая на своем пути под острым углом, абсолютно неприемлема. Извилистые течения — лучшие предзнаменования благоприятных веяний».

***3.1.3 Камни***

Другой составляющей садовых пейзажей были камни. Камень воспринимался как и природный и рукотворный материал, так как был создан природой, но обработан человеком. Правильно расположить камни в саду означало ввести пространство сада в космический круговорот энергии. Парадоксально, но в истории китайской культуры обработка и изготовление художественных изделий из яшмы и нефрита стали уделом народных мастеров, тогда как простой камень обрел свое место в живописи великих художников и в знаменитых садах.

Границы эстетического восприятия камня в китайской традиции определяются даосской традицией уподобления себя простоте обычного камня ( ши) и конфуцианским стремлением к самосовершенствованию, доведенному до той изысканности, которой отличаются яшма или нефрит (юй). По своей философии феномен китайского сада являл собой значительное даосское наследие, с элементами подчеркнутого внимания к мини-композиции, свойственными буддизму. В даосизме черпали свое вдохновение создатели знаменитых садов — Ши-тао, Чоу Хаоши, Дун Даоши, Гэ Юйлян. Поэтому и обычный камень, как концентрированная энергия Неба и Земли, представлял в этом смысле особый интерес.

Внимание уделялось прежде всего камням причудливой формы — они считались воплощением жизненной силы космоса. Их так же делили на пять основных типов по геомантическим правилам и в соответствии с идеей пяти первоэлементов. Камни определенных форм (к примеру, относящиеся к стихии огня), как считалось, оказывали влияние на окружающий энергетический баланс сада. Поэтому сочетание камней различной формы как между собой, так и с архитектурными постройками и общим видом сада тщательно продумывалось. На эту тему писались отдельные трактаты.

Известно множество типов камней и специально подобранных их сочетаний. Различали дырчатые, ноздреватые, морщинистые, пористые и продолговатые, «наполовину вросшие в землю», «убегающие», «стремящиеся навстречу друг другу». Крайне разнообразными были и способы расстановки камней. Учитывая сходство садового искусства с пейзажным, живописные принципы размещения камней в композиции пейзажного свитка постоянно применялись и в садах. Так, в энциклопедии китайской живописи «Слово о живописи из Сада с Горчичное Зерно» изложен принцип расстановки камней в садах: «Большой камень и маленький связаны между собой, словно шахматные фигуры на доске. Маленькие камни возле воды подобны стайке детей, охвативших расставленными руками гору-маму. В горах большой камень будто ведет детей. В этом и состоит родство между камнями... Нет многочисленных тайн [изображения камня]. Секрет раскрывается одним словом — они живые».

Камни в китайском пейзаже и в саду действительно представлялись «живыми». Недаром знаменитый живописец сунского времени Ми Фу в буквальном смысле совершал поклонения камням, а его не менее прославленный коллега Хуан Гунван чтил некий камень как своего учителя .  
В особенности знатоками ценились в камнях три свойства: «проницаемость», позволяющая ощутить их толщу; «худоба», оставляющая впечатление легкости, изящества; «открытость», т е. красота пустот и отверстий в камне, как бы открывавшие его навстречу окружающему пространству. Свойства камня раскрывались полнее в зависимости от способа его установки в саду: группа или одиночный камень, дополняющий вид архитектуры, взаимодействовал ли камень с водой или составлял самостоятельный элемент композиции и имел самостоятельное эстетическое значение.

Камни были главным украшением китайского сада. Особым предпочтением пользовались камни, поднятые со дна озера Тайху. Цену их можно сравнить с ценами античных статуй в Европе. Подземные ручьи озера пробуравливали природный материал камня, создавая причудливые формы и пустоты внутри, что сразу же повышало их эстетическую ценность, так как китайца интересовал не сам по себе камень, а пустота внутри него, «пойманное» пространство. Такие редкие экземпляры лучше других отражали перечисленные свойства камня. Конфигурация внутренних пустот создавала в нем энергетически насыщенное и резонирующее пространство. Камень трогали, гладили, по нему стучали специальными палочками, так как он обладал собственным звучанием. В этом смысле садовые камни воплощали в себе важный эстетический принцип живописи, по оценкам китайских знатоков, живопись мастера должна была «звучать», т.е. рождать звуковые ассоциации у зрителя.

Камни с озера Тайху обычно располагались в центре небольшого водоема. По представлениям китайцев, камень являл собой мужское начало ян, а вода — женское начало инь. Вместе они составляли схему Великого Предела, воплощая игру метаморфоз. Распространенной практикой было также разведение в воде пруда красных и черных рыбок, своим цветом символизировавших полярность начал инь и ян. Часто одиночные камни ставились «наоборот» — в опрокинутом виде, так что верхняя часть была шире и тяжелее нижней. Подобная «опрокинутая» тектоника камня представляла собой «преднебесное» состояние материи (в китайском понимании для того, чтобы выйти за грань форм и явлений поднебесного мира, необходимо было совершить скачок, увидеть все вещи как бы наоборот, в их зеркальном отражении), что также было необходимым критерием живописного творчества, позволяющим мастеру выйти за грань мира обычных форм и явлений.

