

умови для творчої самореалізації особистості в умовах дозволя.

➤ **Театри моди (школи моделей), які є складовою частиною модельних (рекламних) агенцій.** Основна мета подібних закладів – підготовка майбутніх кадрів для українського та закордонного моделінгу.

Таким закладом, до прикладу, є школа моделей, створена при модельній агенції «Step by Step» (м. Чернівці, Україна). 12 листопада 2001 р. вперше переступили поріг модельної агенції вихованці, а зараз їх уже пізнають не тільки в Буковині, а й скрізь в Україні. Нині модельна агенція «Step by Step» – це торгова марка й приватне підприємство з ліцензією від обласної державної адміністрації на позашкільне виховання дітей віком від 4 до 13 років за напрямком модельний шоу-бізнес. При модельній агенції працює підготовча школа модельного бізнесу, де протягом чотирьох місяців діти здобувають знання за програмами найкращих модельних агенцій України. У першу чергу – це сценографія та дефіле, вміння рухатися та розкривати характер одягу різних стилів та напрямків. Ще один важливий предмет для роботи моделей – це етикет та акторська майстерність. Талановито й професійно працює з вихованцями актор театру «Голос» Андрій Циганок. Саме він розкриває в дітях акторський талант, навчає загальним правилам поведінки, спілкування з людьми, виховує і збагачує їхній духовний світ. З 2005 р. новинкою в шкільній програмі став предмет «Психологія». Догляду за собою та вмінню вдало підкреслити свою привабливість та красу дітей навчає курс косметології та візажу. Викладач Ірина

Калинюк, яка сама є взірцем для юних моделей, вдало та зі смаком підбирає для кожного свій стиль та імідж. По закінченні школи та складанні іспиту діти отримують дипломи, а найактивніші та талановитіші зараховуються до модельної агенції, де спочатку проходять курс фотокласу. Кращі фотознімки розміщуються на сайті модельної агенції.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що наведені принципи класифікації дитячих театрів моди за запропонованими чотирма ознаками є умовними, але вони дозволяють упорядкувати основні питання, пов'язані з плануванням та організацією педагогічного процесу подібних позашкільних закладів. Подальшого дослідження потребують питання використання виховного потенціалу дитячих театрів моди, а також перспектив їхнього функціонування та розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Как стать моделью [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://intermodels.com.ua>
2. Крок за кроком («Step by Step») <http://www.stepby-step.cv.ua>
3. Суцzenко Т. И. Педагогический процесс во внешкольном учреждении. – Минск, 2001. – 168 с.
4. Студия Театр моды «Василиса» [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://art-edu.ucoz.ru>
5. Театр моди «Текстимул» [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://www.xtt.kharkov.ua>

Стаття надійшла до редакції 28 травня 2012 року

УДК 712.3(510):101

Марина Ратко,

*канд. пед. наук, доцент кафедри музичного виховання й хореографії
Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького*

АНСАМБЛЬ КИТАЙСЬКОГО САДУ

У статті розглядається мистецтво китайського саду, висвітлюються його філософсько-естетичні засади, особливості архітекtonіки. Основні композиційні елементи садового ландшафту аналізуються крізь призму філософем китайської культури.

Ключові слова: китайський сад, архітекtonіка, філософеми.

Мистецтво китайських садів дуже давнє, має багатовікові традиції. Пов'язане з усіма сторонами духовного й матеріального життя людини, воно втілило життєвий досвід багатьох поколінь. Сад в Китаї – це цілий світ, де людина може почувати себе відстороненою від повсякденної суєти, залученою до вічного й мінливого життя природи. Пейзажний сад був протягом усього

Середньовіччя джерелом поетичного натхнення. Тут писали вірші поети, зустрічалися вчені, художники займалися живописом і каліграфією.

