

**В.Г. Белозёрова**

РГГУ

**О приёме *цзе цзин* («заимствования вида») в композиции китайских садов**

Современные китайские учёные сходятся во мнении, что ключевой установкой в искусстве традиционных садов являлся принцип *бэнь юй цзыжань, гао юй цзыжань* 本于自然, 高于自然 («произрастающая из природы, превосходить природу») [10, р. 13; 11, р. 14; 12, р. 5]. Данная формулировка подразумевает необходимость усиления эстетического впечатления от природных объектов посредством специальных художественных приёмов. Одним из таковых являлся приём *цзе цзин* 借景 («заимствование вида»). Этот приём неизменно упоминается китайскими авторами, но до сих пор остаётся без должного внимания в публикациях западных специалистов [3; 4; 13–16; 20–25].

Композиция китайского сада состояла из серии видовых точек *цзин дянь* 景點 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 (не более 20 м [1, с. 28]) создавало визуальную интригу, побуждавшую к перемещению по саду. При описании конкретных садов китайские авторы традиционно указывали количество имеющихся в них видовых точек. К примеру, видовое разнообразие садов в г. Сучжоу колебалось от двадцати до ста видов [17, р. 21; 21, р. 11]. Даже в крупных императорских парках эстетика китайских садов исключала панорамные (по типу Версаля) виды, как лишённые разнообразия и исключительно центробежные. Для создания необходимого баланса центробежных и центростремительных векторов обзора пределы видения обычно очерчивались в границах комфортного видового расстояния

---

© Белозёрова В.Г., 2013

в 12–35 м [1, с. 28]. Как показывают современные исследования, угол осмотра в садах Сучжоу во всех точках равен 60° [8, р. 18–22]. В зависимости от направления взгляда посетителя в одной видовой точке совмещались несколько углов осмотра, что превращало видовую точку в место максимальной концентрации эстетических впечатлений. По маршрутам переходов между видовыми точками представлялись второстепенные художественные акценты, привносящие необходимое разнообразие в сценарий перемещения по саду.

Для того чтобы видовые точки и проходы между ними были визуально насыщенными применялся приём «заимствования вида» *цзе цзин*. Автор прославленного трактата *Юань е 園冶* («Устройство садов») [9]<sup>1</sup> 1634 г. Цзи Чэн 計成 (1582–1642?) называл приём *цзе цзин* одним из главных при создании садов. Цзи Чэну принадлежит хрестоматийная формулировка *юаньлинъ цяо юй инъ цзе 園林巧於因借* «искусство садов [заключается в] следовании [ландшафту и в приёме] заимствования [видов]» [9, цз. 1, ч. 1]. Зависимость садовой композиции от особенностей как внутреннего, так и внешнего ландшафта и соотношения ему расположения садовых построек вполне понятна и общеизвестна в мировой практике. Приём же «заимствования видов» имел яркую китайскую специфику<sup>2</sup>. 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. Уточняя свои высказывания о *цзе цзин*, Цзи Чэн писал: «Заимствование видов, хотя и [строится на] различении внутреннего и внешнего [пространства сада], но получаемый вид не ограничивается удалённым и ближним» (借者園雖別內外, 得景則無拘遠近; см. [9, цз. 1, ч. 1]). В терминах западного искусствознания приём *цзе цзин* с серьёзными оговорками можно назвать приёмом «кадра в кадре», при котором композиция переднего плана служит рамочным обрамлением для композиций среднего и дальнего планов. В китайских садах функцию рамочного обрамления выполняли внутренние стены вместе с имевшимися в них проёмами различных форм, каменные горки и зелёные насаждения. Приём помещения серии дополнительных видов внутри основного вида встречается в живописи на свитках с X в.<sup>3</sup>, но трудно сказать, в каком из искусств он возник впервые и чьё 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 подчинённым, так и главным. Приём *цзе цзин* являлся приспособленной для устройства садов

версией универсального эстетического принципа *кай хэ* 開合 («открытие – закрытие [пластических форм]»), применявшегося во всех видах китайского искусства.