Помимо камней с озера Тайху большой популярностью пользовались также кремниевые монолиты с горы Куньшань в провинции Цзянсу и темные сталактиты из уезда Инчжоу в южной провинции Гуандун. Считалось, что первые отдают свое тепло растениям, а вторые вбирают в себя медь. Из них рекомендовалось делать «искусственные горы» перед уединенным кабинетом в саду.

Сад в Китае — это всегда игра метаморфоз, бесконечная череда превращений, символизирующих собою многообразие и полноту жизни. Здесь мы часто сталкиваемся с особым приемом — уподоблением камня облаку, в связи с уже упомянутым живописным понятием юнъгэнь (корень облаков) — это утверждало идею единства мира. Часто китайские пейзажисты изображали облака как горные ландшафты-миражи, а вершины гор — как низкие облака. Видимо, этой же идеей руководствовались и при создании садов, поскольку сад отчасти был проекцией пейзажного свитка на созданную человеком среду.

Особый раздел в искусстве работы с камнем составляло сооружение так называемых насыпных искусственных гор. Это были самые дорогостоящие постройки в китайском саду. Они складывались из отдельных блоков камней и обязательно ставились около водоемов. В этом соединении, помимо упоминавшегося уже сочетания инь и ян, угадывается также отголосок древних представлений о Мировой Горе и Мировом Океане. Высота «искусственных гор» достигала трех и более метров, в зависимости от размера сада. «Искусственные горы» изобиловали пещерами и гротами. Здесь мы видим традиционное для Китая понимание горы не как тверди, а как полости. Гора, содержащая внутри себя пространство, — типичный для китайского искусства сюжет. В китайской даосской традиции пространство всегда сообщается с другими мирами, а все вместе это составляет часть энергетического комплекса мира, где подготовленный соответствующим образом человек, как и небожитель сянъ, может свободно путешествовать. Отсюда - популярная трактовка пещеры как обители небожителей.

***3.1.4 Флора и фауна***

Традиционный китайский сад выделялся богатой и разнообразной растительностью, имевшей, подобно всем его элементам, и утилитарную, и символическую, и эстетическую значимость. Нередко он включал в себя плантации плодовых деревьев и цветники, засевавшиеся лекарственными травами. И, конечно, ни один возвышенный муж не мог обойтись без благородных деревьев в своем дворе. Достойным другом целомудренного отшельника издревле считалась вечнозеленая сосна- символ неувядающей стойкости и благородства духа. Особенно славились высокие и прямые сосны с гор Тяньму, а перед домом рекомендовалось сажать сосны «с белой корой», которым не мешает соседство других деревьев. Вэнь Чжэньхэн советует высаживать сосну перед окнами кабинета, поместив в ее корнях декоративный камень, а вокруг насадив нарциссы, орхидеи и разные травы. Горную сосну, продолжает Вэнь Чжэньхэн, «лучше сажать в твердую почву. Кора ее — как чешуя дракона, в кроне поет ветер. К чему тогда уходить на горные вершины или берег седого моря?» .Присутствие сосны услаждало разные органы чувств: ее стройный ствол, грациозная крона, чешуйчатая кора с наростами радовали взор; вслушиваться в шум ветра в ее ветвях означало вникать в утонченную «музыку небес»; шероховатая поверхность ствола рождала ощущение мудрой твердости. Все эти качества сосны многократно упоминаются по разным поводам в произведениях старых китайских литераторов и засвидетельствованы старинными живописными свитками.

Не меньшей популярностью у китайских садоводов пользовался бамбук — дерево упругое и полое внутри, а потому слывшее олицетворением животворной пустоты. Вэнь Чжэньхэн дает подробный рецепт посадки бамбука: «Высаживая бамбук, нужно прежде насыпать возвышенность, окружить ее ручейком и перебросить через ручей наискосок маленькие мостики. Ибо в бамбуковую рощу надо входить, как бы поднимаясь в гору, а в самой роще земля пусть будет ровная: на ней можно сидеть или лежать с непокрытой головой и распущенными волосами, подражая отшельникам, обитающим в лесах. Еще можно расчистить участок земли, выкорчевав деревья, а по краям соорудить высокую ограду из камней. Под бамбуком не бывает игл и листвы, поэтому там можно сидеть, постелив прямо на земле циновку или соорудив каменные скамейки». Посадки бамбука часто играли важную роль в композиции сада: с их помощью искусные садовники создавали эффект экранирования пространства.

