
ГАБРИЭЛЬ РЭЙ ЧИ ЛЕ МЕРЕДИТ

КИТАЙСКИЕ КАМНИ В ПЕРСИДСКИХ САДАХ

Сравнительный анализ камней в китайской и персидской живописных традициях¹

В Китае садовые камни пользовались популярностью более тысячи лет во всех слоях общества – от поэтов и художников до императоров. Их размещали в садах и на письменных столах, часто изображали на картинах. На протяжении многих столетий эстетика этих камней была темой специального дискурса. Написано множество трактатов по истории искусства, рассказывающих о том, что делает эти камни такими популярными, созданы руководства по их сбору. Хорошо известно, что в Восточной Азии культура почитания камней распространилась по территориям, которые имели торговые и политические отношения с Китаем, и изображения этих камней до сих пор можно увидеть в Корее, Японии и Вьетнаме. Однако сведений о том, что эти камни также распространились на Запад, гораздо меньше, отчасти из-за устойчивого евроцентричного взгляда на искусство исламского мира. В этой статье рассматривается значение китайских садовых камней в средневековом персидском изобразительном искусстве. С помощью синкретического подхода к доказательствам автор демонстрирует существование самобытной культуры камней в Китае. Затем, сплетая воедино поэзию, фарфор и ландшафтную архитектуру, он исследует изображение камней на средневековых персидских миниатюрах, стремясь установить, как и почему произошел этот культурный обмен между Китаем и Ираном.

Ключевые слова: китайские сады, персидские сады, камни для созерцания, персидская миниатюра, Ильханиды, монголы.

DOI: <https://doi.org/10.34920/1694-5794-36-006>

Цитирование: Мереди Г. Китайские камни в персидских садах (сравнительный анализ камней в китайской и персидской живописных традициях) // Вестник МИЦАИ. Вып. 36. Самарканд, 2023. С. 57-76.

«В сознании мастеров тайного запечатлелось, что сад живописи и иллюстрации – это сад совершенного украшения».

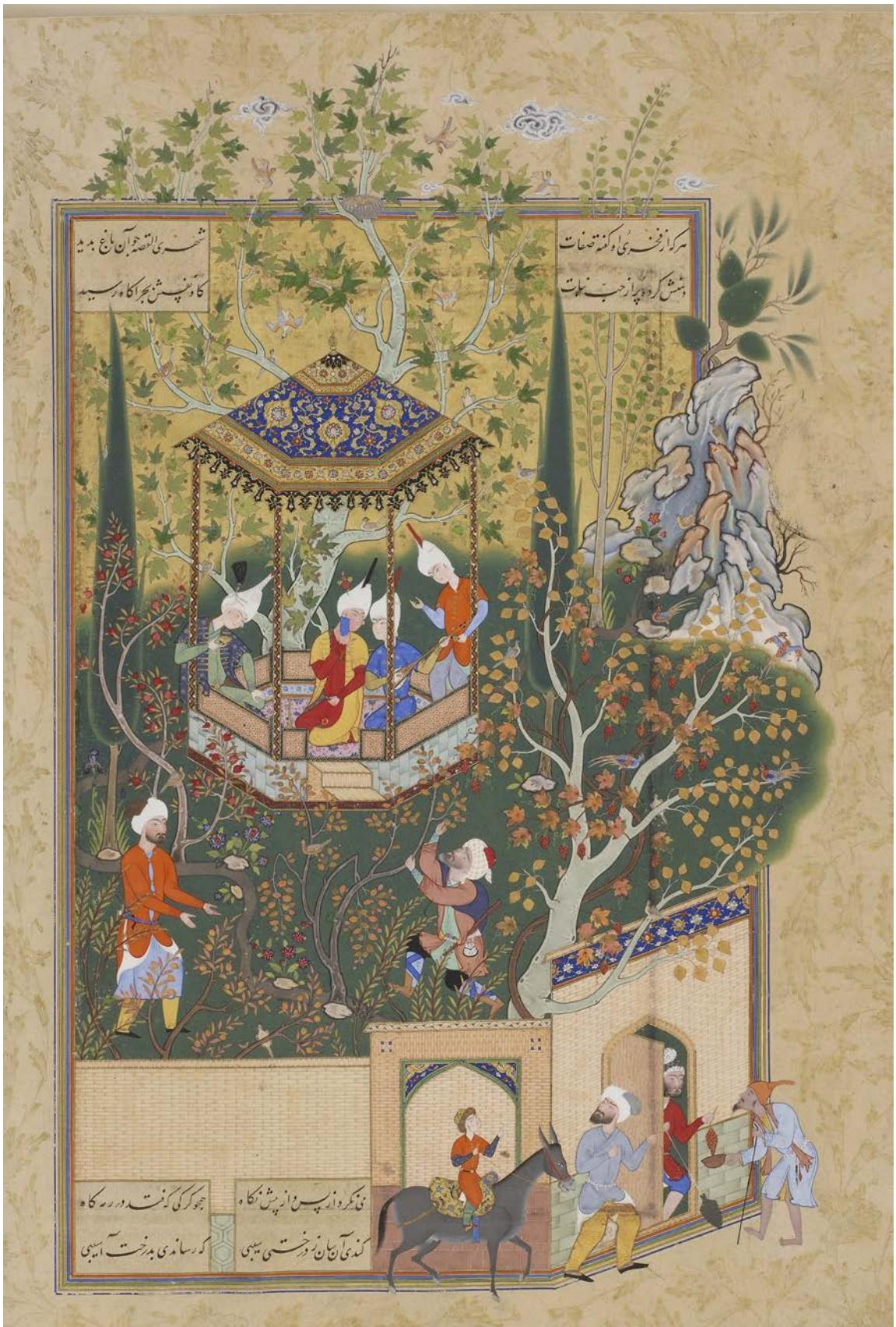
Из предисловия Дост Мухаммеда к альбому Бахрама Мирзы, 1500-е гг.

