

Синявина Наталья Владимировна
Natalia Sinyavina

кандидат культурологии
доцент кафедры теории, истории культуры, этики и эстетики
Московский государственный институт культуры
PhD (in Cultural Studies)
associate professor of theory, history of culture, ethics and aesthetics
Moscow State Institute of culture

Махович Елена Владимировна
Elena Makhovich

аспирантка кафедры теории, истории культуры, этики и эстетики
Московский государственный институт культуры
post-graduate student of the Department of theory, history of culture,
ethics and aesthetics
Moscow State Institute of culture

КОНЦЕПТ «ГРАНИЦА» В КОНТЕКСТЕ САДОВО-ПАРКОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДА И ВОСТОКА (КИТАЙ, ЯПОНИЯ): СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Concept "border" in the context of landscape culture of the West and East (China, Japan): comparative analysis

Ключевые слова: концепт «граница», контекстуальность, Китай, Япония, садово-парковое искусство, Восток, Запад.

Keywords: concept "border", contextuality, China, Japan, landscape art, East, West.

Аннотация. Одним из факторов влияния Китая и Японии на культуру Запада является формирование в мировоззрении современного западного общества «абстрактного образа юго-востока», трактуемого как некий эстетический идеал. Подчас не происходит даже дифференциации этого «образа Японии/Китая/Вьетнама и пр.», однако фиксируются некие ментальные характеристики, присущие всему региону. В статье анализируются причины интереса западной культуры к садово-парковому искусству Японии и Китая, который возник в начале XX в. и существующий до сих пор. Авторы отмечают, что он связан, с одной стороны, с актуализацией экологической проблемы, с другой, этот вид художественной культуры воплощает идею синтеза и взаимодействия разных видов искусства и повседневности. Сравнительный анализ основ садово-парковой культуры строится через призму концепта «граница», который позволяет выявить как структурно-функциональные, так и философско-эстетические ее детерминанты. Кроме того, в статье ретроспективно прослеживаются периоды интенсивного взаимодействия между Востоком и Западом, которые следует рассматривать как яркий пример межкультурного диалога, когда традиции и элементы инокультурной среды творчески перерабатываются, а результатом становится продуцирование нового социокультурного пространства.

Abstract. One of the factors of the influence of China and Japan on the culture of the West is the formation of the "abstract image of the South-East" in the worldview of modern Western society,

interpreted as an aesthetic ideal. Sometimes there is not even a differentiation of this " image of Japan/China / Vietnam, etc.", however, some mental characteristics inherent in the entire region are recorded. The article analyzes the reasons for the interest of Western culture to the landscape art of Japan and China, which arose in the early twentieth century and still exists. The authors note that it is associated, on the one hand, with the actualization of the environmental problem, on the other, this kind of art culture embodies the idea of synthesis and interaction of different types of art and everyday life. Comparative analysis of the landscape culture basics is built through the prism of the concept "border", which allows to identify both structural and functional, and philosophical and aesthetic determinants. In addition, the article retrospectively traces the periods of intensive interaction between East and West, which should be considered as a vivid example of intercultural dialogue, when traditions and elements of the foreign cultural environment are creatively processed, and the result is the production of a new socio-cultural space.

Актуальность заявленной тематики обусловлена следующей проблемой: влияние идей мультикультурализма, а также глобализация и философия постмодерна привели современную цивилизацию к поиску новой ценностной системы, поскольку в последние годы философы говорят о нивелировании смыслов, заложенных в данных философских концепциях. В связи с этим ведутся активные действия по поиску путей преодоления данной проблемы, одним из которых видится обращение к инокультурной среде, в частности, к традициям восточных культур. Если еще относительно недавно Восток и Запад составляли оппозиции дуальности, рассматривавшейся в контексте дихотомии «свой – чужой», то сегодня можно говорить о ее трансформации в пару «свой – другой». Именно интерес к «другости», к возможности увидеть и понять себя через инобытие, актуализировал внимание к восточным культурам, ибо «принцип двуединства», содержащийся, в частности, в даосизме, привлекает внимание современных философов, поскольку происходит перестройка отношений «человек – мир» [2]. Интерес к Востоку проявляется и в рамках повседневной культуры в увлечении различными религиозно-философскими и медитативными практиками данного региона, азиатской кухней, принципами организации пространства дома и сада в соответствии с идеями фэншуй и японской ландшафтной культурой.