Неповторна краса й поетичність китайських садів віддавна була оповита легендою. Вони неодноразово були прославлені в поезії, прозі, живопису. Чутки про красу садів спонукали багатьох людей вирушати в да-

лекі мандри, щоб насолодитися їх спогляданням. Саме сади найбільше вразили перших європейців, які відвідали Китай. Збереглися, наприклад, захоплюючі описи південних садів у книзі Марко Поло, який у XIII ст. побував у Лін'яні (Ханьчжоу). У XVII ст., коли садово-паркове мистецтво Китаю переживало період свого найвищого розквіту, мода на «китайський стиль» поширилася й на Заході, відчутно вплинувши на парки Європи.

Інтерес до китайських пейзажних садів не вщухає й сьогодні – на рівні як практичного ландшафтознавства, так і теоретичної рефлексії. Китайський сад як вид прикладного мистецтва, його структурні, семіотичні та естетичні принципи, конкретні пам'ятки вивчають російські дослідники (Н. Виноградова, О. Голосова, В. Малявін, М. Кравцова, Д. Лихачов), вчені інших країн (Лоу Цинсі, Вен Ван-го, Ю. Кьєн, Є. Морріс, Д. Грахам). Такий самотутній і вражаючий витвір китайського генія, як мініатюрні сади, перебуває в полі наукового інтересу Р. Стейна, А. Мартинова.

Проте у вітчизняній науці спеціальних праць, присвячених проблемам китайського садово-паркового мистецтва, обмаль. Винятком є науково-популярне видання «Сади і парки Китаю», опубліковане видавничим об'єднанням «Вень». Подальшим розвитком зазначеної ініціативи вважаємо це дослідження, у рамках якого автор зосередився на висвітленні композиційних особливостей китайських пейзажних садів в аспекті ключових принципів садової естетики та концептів китайської філософсько-естетичної думки.

Традиції китайського пейзажного саду беруть свій початок з оригінальних письмових джерел про парковий ансамбль, розбитий ще легендарним правителем У-ді на південному сході країни неподалік від майбутнього Пекіна. Він уособлював, за задумом імператора, чарівні сади в обителі безсмертних Пенлай.

Справжнім же родоначальником приватного пейзажного саду можна вважати відомого державного і культурного діяча епохи Шести династій Сунь Чо, який, за переказами, уперше побудував на території своєї столичної садиби, під улюбленою віковою сосною, спеціальне приміщення, яке імітувало хижу відлюдника. У ньому Сунь Чо усамітнювався для безтурботного проведення часу, замість того, щоб здійснювати мандри в гори.

У кінці мінської епохи з'являється перша теоретична праця із садового мистецтва, яка відразу ж була визнана «класичною»: «Улаштування садів» («Юань») Ци Чена. Ци Ченом і його послідовниками була розроблена й типологія пейзажного саду. Він виділив п'ять його ос-

новних типів, залежно від місця розташування: у горах, у місті, у передмісті, у селищі, уздовж річки або на березі озера.

Еталонними зразками є пейзажні сади в Сучжоу, Усі, Янчжоу, Нанкіні та Шанхаї. Найстаровиннішими й найавторитетнішими з них є: «Сад темно-голубого павільйону» (Цанлайтінюань, X ст.), «Західний сад» (Сююань, XIII ст.), «Сад левиного лісу» (Шицизілінь, 1342–1349 рр.), «Сад неосвіченого управителя» (Чжочженьюань, 1513 р.), «Сад відпочинку» (Лююань, XVI ст.), «Сад душевної теплоти» (Сююань, XVI ст.), «Сад для милування» (Чжаньюань, XVI ст.), «Сад безтурботності» (Юююань, 1552 р.), «Сад голубих хвиль» (Цанлантін, 1041–1048 рр.) та ін.

Сад у китайському розумінні – це цілий світ, де вирує життя, прообраз повноти буття. Як зауважує В. Малявін, сад «...відзначається вражаючою стилістичною переконалістю саме як цілісне явище, взяте в єдності всіх аспектів – утилітарних і естетичних. Адже китайський сад – не просто оаза «художності» в пустелі життєвої рутини. Він призначений не тільки для того, щоб у ньому розважались і мріяли, а й для того, щоб у ньому жили і працювали» [5, с. 303]. У мінську епоху (в період розквіту садово-паркового мистецтва, тотального захоплення ним верхів китайського суспільства) сади стали справжнім осередком культурного життя, улюбленим місцем для ігор, прогулянок, музикування, читання, занять живописом, учених бесід, зустрічей літераторів і художників.