В КИТАЙСКОЙ садовой архитектуре камни являются центральными компонентами дизайна. Почитание камней имеет в Китае долгую историю. От поэтов до политиков, от крестьян до императоров – вот уже более тысячи лет люди восхищаются камнями, которые ценятся как украшение сада (ил. 2), коллекционируются в качестве сувениров, изображаются на полотнах

как часть структуры гор и продаются на аукционе Сотбис. Но в то время, как в Китае научный дискурс об эстетике камней обширен, в западной науке он почти полностью игнорируется. Эти похожие на кораллы камни трудно описывать западным академическим языком отчасти потому, что наука об истории искусства глубоко евроцентрична. Вероятно, только житель Восточной Азии, взглянув на эту персидскую миниатюру (ил. 1), сразу узнал бы китайский камень в персидском саду.

Ричард Розенблюм и Кемин Ху – два автора, написавших наибольшее количество статей об искусстве коллекционирования камней. Розенблюм, можно сказать, принес идею коллекционирования китайских камней на Запад, а Кемин Ху – коллекционер, дилер и друг как Розенблюма,

¹ Перевод с английского.



Ил. 1. «Горожанин грабит фруктовый сад деревенского жителя», автор Абд аль-Азиз. С репродукции к «Хафт Аврангу», 1492 г. Галереи Фрира и Саклера

так и Си Си Вана – способствовал его дальнейшей популяризации. Ван, а также некоторые другие авторы, такие, как Джон Хэй, Крейг Клюнас и Освальд Сирен, также писали о коллекционировании камней в Китае. Их переводы классических китайских текстов сыграли решающую роль в моем анализе. Что касается ученых, писавших о персидской живописи, то лишь очень немногие из них также хорошо знакомы с китайским искусством. В Иране литературных данных о китайских камнях практически нет. Юка Кадой, Адель Тиграновна Адамова и Майкл Барри – трое ученых, обладающих большим опытом изучения как иранского, так и китайского искусства; глубокие знания Барри о китайско-иранских художественных обменах, истории и философии сыграли решающую роль в этом исследовании. В книге «Исламский шинуазри» Юка Кадой дает подробное объяснение развития в западной науке понимания китайских элементов персидской живописи, которое я кратко изложил ниже. Она также упоминает Бэзила Грея как важную фигуру для изучения шинуазри в иранском искусстве, а также персианизации в китайском искусстве (Kadoi 2018: 1–14).

В 1930-е гг. происходило быстрое развитие исследований в области как иранского, так и китайского искусства на Западе, связанное с увеличением количества предметов восточного искусства как в частных коллекциях, так и в государственных собраниях. 1950-е гг. отмечены ростом уровня научных знаний и понимания в связи с развитием керамической археологии как в Китае, так и в Иране. В 1970-е гг. произошло увеличение числа ученых, занимающихся исламским и китайским искусством на Западе, однако наука по-прежнему остается относительно евроцентричной. Лишь в 1980-е гг. обращение к китайским элементам в иранском искусстве стало обычным делом.

* * *

«Камень размером с кулак воплощает в себе
квинтэссенцию тысячи холмов»

Конг Чуань, «Введение в каталог камней Юньлинь»
(Hu Kemín 2002).

Более 70 миллионов лет назад на Землю упал метеорит. Массы известняка, которые откладывались на протяжении миллионов лет, превратились в карстовые формы рельефа (Rosenblum 1999: 13) – пещеры, реки и столбы, образованные ветром и дождем (Farrell, Tsu 1997: 123). Десять тысяч лет назад кратер наполнился водой и в кон-

це концов стал известен как *тайху* – озеро Тай. Во времена династии Тан (618–907) район Цзяннань вокруг озера Тай (ил. 3) подвергся быстрой урбанизации (Chang 1963: 127–128), а рост благосостояния населения (Hay 1985: 18) привел к возрождению китайского искусства создания садов. К заветным карстовым известняковым скалам (рис. 2) в таких местах, как озера Тай и Лингби, можно было добраться по рекам и каналам. Как объясняет Кемин Ху, ученые теперь «могли посещать священные горы и великие реки, оставаясь в своих офисах или студиях» (Hu Kemín 2002: 1). Известные поэты, такие, как Ду Фу и Бай Цзюйи, писали о своей любви к камням, а правительственные чиновники, такие, как Ли Дэю и Ниу Сенгру, часто собирали редкие камни, чтобы показывать их в своих садах. Эстетические принципы оценки камня постоянно укреплялись, «заимствуя концепции и терминологию из обширной литературы по живописи и каллиграфии» (Mowry 1997: 29), развивавшейся веками. В идеальном камне начали искать четыре специфических признака: *шу* 瘦, *ту* 透, *лу* 漏 и *чжу* 皱. Ритмично звучащие слова легко запомнить: они означают соответственно «тонкий», «пористый», «дырявый» и «морщинистый» (Mowry 1997: 29–33). Это были естественные признаки камня тайху, самого ценного во всем Китае.