Почти в каждом китайском саду можно встретить персик — «дерево счастья», отвращающее вредоносные силы, — в паре с персиком нередко высаживали грушевое дерево, радовавшее глаз своим нежным цветом, «Цветы персика — как юная прелестница, без них не обойтись там, где поют и пляшут. Цветы груши — как дева-небожительница, им пристало быть среди туманной дымки у ручья с камнями», — пишет Вэнь Чжэньхэн.

Среди других деревьев, достойных украшать двор человека изящного вкуса, упоминаются плакучие ивы — воплощение животворного начала ян, пышные магнолии, тунговые и банановые деревья, дающие густую тень, софора, привлекающая взор своими опущенными долу листьями, благоухающие абрикосовые и мандариновые деревья, а также различные кустарники, источающие свои ароматы. Еще одно распространенное в китайских садах плодовое дерево — хурма, которую сажали не столько ради плодов, сколько ради цветов— красных, розовых или «бледно-белых», Особое внимание китайские знатоки изящного уделяли цветущей сливе, с давних пор символизировавшей душевное целомудрие и чистоту. Подобно живописцам, китайские садоводы всегда отдавали предпочтение сдержанным, приглушенным цветам садовой флоры и следили за тем, чтобы растительность в саду не была слишком густой и буйной. Их интересовали главным образом формы растения, его аромат, оттенки цветов и не в последнюю очередь игра света и тени — прообраз внутреннего просветления светом сознания темных телесных микровосприятий.

Обширнейшую отрасль китайского садоводства составляло разведение декоративных цветов, кои по традиции разделялись на девять категорий. Наибольшим почетом у цветоводов пользовался пион, заслуживший в Китае титул «царя цветов», ибо он считался воплощением чистого *ян*. В минскую эпоху китайцы выращивали уже более сотни сортов пиона, среди которых лучшим считался сорт «танцующий львенок»: лепестки пастельных тонов, листья — «как яшмовые бабочки»,а семена — «как Золотой Павильон». Начало *инь* в цветочном царстве представляла хризантема — осенний цветок, символ покоя и долголетия. Среди хризантем самыми красивыми считались те, у которых лепестки «были подобны разноцветным перьям цапли». Повсюду в Китае разводили жасмин, гортензии, розы, нарциссы, гиацинты, гранаты. На Юге повсеместно выращивали различные сорта орхидей, из которых лучшим считалась орхидея из провинции Фуцзянь и областив Цзянси. Без этих благоухающих цветов, замечает Вэнь Чжэньхэн, «невозможно обойтись, когда живешь в торном домике». Из водяных растений предпочтение отдавалось лотосу. Тянущийся из темной глубины вод к солнцу лотос как бы пронизывает все этажи мироздания и являет собой неудержимую силу жизненного роста. А его нежные цветы, распускающиеся над самой водой, предстают символом душевной чистоты, неуязвимой для «грязи и тины» суетного света.

Цветы в китайских садах высаживали и в партерах, и на клумбах, и в виде беспорядочных зарослей у воды, и в отдельных горшках. Китайский сад не знает лишь травяных газонов: формально выделенное пустое пространство совершенно чуждо его эстетическим принципам. Разнообразие цветов и способов их выращивания связано с пронизывающим китайское садоводство духом эксперимента, стремлением испытать свойства растений, выявить потенции их роста, улучшить качество всего живого. Тем же вкусом к эксперименту рождена и такая оригинальная черта китайского садоводства, как выращивание карликовых деревьев. Обычай этот возник еще в раннее Средневековье, и в эпоху поздних империй, как и вся китайская традиция, развился в настоящую школу — точнее, несколько локальных школ — с устойчивым набором типовых форм, названиями которых обычно служили общеизвестные символы духовной силы: «дракон», «мать и дитя», «танцующая птица», «черепаха» и т. д. Такие имена не кажутся чересчур произвольными: карликовое деревце, являющее шедевр культивации растения, в самом деле предстает отличной иллюстрацией идеи жизненной метаморфозы в рамках заданного типа вещи, определенной серии явлений. Это деревце можно было бы считать игрушкой, плодом вольной игры фантазии, если бы такая игра в чисто китайском вкусе не требовала большого искусства и долгих лет упорного, терпеливого труда, Игровой и декоративный статус подобных предметов напоминал о том, что в потоке творческой воли образы не имеют объектов, а только подобны чему-то.

Назначение сада не исчерпывалось демонстрацией разнообразия форм и свойств растительной жизни. Другое и даже более важное призвание садовой растительности состояло в том, чтобы указывать на текучий, временной характер самой жизни. Деревья и цветы в китайском саду не прочились в образчики некой нормативной, вечной красоты. Они выступали знаком определенного момента, ситуации, настроения. В минском компендиуме по домоводству сказано: «Цветок растят круглый год, а любуются им десять дней».