На формування китайського пейзажного саду суттєво вплинула філософія та естетика даосизму. Його семіотичні та естетичні принципи впливають із генеральної культурно-ідеологічної установки, сформульованої в дусі даоських філософських та релігійних уявлень: створення місця для відпочинку людини від суєтної повсякденності, яке має асоціюватися з місцем проживання відлюдника й перебування безсмертних [4, с. 897]. Конститутивною основою китайського саду стали теорія Фен Шуй (вчення про екологічну гармонію, рівновагу в природі) та окремі конфуціанські ідеї (необхідність збалансованості різноманітних компонентів, дотримання в усьому «золотої середини», порівняння людських добродітей з природою).

Якщо взяти до уваги той факт, що кожна культура базується на певному колі духовно-світоглядних констант, то можна стверджувати, що в такій царині китайської культурної традиції, як мистецтво саду, оприявнилися філософемі-універсалії Дао (шлях), цзижань (природність), інь-ян, сюй (пустота), ци (енергія), сюань (прихова-

не, потаємне), хуа (метаморфози, перетворення), гу (древність). Вони визначили його естетичні та композиційно-семіотичні засади.

Автори китайських трактатів із садово-паркового мистецтва одноставно називають головним позитивом саду його природність, «самобутність» або здатність виявляти та підсилювати природні властивості речей. У їхніх описах садів постійно оспівуються «порослі травою доріжки», «чисті джерельця», «дике каміння» та інші ознаки романтичного запусіння. «Хоча сад створюється людиною, у ньому саме собою розкривається небесне», – пише Цзи Чен [7, с. 47].

Китайці надавали першочергового значення відповідності композиції та декору саду ландшафту місцевості й природним властивостям матеріалу. Однак не слід розглядати принцип «цзижань» як аналог європейського натуралізму. Китайська традиція не знала протиставлення людині природи, а тому не обожнювала й не принижувала природний світ. «У ній людина була покликана «давати завершення небесній природі», тобто розвивати й підсилювати природні властивості життя, надавати речам виразні форми, що не тільки не виключало, але навіть передбачало експериментування з матеріалом природи, роботу творчої уяви» [5, с. 310]. Саме в такому сенсі китайський садівник писав про виведений ним сорт гігантської півонії: «Це вдалося тому, що людина у своїх намаганнях перейняла роботу небес» [7, с. 310].

Реалізація даоської установки про те, що пейзажний сад призначений для усамітненого провадження часу, починається з оточення його стіною, що і є типологічною особливістю такого саду, яка відрізняє його від усіх інших категорій національного садово-паркового мистецтва, яким була властива демонстративна екстравертність (зокрема, імператорським паркам). Посередництвом стіни – як у семантичному, так і в практичному аспектах – створювався замкнутий, ізольований простір. Ця його чужорідність, відокремленість від зовнішнього світу акцентується місточком перед входом.

За китайськими уявленнями, стіна ніяк не применшувала природності саду (цзижань), а навпаки – виділяла простір саду, робила його «світом у світі». Будучи творінням рук людських, стіна ставала й частиною навколишнього ландшафту, адже зводилася з таким розрахунком, що не тільки не руйнувала ландшафт місцевості, а зазвичай повторювала його «складки», забігаючи вгору й пірнаючи вниз, подібно «дракону, що звивається». Часом її вкритий черепицею верх, неначе скоряючись чийсь примхам, починав зненацька вигинатися гребінцями

хвиль, що нагадувало про філософему метаморфоз буття (хуа). Інколи ж на широкому верху стіни розбивали клумбу – ще один приклад того, як людська уява не применшує, а, навпаки, утверджує могутність природи.