Обращаясь к данной проблематике необходимо иметь в виду два аспекта:

- во-первых, в современной гуманитарной науке происходит актуализация концепта «граница», поскольку он выступает удобным инструментом для осмысления того или иного феномена, продуцирует проблемное поле, различные аспекты которого могут быть рассмотрены как по отдельности, так и в совокупности. Подобная тенденция «связана со сменой культурной парадигмы, переориентацией на коммуникативность, диалогичность, преодолением замкнутости традиционных культур, плюрализмом и толерантностью в оценке культурных ценностей и норм. В связи с этим концепт употребляется во многих типах дискурсах» [6, с. 36]. Продуктивно использование данного концепта и при анализе садово-парковой культуры, ибо в данном случае речь идет о конкретном пространстве, имеющем географическую границу. Другими словами, садово-парковый ансамбль предстает как культурный ландшафт, детерминированный границей и системой координат, присущих данному обществу;

- во-вторых, японскую и китайскую культуры следует рассматривать через фокус контекстуальности религиозно-философского, социального и художественно-эстетических аспектов, поскольку именно она выступает основой единства культурного дискурса указанных сфер. Мир через призму контекстуальности предстает как тождество единичного и Единого, при котором устанавливается не только взаимосвязь между компонентами, но и их строгая иерархичность. Восточным культурам, несмотря на их региональное различие, присуща унитарная, монистическая структура, порождающая ощущение вневременности, внеисторичности, отличающаяся медитативностью и созерцательностью. Это связано с особым видением мира как системы переходов небытия в бытие и обратно, что нашло отражение в смыслообразующих для данного типа культуры понятиях – «причинность», «случайность», «сущность», «явление». «Подобный тип отношения единого и единичного, непрерывного и прерывного образует довольно сложную структуру» [2].

В восточных культурах сущность бытия проявляется в образах, которые есть отражение сути феномена [1]. Они возникают благодаря выявлению индивидуальности и ситуационности события, но процесс их постижения основывается не на аналитическом методе, а достигается в результате восприятия любого события как со-бытия, т.е. как неотъемлемой части целостности. То есть «адепты Дзэн стремились, очистив разум от эгоцентрических переживаний, достичь спокойного интуитивного осознания своей причастности Вселенной» [9, 409].

Гармоничное существование человека и мира в контексте данных культур возможно лишь при полном растворении человеческой личности в космическом универсуме, поэтому от человека требуется минимальная внешне проявляемая активность, но нацеленность на концентрированное внимание к собственному внутреннему миру [8]. В связи с этим, «размытость» границ сада и окружающего его пространства выступает отличительным признаком садово-паркового ландшафта в Китае и Японии. Более того, все элементы японского и китайского сада не предстают как обособленные объекты, они разомкнуты, а каждый из компонентов садового комплекса как бы выходит за собственные границы, устанавливая общее смысловое пространство с другими, благодаря чему возникает смысловой континуум.

Несмотря на отнесение Китая и Японии к одному региону, следует сказать о существовании национальных отличий в садово-парковом искусстве двух стран. Во-первых, именно Япония выступала объектом восприятия китайской культуры: из Китая приходят буддизм, письменность, в том числе и искусство садоводства. В основе садово-паркового искусства Китая лежат три основных принципа:

- естественность сада, т.е. он должен производить впечатление нерукотворного, созданного как будто самой природой;
- сад как уменьшенная копия Вселенной, где символически представлено взаимопроникновение инь и ян;
- завершенность композиции при миниатюрных размерах сада достигается многоплановой перспективой, благодаря которой возникает ощущение иллюзии

пространства, а многочисленные элементы (мостики, камни, разноуровневые деревья) – полноту бытия.

Во-вторых, сад в Китае представляет совокупность нескольких садов, которые разделены галереями и плетеными экранами, иногда и архитектурными постройками (беседки, веранды), цель которых состоит в демонстрации различных контрастных образов. Если маленькие сады, как правило, не имеют границ, их визуально фактически невозможно определить, однако императорские сады всегда четко очерчены [10]. Освальд Сирен, один из лучших исследователей садово-паркового искусства Китая, писал: «Все, что наиболее крепко запечатлелось в моих воспоминаниях, это не формальные элементы сада, а производимое им в целом ощущение, сама атмосфера и эмоциональная насыщенность, несмотря на постигшее сад разрушение и обветшание, некий жизненный шарм и выразительность» [11, 145].