Обыкновенно в саду создавали уголки, предназначенные для посещения в разные времена года. Так, «зимние» пейзажи составлялись из сосен, слив и морозоустойчивых растений и цветов, пейзажи весенние — из цветущих в эту пору вишни, жимолости, миндаля, ранних роз, фиалок, нарциссов и проч. В «летних» уголках выращивались летние цветы и лиственные деревья — дуб, ясень, бук, платан, тунговое дерево. В осеннюю пору наслаждались красотой пышных хризантем и благоуханием мандариновых деревьев.

Как мы уже не раз могли убедиться, жизнь природы была ценна для ученых людей Китая прежде всего тем, что она предоставляла символы возвышенных духовных состояний, питавших культурную традицию. Едва ли не главным заданием каждого сада было совмещение природного бытия и человеческой истории.

Сохранился созданный в 1625 году живописцем Шэнь Шичуном свиток, на котором запечатлены виды Загородного сада, принадлежавшего одному знатному нанкинскому вельможе. Топография этого сада читается как энциклопедия «изящного» образа жизни во все времена года. Мы встречаем на свитке «Зал упокоения сердца», «Беседку любования цветами», «Кабинет снегов», «Веранду сливового цвета», «Террасу весенних зорь», «Хижину подметенных лепестков», «Домик ожидания небожителей» и прочие виды, символизирующие преображение пространства в уникальное место.

Разумеется, уникальные свойства места раскрываются лишь в уникальности- своего момента времени. В них находит воплощение красота вечно обновляющейся жизни. Юань Хундао в своей «Книге Цветов» (начало XVII века) дает подробные наставления о том, как и при каких обстоятельствах следует любоваться разными цветами:

«Зимними цветами следует любоваться после первого снега, когда небо проясняется после снегопада. Лучше всего делать это в новолуние, в уединенном домике.

Весенние цветы лучше всего созерцать при свете солнца, сидя в прохладный день на террасе величественного дворца.

Летние цветы смотрятся лучше всего после дождя, при свежем ветре, в тени могучего дерева, в бамбуковой роще или на берегу потока.

Цветы осени выглядят всего прекраснее в лучах закатного солнца и в сгущающихся сумерках, близ ступенек крыльца, на дорожке, поросшей мхом или под сводом сплетенных лиан».

Наиболее популярные разновидности деревьев были окутаны паутиной зрительных, звуковых и чисто литературных ассоциаций, которые придавали поэтизированному бытию сада большую конкретность. Например, виды сосны немедленно вызывали в воображении образ устремленного ввысь дерева на горном склоне и могучих корней, впившихся в каменистую почву. Кроме того, сосна — это всегда напоминание о шуме ветра в ее кроне. Ива вызывала в памяти образ водного потока, бамбук — картину колышущихся теней в летнюю ночь, банановое дерево — шум дождя в густой листве, распустившиеся цветы — веселые танцы бабочек. Разумеется, те же цветы, как и все прочие предметы для созерцания, не мыслились китайцами вне подобающего окружения. У каждого благородного цветка были свои спутники из цветов пониже рангом — своя, так сказать, свита. Для царственного пиона лучшими спутниками считались шиповник и роза, а для белого пиона—мак и алтей; сливу полагалось сопровождать камелии и магнолии, лотос — туберозе, хризантему — бегонии, И, естественно, созерцание благородных цветов воспитывало в человеке столь же благородные чувства.

«Цветы сливы внушают возвышенные помыслы, — говорит Чжан Чао, — орхидеи погружают в глубокую задумчивость, хризантемы возвращают к жизни природы, лотос побуждает отрешиться от чувственных удовольствий, вишневый цвет вселяет в нас ликование, пион пробуждает дремлющие силы, банан и бамбук настраивают на поэтический лад, цветы бегонии придают игривость, сосна отвращает от мирской суеты, тунговое дерево очищает сердце, а ива наполняет сердце волнением».

Вполне естественно, что мир цветов многими своими чертами напоминал китайским садоводам мир людей. И столь же естественно, что писатели старого Китая чаще всего сравнивали цветы с красавицей. Впрочем, растительное царство могло давать повод и для назидательных суждений. Ли Юй, например, отмечает, что «красота цветов зависит от корня подобно тому, как слава человека проистекает из его добродетели».

И, конечно, деревья и кустарники в саду—это место, где обитают птицы. Созерцание полетов птиц и слушание птичьего щебета — почтеннейшие занятия для возвышенного мужа, живущего «в праздности». Кроме того, птицы, как пишет Вэнь Чжэньхэн, «знают времена года, возвещают наступление рассвета, воспевают приход весны» и, следовательно, отмечают протекание времени и в этом смысле откликаются неустанному бодрствованию «просветленного сердца», С древности китайцы оказывали особенный почет журавлям и аистам.