Ли Юй, последний император династии Тан, как говорят, был первым, кто положил садовый камень на свой письменный стол (Hu Kemín 2002: 75). Эти *яньшани* позже стали очень популярны среди ученых-чиновников династии Сун (960–1279). Су Ши, один из самых знаменитых поэтов Китая, описывает удобство маленьких микрокосмов во многих своих стихотворениях: (Hu Zhaokang 1999: 18–20).

«Я вернулся, унося с собой этот камень,
Так что Восточное море было спрятано
в моих рукавах».

«Облака и дым за тремя горными вершинами:
Все это можно было бы увидеть в горстке камней
Нинсянь в моей ладони».

Су Ши

Другим ученым-чиновником, известным ценителем камней, был Ми Фу (1051–1107). Произошла неприятная история, когда он вступал в новую должность. Придя в сад, он театрально поклонился камню и обратился к нему как к «Старшему брату Камню» в знак глубокого уважения – таким образом проявляя полное неуважение к своему новому руководителю (Hay 1987: 5). История очень быстро обрела популярность (ил. 4), способствуя еще большей любви к камням и



Ил. 2. Садовый камень в парке Фусин. Шанхай,
Фото: Мохаммад Амир Хакими Парса. 2018 г.

страсти к их коллекционированию.

Примерно в это же время ученые начали писать обширные тексты об эстетике камня. «Каталог камней Облачного лес» был составлен в 1100-х гг. Он описывает 114 различных типов камней по всей стране. Как объясняет Кемин Ху, в нем описывается «их происхождение, формы, цвета и качества, но также подробно объясняются методы их производства» (*Hu Kemin* 2002: 1). Этот каталог в течение многих столетий вызывал дискуссии среди ученых о ценности камней. Поздний период правления династии Мин (1368–1644) ознаменовался резким увеличением общего объема издаваемых книг: были выпущены энциклопедии по оценке камней, в том числе руководства для художников-пейзажистов, в частности «Руководство по каллиграфии и живописи студии десяти бамбуков». Также было много справочников для коллекционеров камней, таких как «Каталог камней Суйюань» (*Hu Kemin* 2002: 6), «Искусство садов» (*Ji* 2012: 116) и «Лишние вещи» (*Clunas* 2016: 112–113).

Императоры династии Цин, такие как Цяньлун (1735–1796), строили в Пекине большие сады (*Xiao* 2003: 1–3). Сам Цяньлун начер-

тал стихи на своих знаменитых камнях, таких, как «Холм черного гриба» и «Голубое облако» (*Hu Kemin* 2002: 5). Коллекционирование камней стало популярным во всех слоях общества, продолжали публиковаться работы, прославляющие камни, среди которых были «История камня» (также известная, как «Сон о красной комнате») и рассказ «Неземной камень». С ростом этой литературной культуры все больше людей стали ценить сложную эстетику камней. Популярность китайских камней по-прежнему высока, и люди продолжают их коллекционировать по сей день. Коллекционирование камней позволяет людям чувствовать связь с природой и испытывать глубоко личные ощущения по отношению к истории и месту; по той же причине люди в Китае любят камни уже более тысячи лет.