Проникнути з однієї частини саду в іншу можна крізь проходи в стіні, які, звісно, не мають дверей. Ці прорізи бувають різноманітних форм, найбільш розповсюджені – коло, символ неба. Відвідувач спочатку бачив прекрасну картину «неба», а потім вступав у небесний простір і опинявся в «іншому світі», чудовому й не схожому не попередній. Будували проходи у формі квадрата (символ Землі), восьмикутника (дзеркало багуа), прямокутника, овала, шестикутника, листка банана, квітки, вази, віяла, ієрогліфа тощо. Просторові розділи всередині стіни – один із яскравих прикладів творів мистецтва «пустоти» (сюй) – «організуючої не-форми» Універсуму, яка дає можливість усьому суццюму бути й водночас усе вміщує в себе. Живописні види, що відкриваються крізь пустотні отвори в стіні, є вираженням даоських поглядів, сформульованих зокрема мислителем Ле-цзи: «...буття народжується в небутті, суще бере початок у порожнечі» [6, с. 38]. У світлі зазначеної діалектики всі зовнішні образи природного й рукотворного світів у китайській традиції мають онтологічний статус «наповненої пустотності».

Як зазначає М. Кравцова, «опорними конструктивно-семіотичними одиницями пейзажного саду виступає тріада «гора – вода – дерево» [4, с. 899]. Розглянемо окремо кожний із компонентів.

Традиційний китайський сад відзначався багатою та різноманітною рослинністю, яка мала, як і всі його складові, і утилітарну, і символічну, і естетичну значущість. Символічне значення дерев, кущів та квітів є одним із модусів філософемі сюань, яка означає приховане, глибоке, сокровенне. У контексті конфуціанства сюань виявляється в порівнянні явищ природи з людськими доброчинностями.

Ні один сад не міг обійтись без благородних дерев. Оскільки він мав зберігати красу круглий рік, то особливо шанувалися вічнозелені рослини – сосна, бамбук і кипарис. Вони символізували благородство, стійкість, життєву мудрість і довголіття. Жорстка поверхня стовбура сосни породжувала відчуття мудрої твердості. Гнучкий, незламний під дією вітру й негоди бамбук втілював уявлення про благородну людину, здатну витримати удари долі. Сосна, бамбук і слива-мейхуа, що розквітає рано навесні, разом шанувувалися як «три товариша холодної зими». Відцвітала слива й наступав час цвітіння персика й граната. Персик – символ довголіття, червоні кві-

ти граната означали спокій, щастя й добробут. Улітку розквітали кущі бегонії, магнолії та гортензії. Із настанням осені червоніло листя клена, і по всьому саду розносився ніжний аромат корицевого дерева.

Кожна рослина або група рослин займала в саду своє, найбільш вигідне для огляду місце. Біля озера висаджували верби, гнучкі гілки яких уподібнювалися красі дівчини-танцівниці. Поруч із будинком висаджували дерева з широким листям, наприклад, банан, який відтворював заспокійливу для душі «музику дощу». Не випадково банан асоціювався з ученим, який працює в тиші свого кабінету. Бамбук зазвичай висаджували біля стіни або поблизу заклеєних аркушами паперу вікон павільйонів, щоб відвідувачі саду могли насолоджуватися тінями, які він кидає.

Як і в китайському пейзажному живописі, кольори садових рослин тонко узгоджувалися один з одним. У них відсутня пістрявість. Садівники, облаштовуючи сад, звертали увагу головним чином на красу й незвичність форми дерева, гру світла й тіней. Особливо цінувалися викривлені негодом старі дерева: вони породжували відчуття древності, забутості й були уособленням філософемі гу. (До слова, сухе дерево – улюблений мотив китайського живопису; воно символізувало стан осягнення людиною Дао).

Певні традиції усталилися й у виборі квітів. Квіти, що не пов'язувалися з символікою добра, вважалися непридатними для садів. А квітам – носіям добра – відводили в саду значний простір. Їх вирощували і в партерах, і на клумбах, і в плоских діжках, і в горщиках, і у вигляді заростей біля води й водяних рослин.