Это патриархи птичьего царства, спутники даосских небожителей, за свою долгую жизнь вобравшие в себя, подобно антикварным предметам, «чистейших дух» жизненных метаморфоз. Лучшими считались журавли из районов устья Янцзы — высокие, стройные, выступающие так, словно они танцуют, и обладающие «чистым и звонким голосом», который можно слышать даже «за несколько ли».

***3.1.5 Садовая архитектура***

Следует также сказать о садовой архитектуре. Сад — это диалог природного и культурного начал. Учитывая особый онтологический статус человека в китайском мировоззрении, архитектурные постройки, выражавшие его присутствие в природе, не прятались. Они открыто и активно были включены в окружающую композицию, но в то же время не подавляли природу, а служили элементами построения пространства сада.

В архитектурных элементах китайского сада отображаются все образы человека, вся его практика: семейная жизнь и досуг, труд и творчество, созерцание и общение. Принципы традиции, несомненно, легко угадываются в стремлении китайских поклонников «изящного» быта четко разграничить, придать качественное своеобразие различным видам человеческой практики и сделать это традиционным для Китая способом: вписав архитектурные элементы в «единое тело» пустотно- всеобъемлющей жизненной среды. В китайском саду мы встречаем множество обособленных, разбросанных по всей усадьбе построек, каждая из которых имеет особую функцию, создает определенное настроение. Помимо собственно жилых зданий здесь имеются террасы для созерцания видов, павильоны и беседки для уединения, домики для ученых занятий, медитации, чаепития, музицирования, купания, приготовления снадобий, любования снегом, даже послеобеденного сна и т. д. Каждое здание является еще и фокусом окружающего пространства, организует определенное место сада — его отдельные дворики или «уголки», проникнутые особым настроением, особым качеством жизни. Так, в домах Цзяннани не существовало никаких отопительных устройств, но Вэнь Чжэньхэн советует иметь зимний домик для уединенных размышлений, где следует соорудить очаг «по северному образцу». Столик в этом доме, вопреки обычаю, следовало поставить у западного окна, чтобы «созерцать заходящее солнце»; дворик перед домом лучше оставить пустым — чтобы было просторно мыслям. Вэнь Чжэньхэн описывает кабинет в следующих словах: «В кабинете должно быть чисто и светло, нельзя лишать его солнечного света. Ибо сияние вокруг может озарить и наш дух, а в потемках нам приходится напрягать зрение. Можно устроить здесь широкие окна или небольшую веранду — все зависит от окружающей местности. Дворик перед кабинетом может быть большим — тогда в нем будет место для того, чтобы насадить цветы и деревья, расставить садики на подносе. Летнее солнце зайдет за северное окно, и во дворе становится пустынно и уединенно. По краям же дворика пусть будут широколистные заросли — после дождя они особенно свежи и зелены. А насыпь перед окном пусть будет невысокой, и ее можно обсадить фикусами».

В чайном домике — своя обстановка. Перед комнатой для чаепития надлежало иметь маленькую прихожую, с водой и посудой. Все принадлежности для чаепития вносили в комнату только когда в них возникала необходимость . В кабинете для медитации и поклонения Будде было уместно держать «фарфоровую вазу старинной работы со свежими цветами, чашку с чистой водой, курильницу, каменный светильник, колокол, кресло и прочие предметы, потребные для совершения обрядов и благочестивых размышлений». Ту Лун советует также иметь при доме «соломенную хижину» для обозрения видов, а рядом с ней насадить бамбук или одну- две сосны.

Особое устройство и подобающее ему место в саду имел домик для купания и все прочие постройки, причем в устроении интерьера зданий эстетические соображения ставились на первое место.

**4. Принципы построения композиции в садово-парковом искусстве Китая**

Парковая композиция Китая строится с применением следующих принципов:

1) «инь» — действовать в зависимости от местных условий;

2) «цзе» — максимально использовать окружающую природу;

3) определять главное и второстепенное;

4) применять контраст;

5) в малом добиваться большого эффекта;

6) стремиться к достижению гармонии пропорций и последовательному раскрытию видов;

7) учитывать фактор времени при восприятии пейзажа.