* * *

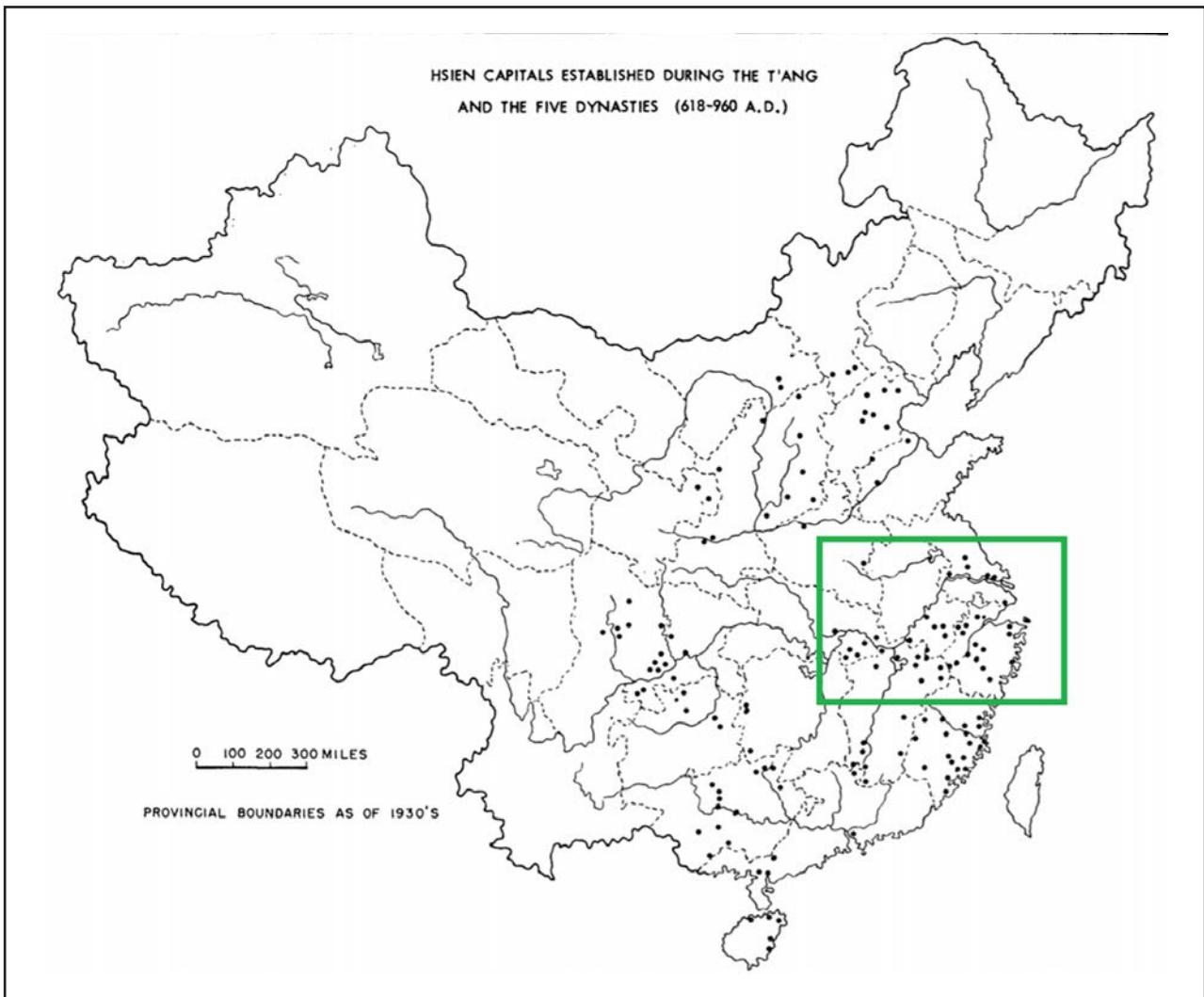
«Есть надежда, что человек
не будет хмуриться от скуки,
ибо сад – это не место уединения:
Если он украшен вниманием Бога,
то это китайская галерея...»

(*Dost-Muhammad* 1989).

Хорошо задокументировано, что на протяжении веков этим специфически грубым, естественно выглядящим камнем восхищались также в Корее, Японии и Вьетнаме: изображение Ми Фу, кланяющегося скале, например, известно даже в Корее (ил. 4). А вот что не очень хорошо задокументировано – это то, что эти камни также обрели популярность на Западе. Евроцентричный дискурс об «исламском искусстве» совершенно не способен охватить, например, искусство Ирана, географически расположенного между Европой, Китаем и Индией.

На упомянутом выше изображении из «Хафт-Авранга» (ил. 1) садовый камень на заднем плане вызывает много вопросов: не та ли это «приподнятая гора», описанная в книге Цзи Чэна «Искусство садов»? Почему отверстия в его пористой поверхности и изящная карстовая форма соответствуют эстетике китайского камня? В какой степени персидские художники-миниатюристы понимали китайский контекст, из которого происходят эти камни? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо проанализировать изображение с этими камнями и понять, *что* произошло, *как* это произошло и *почему* это произошло.

К 1200-м гг. ремесленники в Иране выработали единый стиль изображения природных сцен и человеческих фигур. Состоящие из крупных фигур на единой плоскости эти изображения были самых различных форматов – от рисунков на эмалированной керамике *минаи* до монумент-



Ил. 3. Карта урбанизации юга во времена династии Тан. Регион Цзяннань выделен зеленым цветом.
 Источник: *Sen-Dou Chang. The Historical Trend of Chinese Urbanization. Article in the Annals of the Association of American Geographers Vol. 53, No. 2 (Jun., 1963)*

тальных настенных росписей. Они, по-видимому, отчасти связаны с изображениями на более ранних сасанидских изделиях из металла и текстиля, на которых камни были нарисованы очень необычным образом: отдельно стоящие камни были обведены двойной линией, чтобы создавалось ощущение трехмерности (ил. 7).

Однако начиная с 1300-х годов в материальной культуре произошел резкий сдвиг. Хотя слоистый контур иногда все еще используется (ил. 5), внезапно появляется множество тонких камней с отверстиями и трещинами (ил. 6). Вместо круглого двойного контура стандартной становится более стелющаяся модель камней с грубой поверхностью.

А. Т. Адамова предполагает, что существуют четыре основных этапа персидской живописи (*Adamova 2008*):

1. Домонгольская монументальная живопись.
2. Книжная миниатюрная живопись (1300–1500-е гг.).
3. Альбомы-фолианты (1500–1700-е гг.).
4. Холст, масло (1700–1900-е гг.).