Найбільшою повагою у квітників користувався піон (півонія), який заслужив у Китаї титул «царя квітів», вважався знаком аристократа, символом знатності й багатства, втіленням чистого ян. Начало інь у квітковому царстві являла хризантема – осіння квітка, символ спокою та довголіття. Китай багатий різновидами цієї квітки. Кучеряві, голчасті, шипоподібні хризантеми наповнювали сад гірчуватими пахощами осені й опромінювали золотистим сяйвом своїх пелюсток.

Обов'язковим компонентом китайського саду була вода. У кращих садах Цзяннані вона займала більше половини території. Водяна стихія постає в них у двох різних якостях. З одного боку, вона – дзеркало світу, втілення спокою пустоти (сюй). З другого, вода – ознака одвічного руху, плинності, символ життєвої енергії ци. Вона наповнює сад життям, відображає мінливість буття – польоти метеликів, рух риб, гра тіней, які відкидають дерева та каміння. Та ж вода з кипінням виривається з

криниць, спадає бурхливими каскадами, розбігається дзвінкими джерельцями та звивистими потоками.

Робота над садом розпочиналася саме зі створення озера й озерних островів. Ніякі споруди не зводилися, поки не була закінчена робота над ландшафтом озера. Озеро з островами й гори довкола води стали основою китайського саду. (Зауважимо, що саме в методиці створення саду й полягає основна різниця між садом європейським і китайським). Озеро могло бути єдиним водним простором, а могло й розчленовуватися на великі ставочки, з'єднані проритими каналами.

Більшість штучних озер, створених руками людини, виглядали більш романтично й натурально, ніж природні водойми. Тераси й місточки, відображаючись у воді, створювали магічний ефект співзвучності зі стихіями неба й води. А острів з альтанками та павільйонами, неначе загублений у водних просторах, оточений деревами, був необхідним зоровим центром.

Слід відзначити, що в китайських садах, де яскраво проявилася прагнення не чинити насилля над природою, не було фонтанів, хоча надавалося велике значення різним формам водної стихії.

Згідно з китайською космологічною системою вода володіла всіма характеристиками, притаманними поняттю інь (темного жіночого первня): вона безформна, нестабільна, змінна, мокра, темна, горизонтальна. На противагу воді, характеристики ян (позитивного, світлого чоловічого первня) притаманні землі – камінню, горі, скелі – жорсткій, стабільній, вертикальній складовій. Обов'язкове введення в композицію саду каміння та води дозволяло усвідомити єдність і протилежність сил природи, її стихійну міць. Гори, каміні символізували кості природи, вода – її кров.

Отже, одним із головних «героїв» китайського саду був камінь. За традицією, камінь вважався матеріалом напівприродним і напівлюдським, оскільки він створений природою, але піддається обробці. Тому камінь ніби урівноважував стихії дерева, води і знаки людської присутності – архітектурні споруди. Але головне достоїнство камінів в очах китайських цінителів визначалось уявленнями про те, що «найчистіша сім'яна енергія Неба і Землі (ци. – М. Р), згущуючись, перетворюється в каміння і, виходячи із землі, набуває чудернацького вигляду» [5, с. 320].

Внести каміння в сад і правильно розмістити його – означало ввести простір саду в космічну круговерть енергії та зробити його світом у мініатюрі. Не дивно, що каміні як «вмістилища найчистішого субстрату життя» були об'єктом не лише замилювання, а й благоговійного вшанування [5, с. 320].



**Декоративні камені,
що асоціюються з гірськими вершинами**

У спеціальному каталозі, укладеному Лінь Юанем на початку XIII ст., перераховуються більше сотні різновидів декоративних каменів, придатних для садових композицій та інтер'єру будинку. Близько десяти з них належали до розряду найбільш престижних. Особливо високо цінувалися камені з гір Лінбі, покреслені, неначе яшма, світлими прожилками. Великим попитом користувалися камені з повіту Інчжоу, які вважалися наділеними надзвичайною внутрішньою силою, оскільки звисали вниз зі скель і наливалися міццю. Популярними були також і високі камені тайхуші із сіро-голубого і синьо-чорного вапняку з озера Тайху. Їх встановлювали вертикально на відкритих рівнинних місцях, де вони ставали своєрідними скульптурно-декоративними елементами. Численні заглиблення й отвори в їхньому щільному тілі неначе знаменували зустріч пустотних небес із земною твердію. Хоча форма таких каменів була результатом спонтанної гри природних сил, через що їх називали «божественними», не вважалося крамолою покращити роботу небес за допомогою долота й зубила або закоптити димом отвори в камені.