В ряду принципов ландшафтного решения в первую очередь выделяется последовательность восприятия (инь). Оно напоминает собой процесс нанизывания чего-либо на нить. Геомантические каноны обязывали выстраивать сад наподобие единой, непрерывной энергетической нити, к которой стекались все каналы движения энергии ци. Если посетитель при входе в сад правильно улавливал настроение и «частоту звучания ци», то сад шаг за шагом, в соответствии с принципом последовательности восприятия инь, развертывался перед ним, проводил его наиболее оптимальным путем, усиливая собственное ци посетителя. Внимание человека удерживалось тщательно продуманной сменой сюжетных композиций, постоянным диалогом с садом, игрой перепада масштабов и превращений.  
 Подобное значение мы встречаем и в другом универсальном принципе решения садового пространства, применимого к любой художественной форме — так называемом заимствовании вида— одной из самых важных категорий садового искусства. Наиболее лаконично этот прием можно охарактеризовать как «кадр в кадре», когда в одном целостном пейзаже одновременно присутствовала часть другого, самостоятельного пейзажа. Технически это достигалось введением в пейзаж и размещением на одной плоскости, в общей композиции, предметов, принадлежащих к разным пространственным измерениям. Так, например, виднеющаяся вдали пагода включалась в миниатюрный пейзаж, находящийся рядом со зрителем, как предмет, принадлежащий этому пейзажу, а не удаленный на значительное расстояние. Миниатюрные карликовые деревья выступали в роли древних исполинов, композиция камней одновременно была и горной грядой. То есть сущность этого приема состояла в умении мастера взять (заимствовать) привычную форму, внешний вид объекта, и использовать ее в совершенно другом качестве.

Работая со стереотипами сознания, следовало постоянно поддерживать в зрителе интерес к композиционным решениям сада, удивляя неожиданным появлением нового вида. Согласно общепринятой формуле, сооружать сад следовало так, чтобы «за пределами вида имелся еще один вид». Для этого прежде всего требовалось обозначить границы видимого. Здесь применялся принцип «экранирования», позволявший разбивать пейзаж сада на множество самостоятельных видов и создавать свои пространственные зоны даже на крохотной территории. В роли экрана могли выступать камни, архитектурные постройки, заросли. Отдельно стоит сказать о специальных экранах: в виде больших каменных плит они ставились перед входом в дом, в виде ширм и миниатюрных экранчиков встречались в интерьере домов. Помимо эстетического значения (создания многослойности пространства), они играли и геомантическую роль — направляли движение ци в оптимальную, с точки зрения создателя сада, сторону. Помимо этого, по поверьям, такие экраны служили защитной преградой от злых духов.

Прогулка по китайскому саду навевает опыт «непрестанного обновления», постоянного открытия мира заново. Разумеется, она не могла не напомнить минским современникам развертывание живописного свитка, и в литературе старого Китая нет недостатка в сопоставлениях садовых композиций с пейзажными картинами. Но аналогия с живописью не единственная и, может быть, не самая глубокая. Художественный язык сада обнаруживал не менее убедительное сходство с поэзией. Как заметил ученый Цзянь Юн, «строить сад — все равно что писать стихи: нужно добиваться разнообразия, но быть последовательным, чтобы предыдущее и последующее перекликались между собой». И все же ни изобразительное искусство, ни литература не способны передать чистую временность самоустраняющегося присутствия перемен. Это может сделать лишь музыка — единственное непосредственное свидетельство неизбывности быстротечного. Китайский сад, живущий во вневременности мгновения, являет собой музыку пространства.

Бытие китайского сада продолжается в его «обратном» (внутреннем) образе и держится им. Оно и есть подлинно «сеть вещей», где все вещи связаны друг с другом неопровержимой, предваряющей понимание мира связью. Цзи Чэн в своем трактате воссоздает эту полную неопределенности и чудес атмосферу грез и по-детски чистого упоения: «Распахиваешь дверь зала, чистый ветер овевает лицо; отворяешь ворота, дыхание весны заполняет двор. Сидя взаперти, декламируешь оды, и душистые травы сочувственно откликаются. У подметенных дорожек цветут орхидеи; тонкий аромат проникает в покои. Пелена летящих лепестков, нежный пух дремлющих ив. Из тени дерев доносится гомон птиц; на горной тропинке вдруг слышится песнь дровосека. Ветер шуршит в лесной чаще — мнится, попал в век Фу Сии Хуанди. На склонах горы густая поросль; плывущие облака бросают тень на перила террасы. На глади вод — мелкая рябь; ветерок приносит свежесть на разостланное ложе. У южного входа все залито светом. За северным окном чернеет густая тень. В зеркале потока дрожит луна; камни недвижно лежат среди струй. Легкая одежда не защищает от ночной прохлады; лотосы в пруду распространяют благоухание. Листья платана опадают под осенним вихрем; цикады в траве стрекочут о чем-то далеком...».

Открытость миру предполагает умение чутко внимать ему. Китайский сад воспитывает необыкновенно обостренную чувствительность, способность сознания погрузиться в смутный мир микровосприятий. Лучшее тому доказательство — представление о саде как мире в миниатюре и более того; как семени мира, виртуальном «пространстве мечты», которое выводит из себя все сущее подобно тому, как тыква-горлянка порождает себя из самой себя. Китайский сад, по старинному выражению, есть «тыквенные небеса» (ху тянь) или, попросту говоря, «мир в тыкве» — внутренний, другой мир, совершенно самодостаточный, в самом себе полный; мир замкнутый и все же беспредельный, ибо в нем присутствует иное. И это иное вездесущно. Только когда мы прозреваем иное в мельчайшей грани опыта, жизнь становится постоянным открытием.