Постепенно в японской культуре сформировались свои традиции при разбивке садов. Если в Китае сад предназначен, прежде всего, для свободного времяпрепровождения, то в Японии – для совершенствования духа и медитативных практик, созерцания. Различны и размеры сада: для китайского сада характерна большая территория, в японском же наличествует тенденция к миниатюризации, поскольку в силу территориального островного положения земли было мало (отсюда и традиции выращивания карликовых деревьев – бонсаи).

Все это свидетельствует о видоизменении японского сада, которое коррелировало с трансформацией историко-культурного контекста. Например, влияние синтоизма проявилось в том, что божество нельзя увидеть, но его можно ощутить через переживание природной красоты, восприятие ритма окружающего мира. Если в западноевропейском язычестве, а впоследствии и в христианстве, исламе, присутствует противоположение территории сакральной (осененной божественной благодатью) и профанной (хаосом), что предполагает наличие четкой границы между этими территориями, то синтоизм, а позже и буддизм исключает подобную дихотомию. Синтоизм предлагал в качестве предмета поклонения камень, который воспринимался как место обитания божества и не отделялся от окружающего ландшафта. Несмотря на все последующие видоизменения в композиции сада именно синтоизм закладывает две идеи – символизация природного ландшафта и символизация через пространственную форму, - ставших основой эстетических исканий японских мастеров садовых дел, которые впоследствии усиливаются под воздействием буддизма [1].

Одним из первых теоретических наставлений по устройству сада в Японии следует считать трактат «Сакутейки» («Образец создания садов»), автором которого считают Татибана-но Тосицуна (1028 – 1094). Созданный XI в. (однако, первое упоминание о саде в Японии относится к 74 г.), текст содержал уже все характерные при организации сада элементы, которые присущи садово-парковому искусству Японии (в частности, гармоничная вписанность компонентов сада в топографию местности, благоприятная их корреляция, соответствующая принципам фэншуй, аккумуляция и воспроизводство природного духа).

Итак, при устройстве садов в Японии и Китае огромное влияние оказывал комплекс религиозных доктрин, в частности, идеи рая в буддизме, воздействие которого продуцировало, в частности, создание нового типа сада – сада камней. В связи с этим следует отметить, что именно буддизм и конфуцианство, пришедшие из Китая, оказали сильнейшее воздействие на мировоззрение японцев, став идеологическим и этическим фундаментом в период формирования у них централизованного государства. Кроме того, именно они стали основой для возникновения эстетического канона, сохранявшегося на протяжении всей эпохи Средневековья с минимальными коррективами, которые коррелировали с социокультурным контекстом [8]. В художественной энциклопедии «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» были изложены два противостоящих друг другу метода китайской эстетики: «се шен», требующий подражать формам бытия, и «се и», провозглашающий передачу сути вещи, ориентирующий на создание идеальной художественной реальности. Две обозначенные в энциклопедии тенденции соответствовали позициям двух направлений, сформировавшихся в японской художественной школе XVIII в.: традиционалисты (сторонники «си е»), считавшие природу в искусстве выше реальной природы, и западники (ценители «се шен»), подготовившие почву для восприятия европейской эстетики.

В человеке западной цивилизации, начиная с эпохи античности, заложено активное деятельностное начало. Как и в восточных культурах одним из главных модусов античности выступает гармония человека и космоса, однако «буддийский космос не тождественен космосу древнегреческой мысли, так как натурфилософская основа носит условный характер. Центр внимания в буддизме перенесен с мира явлений на внутренний мир личности» [3, с. 323]. Другими словами, от античного человека не требуется растворения, наоборот, он позиционирует себя как особая часть космического универсума, мера всех вещей. Подобный взгляд на человека свидетельствует о совершенно ином образе жизни, связанном с бытованием греческого полиса, в частности, исономией, требовавшей индивидуальной гражданской активности.

В эпоху средневековья под влиянием христианской философии, которая объявляла человека «венцом природы», сформировалось утилитарное и прагматическое отношение к природе. В связи с этим сады данной эпохи были предназначены для выращивания лекарственных трав и фруктово-ягодных растений. Однако одним из излюбленных элементов при композиции сада становится лабиринт, образованию которого способствовали многочисленные извилистые дорожки. Его появление связано с христианскими представлениями о непростом пути в постижении Бога (впоследствии в барочной культуре этот элемент приобретает иную смысловую трактовку).