На втором этапе китайские камни входят в вокабуляр персидской живописи наряду с другими элементами китайского дизайна. Они представлены в книгах с очень подробными миниатюрами, выполненными по заказу двора. На третьем этапе китайские камни приобретают новые цвета, формы и размеры. Наконец, на четвертом этапе, с ростом популяризации масляной живописи в европейском стиле китайские камни почти полностью исчезают из персидского изобразительного искусства.

Важно учитывать, что камни могли изображаться независимо от традиций китайской живописи, поскольку в Иране тоже есть карстовые



Ил. 4. «Ми Фу отдаёт дань уважения камню», автор Хё Рён. Корея, 1885 г.
Чернила. Бостон, Художественные музеи Гарварда



Ил. 5. «Афрасиаб, убивающий Наудара». Из произведения "Великая монгольская «Шахнаме».
Тегриз, 1335 г. Канзас-сити, Музей искусств Нельсона-Аткинса

формы рельефа (Waltham 2007: 91–96). Однако с учетом событий, происходивших примерно в то время, гораздо более вероятным видится, что камни происходят из китайской модели.

* * *

«В основном эти [чудесные картины] были написаны Мани в регионах Ирака, но после этого он отправился в Китай... Затем обычай портретной живописи процветал в землях Китая и франков до тех пор, пока Меркурий острым пером не написал рескрипт о правлении от имени султана Абу-Саида Худайбанда [1317–35]. Мастер Ахмад Муса, который был учеником своего отца, приподнял завесу с лица изображения, а используемые сейчас изображения [стили] были изобретены им».

(Dost-Muhammad 1989).

Этот трактат по истории искусства был написан в 1545 г. Дост Мухаммадом, важной фигурой в истории иранской живописи (Dost Muhammad 1989). Он точно описывает то, что сейчас можно

увидеть в археологических находках: высокоразвитые традиции живописи Европы и Китая под влиянием манихейского искусства и расцвет персидских стилей живописи в начале 1300-х гг., который он приписывает Ахмаду Мусе, придворному живописцу монгольского правителя ильхана Абу Саида (1305–1335).

Монгольское нашествие столетием ранее привело к разрушениям по всей Центральной Азии и Иранскому нагорью. Изменения в правительстве и политике отразились на изменениях в искусстве: Китай и Иран были политически объединены при монголах. Ремесленников перевозили из города в город, и у монгольских правителей в Иране начали пользоваться популярностью произведения, которые они считали высококачественным имперским искусством: замысловатые картины с китайскими мотивами, фигурами и моделями (Barry 2004: 97–113). Они использовали эти образцы китайской живописи, в частности, китайские камни *тайху* для иллюстрации великих литературных произведений, уже попу-



Ил. 6. «Гадюка в саду камней». Репродукция из книги Ибн Бахтишу «О пользе животных» («Манави аль-Хайаван»). Иран, ок. 1300 г. Рисунок. Чикаго, Чикагский институт искусств

лярных в Иране. Эта практика была продолжена правителями династии Тимуридов. Среди них были научные тексты (ил. 6), исторические энциклопедии, популярные народные сказки (ил. 7), поэтические работы (ил. 12 и 13) и, самое главное, национальный эпос Ирана «Шахнаме» (ил. 5 и 15).

Когда Монгольская империя распалась, Ираном и Китаем правили два брата, которые пока еще признавали легитимность друг друга: Хулагу-хан присягнул как *Ильхан* («Меньший хан») на верность своему брату Хубилаю, Великому хану китайской династии Юань. Почти каждый год они отправляли друг другу делегации. В 1283



Ил. 7. «Зяец обманом заставяет льва напасть на свое собственное отражение». Репродукция к «Калиле и Димне». Неизвестный художник из Шираза, 1307 г. Лондон, Британская библиотека

г. Великий хан отправил канцлера Китая в Иран, чтобы поделиться знаниями о китайском искусстве и культуре. Он привез туда технологию печатного станка, бумажные деньги, а также китайский этикет, знания и кухню (Barry 2004: 97–98). Китайская стилистика изображения камней также пришла в Иран в этот период, о чем мы знаем благодаря иллюстрированным рукописям в китайском стиле, появившимся вскоре после этого. Мы также знаем, что монгольские правители в Китае ценили китайские камни, о чем свидетельствуют документально подтвержденные заметки, как, например, эта: «В [1297 г.] чиновники, отвечавшие за правительственный склад, продали несколько разных предметов. Среди них был камень с маленькими вершинами длиной в шесть [футов]» (Hu Ketin 2002: 28). Четыре мастера династии Юань, почитаемые художники, сохрани-

ли и развили традиции изображения камней; в то время как многие исследователи исламского искусства считают раннюю живопись Ильханидов грубой, резкой и неотесанной (Barry 2004: 100), этот стиль в тот период был очень популярным среди китайских авторов (рис. 8).