**5. Парк Ихэюань**

Парк Ихэюань является одним из самых широко известных дворцовых парков, он расположен на расстоянии 15 километров от Пекина. Прежнее название - Циниюань, построен он был во времена династии Цзинь в 15 веке. Общая площадь парка Ихэюань - около 290 гектаров. Расположенная в северной части парка, гора Ваньшоушань ("Гора долголетия") занимает четверть этой площади, а лежащее к югу от горы озеро Куньминху - примерно три четверти.Парк Ихэюань служит резиденцией и садом китайским императорам, а озеро играло важную роль в водоснабжении города Пекина, по нему проходило водное сообщение между городом Пекином и его окрестностями.

При Юаньской династии, за счет регулирования горных речек, было расширено главное озеро парка. Не раз за прошедшие века менялись названия озер и гор парка. Нынешние свои наименования гора Ваньшоушань, озеро Куньминнху получили при императоре Цяньлуне в 18 в. К этому времени парк пополнился новыми великолепными постройками и стал подлинными украшением столицы. Но он довольно сильно пострадал от интервентов в 1860 г. Англо-французская армия разграбила и сильно разрушила многие строения парка. Спустя 28 лет вдовствующая императрица Цыси решила восстановить парк и превратить его в Летний императорский дворец. В 1888 году императрица Цыси заново отстроила его. Цыси истратила на перестройку дворца 30 миллионов лян серебром(2 ляна равно 1 грамму), предназначенные на строительство военно-морского флота Китая. Вместо новых боевых судов, способных защищать страну от агрессии. Китай получил десятки дворцов, в которых развлекалась стареющая властолюбивая и жадная императрица Цыси. В 1990 г. парк Ихэюань вновь сильно пострадал, на этот раз от объединенной армии восьми империалистических держав, огнем и мечом проложившей себе путь от побережья в столицу Китая. Иностранные солдаты не щадили памятников старины: они соскабливали золото с древних скульптур, срывали ценнейшие картины, грабили библиотеки, расхищали и оскверняли памятники тысячелетней древности. Многие павильоны, беседки и храмы, особенно на северной стороне горы, были сожжены и полностью уничтожены. Хотя в 1903 году парк был вновь восстановлен, но была отстроена только часть сооружений. До 1949 г. парк Ихэюань не обновлялся и совершенно пришел в упадок. Только после освобождения парк получил новую жизнь, народная власть вернула ему былую красу. Сейчас парк Ихэюань - одно из наиболее красивых мест столицы города Пекина. Ихэюань представляет собой крупнейший хорошо сохранившийся императорский сад в Китае. Он находится в северо-западном пригороде Пекина. Ихэюань состоит из трех частей: ансамбль, горка Ваньшоушань (гора Долголетия) и озеро Куньминху.

Входя в Восточные ворота, видишь павильон Жэньшоудянь, центр дворцового ансамбля. Прежнее название Жэньшоудянь – Циньчжиндянь, отсюда императоры управляли государственными делами. По обеим сторонам поставлены два черных камня, символизирующих караул.

Внутри павильона на возвышении воздвигнут трон, обрамленный ширмой, длинными веерами, рядом треножники и фонари в форме журавля. На ширме вырезаны 9 драконов и написаны 226 иероглифов «долголетие», отличающиеся один от другого. С павильоном Юйланьтан связано такое событие. Здесь императрицей Цыси был заключен император Гуансюй, и власть перешла в другие руки. Наложница Гуансюя жила в павильоне Июньгуань, а на северо-западе находится павильон императрицы Цыси Лэшоутан (Радость и долголетие). Дальше на севере от дворца Цыси расположен павильон Дэхэюань, крупнейшая из трех сцен, построенных при династии Цин (вторая сцена Чанъиньгэ в музее Гугун, третья Цинъиньгэ – в резиденции Бишушаньчжуан в городе Чэндэ). Каждый год в день своего рождения Цыси устраивала здесь праздник. На западе от павильона Лэшоутан через ворота Яоюемэнь выстроена галерея протяженностью 728 метров, она является длиннейшей галереей в китайских архитектурных ансамблях. Эта галерея органично соединяет разные архитектурные сооружения, расположенные на северном берегу озера Куньминху. Она великолепно расписана более 8000 цветных жанровых сценок.

Выходя из галереи, попадаешь в воротаПайюрьмэнь (Ворота облаков). За ними находится павильон Пайбньдянь (Павильон облаков), построенный у подножья горки Ваньшоушань. Поднимаясь вверх по обеим сторонам Пайюньдяня через храм Дэхуэйдянь и пройдя 114 ступеней, достигаешь храма Фосянгэ (храм Благовонных курений).