Магія каменю була невіддільна в Китаї від його естетики. Привабливі переливи кольорів, потаємна міць його маси, пустоти, які утворювали сокровенну основу форми, робили камінь художньо цінним предметом. Камені споглядали, до них прикладали руку, їх слухали, продавали на ринку, як квіти. У середньовічному Китаї склалася ціла класифікація естетичних ознак каменю. Знавці говорили про красу каменів дірчатих і ніздряних, зморшкуватих і хвилястих, пористих і продовгуватих, «схожих на водяні каштани», «що наполовину вросли в землю» тощо. Понад усе цінувалися три властивості каменів: «проникливість», яка дозволяла відчувати їхню масивну товщу; «худорба», що створювала враження витонченості, легкості; «відкритість» – краса пустот і отворів, яка робила камінь ніби розвернутим в довколишній простір. З-поміж декоративних каменів у художньо-естетичному плані найбільш привабливими вважалися ті, які мали незвичайну форму й навіювали фантазм «обманних перетворень», метаморфоз явищ суцього (хуа). Зокрема, у китайських середньовічних каталогах екзотичних мінералів згадуються «танцюючі» й «несамовиті» камені, «камінь-дерево», «камінь-змія», камінь – «п'яний даос»; описується камінь, який перетворюється на сплетіння квітів, камінь, схожий на кіньські зуби, камінь, який нагадує «клубочення хмар» [5, с. 322]. А в китайському фольклорі набули поширення оповіді про камені-перевертні, здатні перетворюватися, наприклад, на вродливого юнака.

Доволі різноманітними були способи розташування каменів у саду. Вони могли стояти поодиноці, спрямовуючись угору; утворювати багатопланові кам'яні ландшафти, оформлювати берегову лінію; створювати острови; слугувати екранами, столами, стільцями.

Китайський сад неможливо уявити й без архітектури. Абсолютне поєднання архітектури і пейзажу – головний його принцип. Архітектурні споруди сприяють розстановці зорових акцентів, організації мікроландшафтів, координують пересування територією саду. Кожна забудова має в саду унікальне й глибоко продумане місце, організовуючи довкола себе простір відповідно до масштабів саду, його ритмів, можливостей насолоджуватися красою природи з різних за висотою майданчиків.

Пейзажний сад, навіть невеликих розмірів, включає в себе багато різних споруд. Це невеликі павільйони, альтанки, галереї, мости різної форми, будиночки для чаювання, дружніх бенкетів, кабінети для інтелектуально-творчих занять, навіси, кам'яні чоани та багато іншого.

Сади містять дво- і триповерхові споруди лоу й ге, верхні поверхи яких призначені для огляду віддаленої

місцевості. Такі павільйони зазвичай споруджували в далекому затемненому куточку саду, що дозволяло охопити поглядом великий простір. Побудовані з дерева, пофарбовані червоним або коричневим лаком, ці споруди мали напрочуд граційний вигляд.

На гірських виступах і пагорбах зводилися відкриті навсесіч альтанки. Їхні типи різноманітні. Вони можуть бути круглими, квадратними, шести- чи восьмикутними в плані. У них особливо відчутною є відкритість китайських споруд світові. Присутність у саду подібної альтанки дуже важлива. Поставлена на найвищому місці та призначена для огляду найважливіших панорам парку, вона стає фокусом композиції.

Важливе місце в естетиці та семіотиці пейзажного саду мають і мости, серед яких перевага надається «місячним» і зигзагоподібним. Останні втілюють гірську стежину, що, петляючи, виводить людину з глибини гір. Подібна смислова асоціація підсилюється розміщенням уздовж перил горщиків із рослинами, які імітують зарості.