После монголов Тимур (1370–1405) и Хуньу (Чжу Юаньчжан, 1368–1398) создали две конкурирующие державы в Азии, которые существовали вплоть до XV в. (Crowe 1992: 168–178). Даже когда между двумя державами начались дипломатические разногласия (Bailey 1996: 7–15), изображения китайских камней продолжали присутствовать в иллюстрациях к книгам, заказанным двором в разных городах. Некоторые приходили напрямую с китайских картин или с работ, заказанных более ранними правителями династии Ильханидов, которые приказывали ремесленни-



Ил. 8a. «Похищение Зала Симувром». Репродукция из «Шахнаме», неизвестный художник из Джалаира, 1370 г. Стамбул, Дворец Топкапы

кам копировать. Тимуру также нравились картины с китайской эстетикой.

Начиная с периода Ильханидов и заканчивая Тимуридами, картины создавались почти исключительно по заказу двора в придворных мастерских, заказчиками же выступали шахи, принцы и другие члены правящей семьи (Barry 1996: 90). Когда город с придворной мастерской захватывался чужими войсками, ремесленников отправляли в другие города империи. Художники также по собственной воле переезжали туда, где они могли работать над созданием изображений камней – на территории, простиравшейся до современных Пакистана и Турции.

Художники иногда могли получить доступ к привозимым китайским картинам, от изображений птиц и цветов (рис. 9) до буддийских *танка*



Ил. 8b. «Гэ Чжичуань переезжает». Автор Ван Мэн, 1308–1385 гг. Дворцовый музей, Пекин

(Barry 1996: 107). Многие ремесленники учились у мастеров прошлого, изучая сохранившиеся персидские картины или работы периода династий Юань или Мин (Barry 1996: 100), при этом высококачественные китайские картины на шелке или бумаге стоили дорого и были недолговечны. Более доступными были изображения китайских камней на совершенно другом материале – фарфоре.

«Его экспортируют в Индию и другие страны и привозят даже на наши земли на Западе, и это самое прекрасное, что можно сделать из глины».

Ибн Баттута, любующийся груженными фарфором китайскими кораблями, пришвартованными в гаванях Каликата (Gibb 2010).



Ил. 9. Персидская роспись поверх импортной китайской картины с цветами и птицами.
На обороте написано: «амаль-и Устаде Хагаи»: «от китайского мастера».
1400-е годы. Бостон, Музей изобразительных искусств