В своём трактате Цзи Чэн первым привёл используемую до сих пор типологию приёмов *цзе цзин*: «[Приёмы] заимствования видов самые важные в садах. [Есть приёмы] заимствования дальнего [вида], соседнего и прилегающего [видов, приёмы] заимствования верхнего [вида] и заимствования нижнего [вида, приёмы] заимствования в соответствии со временами [года]» (夫借景, 林園之最要者也. 如遠借, 鄰界, 仰借, 俯借, 應時而借; см. [9, цз. 3, ч. 4]). Приём заимствования «дальнего вида» *юань цзе* 遠借 означал включение в поле обзора вида на дальние горы или на противоположный берег крупного водоёма. В теории живописи данный вид соответствовал композиции *пин юань* 平遠 («ровные дали»). Дальний вид обрамлялся проёмами в стене часто круглой формы, пролётами галерей и крупными деревьями, образующими передний план композиции. Заимствование соседнего вида *линь цзе* 鄰借 подразумевало вид на часть каменной горки, павильона или деревьев, расположенных в другой части сада или в соседнем саду. Под заимствованием прилегающего вида *цзе цзе* 界借 или в современной терминологии ближнего вида *цзинь цзе* 近借 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 решётки растения, камни или часть строения. Приём заимствования верхнего вида *ян цзе* 仰借 подразумевал использование значительно удалённого объекта (гора, пагода и пр.), обозреваемого снизу вверх, что в теории живописи соответствовало композиции *гао юань* 高遠 («высокие дали»). Приём заимствования нижнего вида *фу цзе* 俯借 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* 深遠 («глубокие дали»). Приём заимствования в соответствии со временами года *ин ши цзе* 應時借 подразумевал учёт сезонных цветений растений, использование различных метеорологических явлений, узоров облаков на небе, эффектов освещения при восходе и закате солнца, лунного света и прочих факторов. Современные китайские исследователи садов добавили к перечню Цзи Чэна ещё несколько типов «заимствований». Прежде всего, это приём так называемого перекрестного заимствования видов *ху цзе* 互借, открывающихся чаще всего с противоположных видовых точек внутри одного сада, реже соседних садов. Приём зеркального заимствования *цзин цзе* 鏡

借 означает отражения берегов в водной глади, а также тени от камней и растений на белёных стенах. Современные специалисты различают также сквозные виды *лоу цзин* 漏景, загороженные виды *чжан цзин* 障景 и ряд других, для обозначения которых традиционный термин *цзе* («заимствование») не используется [6, p. 34–38]. Некоторые специалисты разрабатывают более детализированные классификации, в частности по формам стенных проёмов, как-то приём заимствования через проём в форме веера, в форме листа талипотовой пальмы и пр. [7, p. 16]. Вариантом *цзе цзин* является приём *цзин чжун ю цзин* 景中有景 («внутри вида имеется [ещё] вид»), при котором через анфиладу расположенных на одной оси стенных и оконных проёмов одновременно виднеются фрагменты сразу нескольких соседних дворов. Отсутствие унифицированной терминологии приводит к тому, что однотипные видовые композиции классифицируются китайскими авторами по-разному. Подобная терминологическая неопределённость показательна для многих областей китайского искусствознания.

Приём *цзе цзин* репрезентировал традиционную модель пространства континуального и дискретного одновременно. Пространственные планы то разграничивались, то соединялись, причём их соединение осуществлялось по принципу переплетения пространственных потоков, периодически разводимых разделяющими элементами. В китайской культуре пространство и время составляли единый динамический континуум, моделью которого и выступал традиционный сад с его водоёмами и каменными горками. Аналогичной моделью являлась китайская пейзажная живопись, которую связывала с садами общность онтологических предпосылок и эстетических принципов. И в живописи, и в садах пространство ассоциировалось с водой, растекавшейся по горизонтали. Время, напротив, ассоциировалось с вертикалью горы, при этом прошлое находилось на её вершине, а настоящее стремилось к её подножию. Известная максима Вэнь Чжэньхэна 文震亨 (1585–1645) из сочинения *Чжан у чжи* 張物志 («Заметки о лишних вещах») гласила: «камень побуждает человека [думать о] древнем; вода побуждает человека [думать об] отдалённом» (石令人古, 水令人远 [10, p. 319]). Приём *цзе цзин* позволял китайским садоводам создавать пространственные структуры, аналогичные традиционным полиперспективным композициям в живописи. В садах один угол осмотра, как правило, охватывал сразу несколько типов «заимствованных видов», что способствовало концентрации визуальной информации в каждой видовой точке. Благодаря этому китайские сады по интенсивности эстетических

впечатлений превосходили сады сопредельных с Поднебесной стран. Созерцание китайских садов требовало повышенной ментальной активности, направленной, прежде всего, на ориентацию в пространстве и на разгадывание обманчивых оптических эффектов. Приёмами *цзе цзин* авторы садов добивались того «превосходства над природой», которое требовала национальная эстетика.