Загалом слід зазначити, що на Сході в людини зовсім інша філософія ставлення до простору. На Заході майже завжди планувальним центром робочого простору стають об'ємні стаціонарні структури. Такими структурами в західній ландшафтній архітектурі можуть бути замки, палаци, будинки та інші об'єкти центрального огляду, довкола яких розвивається підкорений ними простір саду. В китайських садах простір, на якому формується сад, перебуває в центрі, архітектурні споруди обрамлюють його. «Вважається, – пише О. Голосова, – що, у відповідності з даоськими уявленнями про красу й гармонію світу, в садове мистецтво увійшло поняття «пустий об'єкт», а у відповідності з конфуціанською доктриною, – «верховний центр», як два головних споглядальних об'єкти» [2, с. 18].

Розвиваючи цю думку, В. Малявін зауважує, що спосіб зведення архітектурних форм у Китаї «полягає ледве не в повному усуненні... самої архітектури» [5, с. 325]. Остання зводилась часто до строгих і лаконічних геометричних структур, які слугували розмежуванням простору й водночас (завдяки їх легкості та рухливості) надавали можливість без зусиль зміщувати й навіть стирати прокреслені ними ж межі. «Архітектура тут – знак реальності, що усуває себе, декорум активного, функціонального простору Великої пустоти» [5, с. 325]. Головне значення в ній має не споруда сама по собі, а її відношення до навколишнього світу. Саме тому, напевно, центром планувального середовища садиби на території саду було внутрішнє подвір'я, тобто саме відкритий, пустий простір.

В архітектурі китайського саду виявляється й універсальність метаморфоз буття (хуа). Зокрема, численні переткання – неодмінна риса садових ландшафтів. Дахи китайських архітектурних споруд нерідко нависали над довколишньою рослинністю, неначе включали її в простір забудов. Або ж навпаки, центральну частину одного зі схилів даху китайці вкорочували, а відкрити небу частину кімнати обносили стіною й висаджували там дерева. Подібні конструктивні прийоми навювали враження, неначе дім входить у сад, а сад – у дім.

Отже, китайський пейзажний сад демонструє унікальний для світової художньої культури приклад єднання природного й штучного, архітектури й усіх компонентів пейзажу (рослинності, води, каміння). Садові комплекси Китаю приваблюють специфічним колоритом: тут чарівна усамітнена й тиха атмосфера, у всьому відчувається мініатюрність і граційність, звивистість і багатозначність. Кожний покладений людиною камінь і кожне посаджене дерево пронизані духом багатії та самобутньої культури, концептуально-предметну цілісність якої репрезентують філософеми Дао, цзижань, ін-ян, суй, ци, сюань, хуа, гу та ін.

Подальші наукові розвідки доцільно присвятити аналізу традиції імператорських парків Китаю, висвітленню семіотики та техніки створення мініатюрних садів.

(Див. третю та четверту стор. кольорової вкладки).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Виноградова Н. А.* Китайские сады / Н. А. Виноградова. – М. : Арт-родник, 2004. – 207 с.
2. *Голосова Е. В.* Ландшафтное искусство Китая / Е. В. Голосова; Российская академия наук, Гл. ботан. сад им. Н. В. Цицина. – М. : Наталис, 2008. – 328 с.
3. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М. : Искусство, 1975. – 438 с.
4. *Кравцова М. Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова. – СПб. : «Лань»; «ТРИАДА», 2004. – 960 с. – (Мир культуры, истории и философии).
5. *Малявин В. В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге нового времени / В. В. Малявин. – М. : ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»; ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003. – 436 с.
6. *Померанцева Л. Е.* Поздние даосы о природе, обшестве и искусстве («Хуайнаноцзы») / Л. Е. Померанцева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 240 с.
7. *Цзи Чен.* Юань ве чжуши / Цзи Чен. – Пекин, 1988. – 288 с.

Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2012 року