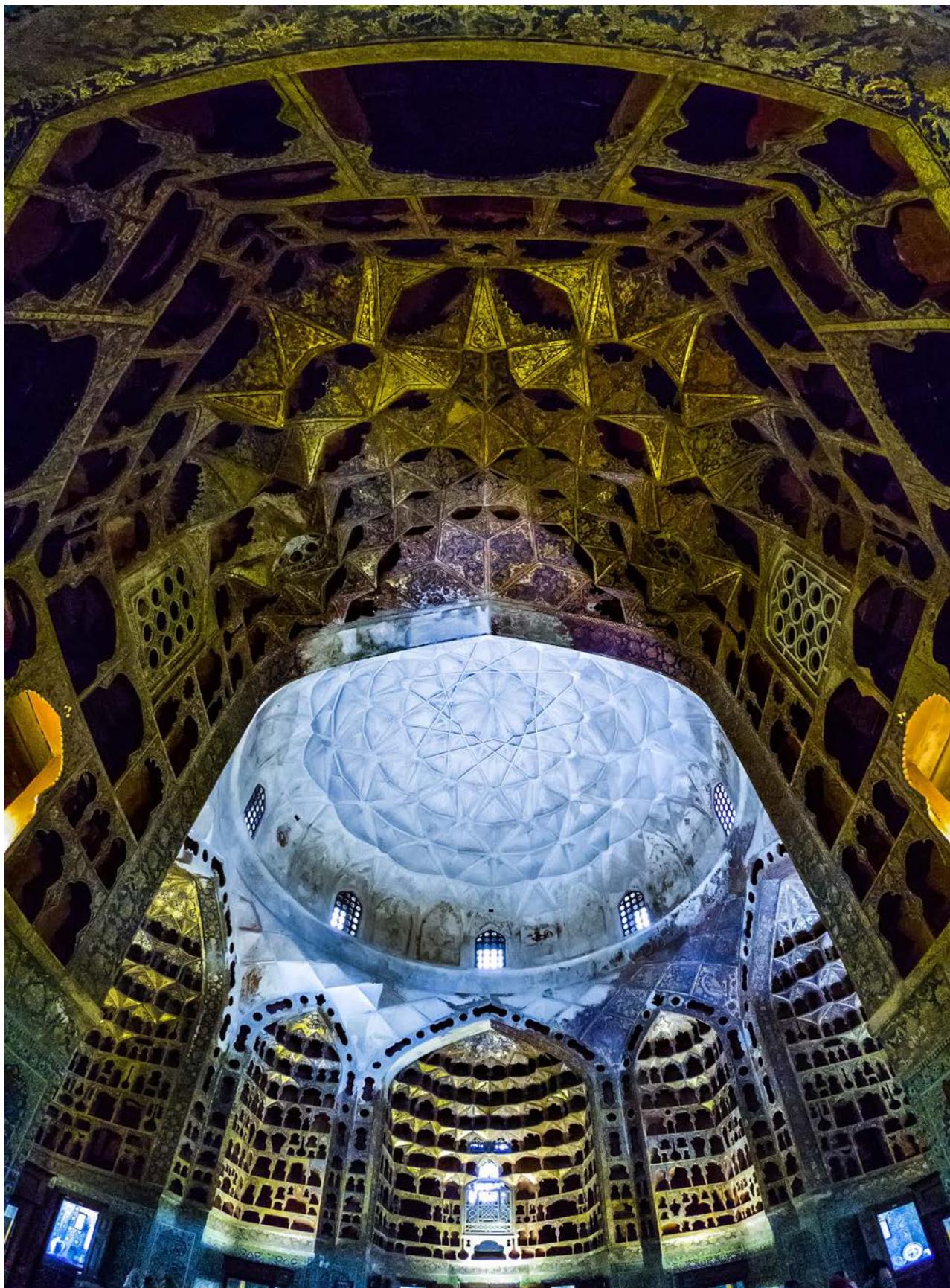


Ил. 10. Сине-белое блюдо в китайском стиле с карстовым камнем. Мастер из Самарканда, 1400–1450 гг. Лондон, Музей Виктории и Альберта

На тот момент исламские торговцы уже на протяжении многих веков импортировали китайские глиняные изделия, однако при монголах импорт стал осуществляться на официальном уровне, и его объемы продолжали расти в эпоху Тимуридов. Китайский посол в Герате в 1414 г. отметил, что при дворе «часто используется керамическая посуда, а вот киноварь и лак – нечасто» (Golombek 1996: 124–139). Очевидно, что при дворе ценили и коллекционировали высококачественную китайскую керамику. Королевские запасы голубого и белого фарфора, копившиеся со времен синхронных династий Юань и Мин, постепенно стали слишком велики для придворных кухонь, и их пришлось размещать в специальных галереях.

Появился новый тип помещений – *чини-хана* («дом фарфора»), и концепция распространилась от Самарканда до Исфахана, Ардебилля (ил. 11) и даже Лахора. Эти сооружения галерейного типа с нишами создавались во дворцах принцев и в частных садах и, по-видимому, происходили от сталактитовых структур. В каждой нише стояло отличающееся от других изделие. На многих сине-белых керамических изделиях, хранящихся в *чини-хане*, имелись изображения китайских камней, что давало мастерам достаточно материала для работы. Персидские изображения были выполнены в самых разных анахроничных стилях, что позволяет предположить, что в галереях хранилась керамика разных эпох.

Заметный приток импортируемого китай-



Ил. 11. Чини-хана в мавзолее шейха Сафи-ад-Дина. Ардебиль, Иран, фото 2015 г.



Ил. 12. «Удод наставляет других птиц на суфийский путь». Репродукция из рукописи «Беседа птиц» Аттара. Неизвестный иранский художник, 1610 г. Нью-Йорк, Художественный музей Метрополитен

ского фарфора позволил персидским художникам воссоздавать и адаптировать изображения китайских камней на собственных материалах и носителях – от миниатюр до керамики местного производства. Это продолжалось и после прекращения политических контактов с Китаем, вплоть до правления династии Сефевидов. Однако знание того, как они смогли нарисовать эти камни, не дает ответа на вопрос, почему именно они решились это сделать.

* * *

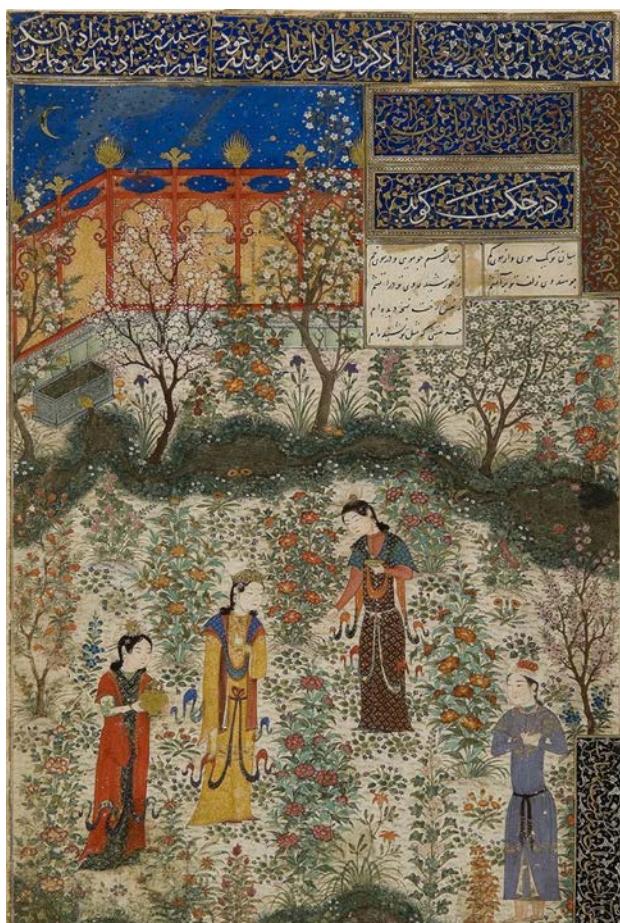
«Это было в Китае, поздней безлунной ночью, Симуриг впервые предстал человеческому взору – Он позволил перышку опуститься по воздуху, и слухи о его славе распространились повсюду;

Во всем мире мужчины по отдельности постигли образ его формы, и все поверили, что их личные фантазии были уникальными и истинными! (В Китае это перо до сих пор выставлено на всеобщее обозрение, и отсюда произошла поговорка, которую вы, без сомнения, слышали: “Если ищешь знания, ищи их в Китае”».