В эпоху Возрождения под влиянием идей пантеизма происходит открытие красоты окружающего человека мира природы, что приводит к поиску новых композиционных приемов при планировке сада. В частности, намечается тенденция, например, в медийском типе сада, в объединении здания и сада вокруг него, подчеркивается их взаимосвязь, сад при этом становится неотъемлемой частью виллы. В этот период одной из наиболее типичных

композиций становятся террасы, соединенные между собой лестницами (например, сад виллы д'Эсте). Таким образом, в XVI в. в европейской культуре границы сада расширяются, и данная тенденция продолжится в эпоху барокко, когда здание перестает восприниматься как изолированный объект сада, а сливается с ним (этот эффект просматривается, в частности, в стирании границы между интерьером и садом посредством расположенных напротив французских окон первого этажа зеркал, в которых отражается сад, как бы входящий в внутрь дворца).

Одним из самых ярких образцов садово-парковой культуры в XVII в. выступает парк Версаля. Созданный здесь А. Ленотром парк является воплощением переходной эпохи от барокко к классицизму, для которой характерны демонстрация возможностей человеческого разума, проявляющаяся в демонстрации «приручения» природы, четкость и структурность композиции. В творчестве Ленотра намечается тенденция по усложнению пространства садового ландшафта, вырабатываются новые способы для показа единства окружающей природы и видов художественной культуры, поскольку барочная культура предполагает синтез искусств, каждое из которых выступают как бы продолжением архитектурных форм. Граница между ними фактически стирается, поскольку ансамбль должен был символически отражать бесконечность мира, его изменчивость и драматизм.

В семиотическом аспекте, любое поселение, расположенное на окраине культурного пространства, «преодолевают антитезу земля – небо, попадая в контекст оппозиции естественное – искусственное. Этот ландшафт создается вопреки природным условиям» [4, 266 - 267]. Именно так Людовик XIV возводил Версаль: на болотистой местности, вдали от каких-либо поселений и Парижа. Но расположение королевской резиденции в столь, казалось бы, неудобном месте должно было свидетельствовать об абсолютной власти правителя, сказавшего «Государство – это я». Его воле должны подчиняться не только подданные, но и силы природы. Таким образом, при отсутствии границ между элементами ансамбля существовала четкая грань между «облагороженным» человеком пространством и естественной природой.

В Англии эпохи Просвещения происходит формирование пейзажного стиля садово-паркового искусства. В этот период происходит трансформация представлений о мироустройстве, что связано отчасти с урбанизацией. Среди идей данного периода наиболее сильное воздействие на возникновение этого типа сада следует выделить идею «естественного человека на фоне естественной природе», которая была сформулирована, в частности, Ж.-Ж. Руссо в призыве «Назад, к природе!». Еще в XVII в. Дж. Локк заговорил о значении чувств в познании мира, а позже формируется идея о преобразовании природы человеком, восприятие природы как рая, созданного человеком и для человека (Дж. Мильтон, в частности, писал о необходимости создания «неба на земле»). Создателями пейзажного сада выступают Чарльз Бриджман, который исходил из трех принципов – формальность, переходность, прогрессивность, – и Уильям Кент, работавшими над парком Стоу.

Существует предположение, что именно знакомство с китайским садовым искусством способствовало формированию пейзажного стиля в европейской культуре. Однако следует отметить, что знакомство европейцев с китайской культурой началось еще в XIII в., когда путешествие туда совершил Марко Поло, но пейзажный тип сада появился лишь в XVIII в. Кроме того, в его композиции фактически не просматриваются типичные для китайского или японского сада идеи, лишь отдельные элементы – мостики, пагоды, беседки, павильоны в китайском стиле. Стиль шинуазри, формирование которого относится к рубежу XVII – XVIII вв., получает в дальнейшем широкое распространение не только в Западной Европе, но и в России (например, знаменитая китайская деревня в Царском Селе) [5]. Таким образом, можно говорить, что в эпоху Просвещения происходит заимствование лишь внешних форм восточной культуры.

Другими словами, история взаимодействия Востока и Запада имеет длительную историю, однако вплоть до середины XIX в. в юго-восточном регионе сохранялась картина мира, сформированная еще в период Средневековья, что отражалось и во взгляде на функции художественной культуры, в том числе и садово-паркового искусства. Она рассматривалась как инструмент для раскрытия сущности бытия и одновременно – достижения целокупности с миром. То есть, произведение искусства не выступало самоцелью. О качественно новом этапе культурного диалога Запада и Востока (Китай, Япония) можно говорить лишь начиная с XIX в., когда в Европу начинают поступать произведения К. Хокуся, К. Утамаро, У. Хиросигэ, С. Хиросигэ, С. Тосюся [5]. В Китае и Японии сад воспринимался как вход в иную реальность, поэтому в нем присутствуют такие элементы, как галереи, арки, открывающие новые перспективы. Однако и для Европы второй половины XIX в., особенно в среде импрессионистов, характерна подобная трактовка сада. Например, для К. Моне его сад в Живерни так же воспринимается, как особый мир, входом для которого выступает поверхность воды, озера.