Фосянгэ построен на склоне горки Ваньшоушань на высоте 58 метров. Он представляет собой трехъярусный архитектурный ансамбль с четырьмя слоями карнизов. Внутри Фосянгэ – статуя Будды. В свое время в первый день каждого месяца по китайскому лунному календарю императрица Цыси приходила сюда совершать молитвы. Храм Фосянгэ – это символ парка Ихэюань и замечательный памятник древнекитайской архитектуры.

Если смотреть с Фосянгэ вниз, на восточной стороне увидишь дворец Чжуньлуньцан, на западе – беседку Баоюньгэ (Медная беседка), которая была отлита из 207 тонн меди. Эта медь отличается необыкновенным темно-бронзовым цветом, что уникально и мало где встречается в других местах мира. Выше Фосянгэ находится храм Чжихуэйхай (Храм мудрости). Внутренняя конструкция павильона состоит из сводов для поддержки всего строения.

К югу от горки Ваньшоушань раскинулось озеро Куньминху. Западная дамба Сиди делит озеро на две части. На дамбе Сили стоят 6 мостов. Самый красивый из них – "Нефритовый мост". Говорят, император Цяньлун и императрица Цыси любили гулять здесь. Цыси переодевалась в рыбачку и фотографировалась на этом мосту вместе с евнухом. Восточная дамба Дунди соединяется с западной дамбой. Дунди была сооружена из камней. В центральной ее части построен 17-арочный мост, на каменных столбах моста вырезаны 564 льва. Необъятное озеро, островки на нем и горка Ваньшоушань живописно раскинулись на широких просторах парка.

Ихэюань состоит из трех пейзажных районов: природное озеро, горка, дворцовые ансамбли. В парке – более 3000 помещений. Каждая архитектурная группа имеет свои особенности. Горы Юйцюаньшань служат дальним планом для Ихэюаня. Здесь природный пейзаж органично соединяется с искусственным садово-парковым ансамблем, благодаря чему Ихэюань является замечательным образцом китайского садово-паркового искусства.

Как важное место политической деятельности правителей династии Цин Ихэюань был свидетелем многих исторических событий, от процветания династии до ее упадка. Ваньшоушань вошел в историю как холм Воншань, под ним водоем Воншаньпо. При династии Мин озеро по образцу Сиху в Ханчжоу называли "пейзажем Сиху". Сюда приходили поэты и литераторы писать свои стихи. Летом здесь очень красиво. Воздух полон аромата цветов лотоса. Именно это место император выбрал для строительства своей резиденции. В эпоху династии Цин здесь построены многие сады: Цинъиюань у подножья Ваньшоушань, Цзинминъюань в горах Юйцюаньшань, Цзинъиюань в горах Сяншань, Чанчуньюань и Юаньминъюань. Цинъиюань и есть прообраз парка Ихэюань. В 1750 году император Цяньлун приказал построить Цинъиюань в честь дня рождения своей матери. Холм Воншань переименовали в Ваньшоушань (Долголетие), а водоем Воншаньпо – в озеро Куньминху. В 1860 году во время второй "опиумной" войны все расположенные в этих местах сады были сожжены и все ценности разграблены. После прихода к власти Цыси приказала перестроить Цинъиюань и переименовала его в Ихэюань.

Ихэюань включает в себя более 100 искусственных пейзажных зон и отмечен наивысшей властью императора и небожителей. Это символ культуры и истории Китая.

После начала проведения политики реформ и открытости Ихэюань ежегодно принимает несколько миллионов китайских и зарубежных посетителей. Посещение Ихэюаня – заветное желание любого туриста из любой страны мира. В 1998 году Ихэюань был внесен ЮНЕСКО в Список всемирного культурного и природного наследия.

**Заключение**

Подводя итог, отмечу, что в любой традиции сад — это место встречи природного и культурного начал. В зависимости от особенностей мировоззрения его создателей он может являть как доминанту человеческого начала над природной средой (европейские сады), так и растворение культурного начала в природе. Китай показывает нам вариант диалога, где человек и природа выступают в качестве равнозначных творческих начал. Человек моделирует из природы тот вариант взаимоотношений, который соответствует его мировоззренческим традициям. В Китае — это довершение человеком природных образов, и через это - раскрытие своей внутренней природы. Такую модель взаимоотношений природы и человека выявляет китайская традиция в садово-парковом искусстве.

**Список литературы**

1.Е.В.Новикова. Человеки Природа в духовной культуре Востока. М.: ИВ РАН: Крафт+, 2004.

2. Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003.

3. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Л, 1982. 4.Сокольская О.Б. История садово-паркового искусства. М.: ИНФРА-М, 2004.

5. Ожегов С.С. История ландшафтной архитектуры. М.: Стройиздат, 1994.