### Примечания

<sup>1</sup> Варианты переводов названия трактата *Юань е*: «Craft of Gardens» (Alison Hardie [18]), «Устройство садов» (В.В. Малявин [5, с. 171]), «Изыщество парка» (Н.Ю. Демидо [2]). Ассоциации, на которые при своём выборе термина *е* 冶 («плавить, отливать, украшать»), опирался Цзи Чэн, восходят к лексике *Ли цзи*, где один из риторических вопросов сформулирован так: «Кто отливает всё сущее?» [孰冶萬物; см. *Лицзи чжэньи* 禮記正義, цз. 21]. Применяв термин *е*, Цзи Чэн подчеркнул одновременную рукотворность и нерукотворность садов, в связи с чем название трактата так трудно адекватно перевести на европейские языки.

<sup>2</sup> Показательно, что хотя китайский термин *цзе цзин* применяется и корейскими и японскими авторами при анализе национальных садов, его интерпретации и практика применения отличаются. В корейских и японских садах отсутствовало дробное разделение пространства посредством внутренних стен, организующих обрамление и очерёдность «заимствуемых видов». В Корее «заимствовались» преимущественно дальние просторы, которые беспрепятственно сливались с внутренним пространством сада, что соответствовало космоизму корейской культуры. Интровертный характер японской ментальности обусловил статичное, кулисное использование «заимствуемых видов», которые были всегда немногочисленными, а тонко продуманные композиционные приёмы всячески изолировали видовую точку от внешнего мира.

<sup>3</sup> *Чжоу Вэнь-цзюй*. Чжунбин хуй ци ту 重屏會棋圖 («Собрание [игроков в облавные] шашки [перед напольным] экраном»). X в., 40,3×70,5 см, шёлк, тушь, краски. Музей Гугун, г. Пекин.

### Литература

1. *Голосова Е.В.* Ландшафтное искусство Китая. М., 2008.
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*. М., 1991. С. 235–244.
4. *Малявин В.В.* Китай в XVI–XVII вв. Традиция и культура. М., 1995.
5. *Малявин В.В.* Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М., 2008.
6. *Ван И* 王毅. Юаньлинь юй Чжунго вэньхуа 園林與中國文化 (Сады в китайской культуре). Шанхай, 1990.
7. *Ван До* 王鐸. Чжунго гудай ваньюань юй вэньхуа 中國古代園與文化 (Китайские старинные сады и культура). Ухань, 2003.

8. Мэн Я-нань 孟亞男. Чжунго юаньлинь ши 中國園林史 (История китайских садов). Тайбэй, 1993.
9. Цзи Чэн 計成. Юань е 園冶 (Устройство садов). Предисл. и комм. Ху Тяньшюу. Чунцин, 2009.
10. Чжоу Вэй-цюань 周維權. Чжунго гу дянь юаньлинь ши 中國古典園林史 (Энциклопедия китайских садов). Тайбэй: Минвэньшу цзюй, 1991. Пекин, 1999.
11. Чжунго юаньлинь цзяньшан цыдянь 中國園林鑑賞辭典 (Энциклопедический словарь китайских садов). Под ред. Чэнь Цзун-чжоу 陳從周. Шанхай, 2001.
12. Чэнь Цзун-чжоу 陳從周. Чжунго юаньлинь 中國園林 (Сады Китая). Гуанчжоу, 2004.
13. Barnhart R.M. Peach Blossom and Spring: Garden and Flower in Chinese Paintings. New York, 1983.
14. Chen Congzhou. On Chinese Gardens. New York, 2009.
15. Chen Lifang, Sianglin Yu. The Garden Art of China. Portland, Oregon, 1986.
16. Chunas Craig. Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China. Durham, 1996.
17. Fang Xiaofeng. The Great Gardens of China: History, Concepts, Techniques. New York, 2010.
18. Ji Cheng. The Craft of Gardens: The Classic Chinese Text on Garden Design. New York, 2012.
19. Ji Cheng. Yuanye, le traité du jardin (1634). Translated by Che Bing Chiu. Besançon, 1997.
20. Keswick M. The Gardens of China: History, Art and Architecture. New York, 1978.
21. Liu Tun-Chen and Wang Joseph C. Chinese Classical Gardens of Suzhou. New York, 1993.
22. Morris Ed. The Gardens of China: History, Art and Meanings. New York, 1983.
23. Stewart J.R. Scholar Gardens of China: a Study and Analysis of the Spatial Design of Chinese Private Garden. Cambridge, 1991.
24. Valde P. Gardens in China. Portland, OR, 2002.
25. Wang Joseph Cho. The Chinese Garden. Oxford; New York, 1998.