В Европе же восприятие идей восточной культуры и философии, базирующихся на символизме, лаконичности и единении с окружающим миром, приходится лишь на начало XX века, что сказалось и на композиционных принципах садового искусства. Однако и в этот момент многие из перенимаемых с Востока практик теряют в Европе свой сакральный смысл, хотя и на родине с этими феноменами происходит нечто подобное (однако нельзя утверждать, что нивелирование религиозного аспекта доходит там до полного его исчезновения). Но при этом следует подчеркнуть актуализацию эстетической стороны создаваемых артефактов, в том числе и садов (так, при создании сада деревьев должны соблюдаться 16 основных правил, сложившихся еще в период Средневековья, а при проектировании сада камней необходимо придерживаться пяти принципов).

Влияние же Запада на садовое искусство Японии проявилось, в частности, в появлении на рубеже XIX – XX вв. стиля морибаны, который использовался для оформления интерьера. Его основой выступает взаимосвязь трех формообразующих элементов (Син, Соз, Тай), чьи пропорции имеют соотношение 7-5-3 и коррелируют с размером вазы.

Итак, результатом сравнительного анализа могут быть следующие положения:

- основополагающими элементами садовой культуры Японии и Китая выступают такие понятия, как «пустота» и «асимметрия». Для европейца пустота не имеет значения, однако в восточной культуре именно она помогает созерцателю концентрировать мысли. Асимметрию же следует считать принципом организации не только садового пространства, но и социального;

- если в западноевропейской традиции относительно сада говорят, что его нужно посадить, то сады в Японии и Китая строят, сооружают, где каждый элемент символизирует определенный религиозно-философский аспект, в западноевропейской садовой культуре изначально отсутствовала религиозная составляющая, а композиционные схемы опирались на философские идеи эпохи;

- в садовом искусстве Запада часто внимание фиксируется на цветовом убранстве, именно оно играет одну из главных ролей. В парках Японии и Китая визуально воспринимаемое пространство имеет скрытый смысл, наделено символизмом, а одним из излюбленных растений выступает сосна, олицетворяющая долголетие.

Таким образом, для садового пространства Японии и Китая характерно отсутствие границ между отдельными элементами, что приводит к формированию новых смыслов в зоне пограничья. Фактическая граница сада имеет меньшее значение, чем символически воспринимаемая. В садах западноевропейской традиции прослеживается тенденция движения от регулярного парка в сторону пейзажного, в котором особое значение придавалось раскрытию единства парка и природы, а так же акцентированием внимания не на плане, а на пейзаже парка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богачихин М.М. Фэншуй: Пространство. Время. Человек. – СПб.: Нева, М.: ОЛМА-Пресс, 2000.
2. Григорьева Т.П. Даосская и буддийская модели мира [Электронный ресурс] // URL: <https://ligis.ru/librari/1365.htm> (дата обращения - 01.12. 2018).
3. Зелинский А.Н. Идея космоса в буддийской мысли // Страны и народа Востока. Вып. IV. Африка и Азия. – М.: Изд-во «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1973. – С. 322 – 337.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. В кн.: Лотман Ю.М. Семиосфера. - СПб.: Искусство - СПб, 2001. – 704 с.
5. Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. – М.: Изобр. Искусство, 1996. – 400 с.
6. Синявина Н.В., Махович Е.В. Актуализация концепта «граница» в современной российской действительности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 2 (82). С. 34 – 42.
7. Синявина Н.В., Махович Е.В. Концепт как культурфилософская категория [Электронный ресурс]// Педагогика искусства. 2018. № 4. Код доступа: URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/sinyavina_mahovich_150-156.pdf (дата обращения - 04.01.2019).
8. Соколов-Ремизов С.Н. От средневековья к новому времени: Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – начала XX вв. – М.: Гос. Ин-т искусствознания, 1995.

9. Сэнсом Дж.Б. Япония: краткая история культуры. Серия «Пилигрим» / Пер. с англ. Е.В. Кириллов. – СПб.: Издательство «Евразия», 1999.
10. Фицджеральд С.П. Китай. Краткая история культуры / Пер. с англ. Р.В. Котенко. – СПб.: Издательство «Евразия», 1998.
11. Sirén O. Garden of China. – N.Y., 1949.