Из «Беседы птиц» Фарид ад-Дина Аттара (Attar 1984).

Легенды о Китае стали очень популярны в эпоху Сефевидов (1501–1736). В более ранних рассказах, таких, как «Беседа птиц» и «Хумай и Хумаюн», сюжеты связаны с путешествием в Китай, а иллюстрированные репродукции были заказаны придворными ателье при Сефевидах. Многие из этих историй были аллегориями мистических путешествий суфиев. В «Хумай и Хумаюн» (ил. 13) сирийский принц по имени Хумай отправляется в путешествие, чтобы встретиться с Хумаюн, императрицей Китая. В этой истории Китай используется как аллегория просветления и красоты. Отправляясь из Сирии, «Царства сумерек», где заходит солнце, в Китай – страну, откуда оно восходит, Хумай символически проходит через процесс духовного и буквального просветления (Barry 2004: 122). Чини, что означает «Китай», в то время было известно, как метафора безупречной красоты (Barry 2004: 123). Китайские коннотации духовного и художественного знания в этих историях породили определенное увлечение Китаем.

«Беседа птиц» (ил. 12) – еще одна история, которую часто заказывали члены королевской семьи Сефевидов. И снова это история о мистическом путешествии в Китай. Маленький удод убеждает группу других птиц отправиться в экспедицию во владения мифического Симурига: вглубь Китая. В иллюстрациях к «Беседе птиц», выполненных по заказу Сефевидов, использовались модели фэнхуана (鳳凰; китайский феникс) для Симурига, кото-



Ил. 13. «Хумай встречает Хумаюна в саду в китайском стиле». Лист из иллюстрированного издания «Хумай и Хумаюн». Неизвестный художник из Герата, 1405 г. Париж, Les Arts Décoratifs.

рый, как и Хумаюн, аллегорически изображается как физическое воплощение Бога. Как и Симуриг, искривленные и узловатые камни в пейзажах на иллюстрациях к рассказу также были заимствованы из китайских образцов времен Сефевидов.

На самом деле, во многих заказанных Сефевидами рукописях с миниатюрами, посвященными суфийской тематике, изображались китайские камни, и эта тенденция, казалось, сохранялась даже тогда, когда Сефекиды уже практически не поддерживали политические контакты со своими китайскими соседями. Среди тысяч сохранившихся изображений сефевидского периода, приписываемых более чем сотне художников (Grabar 2003: 65–81), очень распространены иллюстрации суфийских дервишей и суфийских историй. Это неудивительно, поскольку династия Сефевидов была основана суфийским орденом. Но что побудило мастеров их королевских мастерских изображать суфийские сцены с китайскими камнями? (ил. 14).



Ил. 14. «Обедневший дервиш из Фарьяба пересекает реку на своем молитвенном коврике». Рисунок неизвестного иранского художника, 1600 г. Лондон, Christie's

Одно из вероятных объяснений заключается в том, что к тому времени, когда камни попали в Иран, они уже обладали духовными качествами. Китайские философы ценили камень за его естественную форму, но также восхищались его потусторонней эстетикой. От даосской мысли до китайского буддизма (Hu Kemin 2003: 173) узловатый камень тайху ценился почти парадоксальным образом за свой мистический заряд и как

символ приземленности (Hu Kemin 2003: 136–139; Sirén 1949: 17), а также как жилище бессмертных (Brown 1997: 57–75). Однако, если образы камня были заимствованы из китайских традиций, то трактаты об эстетике камня – нет. Сефевидские суфии мало что знали о китайской философии, но в этом не было необходимости: даже без каких-либо объяснений или переведенных китайских текстов духовный элемент китайского кам-



Ил.15. «Гаюмарс восседает на троне из китайских садовых камней». Лист из «Шахнаме» Шаха Тахмаспа. Автор Султан Мухаммад, 1525–35 гг. Тебриз. Geneva: Wikimedia commons.

ня, возможно, был достаточно очевиден, чтобы его снова адаптировали для духовных целей в совершенно другой обстановке. Добавленные фантастические цвета, такие, как розовый и фиолетовый, сделали камень еще более воздушным не только в суфийских сценах (ил. 14), но и в иллюстрациях к другим легендарным произведениям, таким, как «Шахнаме» (ил. 15).

В других литературных жанрах было больше прямых указаний на Китай как страну мистицизма и духовного просветления. Например, «Возрождение религиозных наук» – энциклопедический труд Абу-Хамида аль-Газали (1058–1111) (Barry 2004: 120–133). Размышляя о достоинствах китайской буддийской танка и византийской иконы, аль-Газали говорит о своем понимании отличий между *византийскими художниками и китайскими живописцами*. Греки, по его словам, – настоящие мастера своего дела. Их технические навыки позволяют им отразить свое понимание Вселенной: с помощью дискурса и рассуждений (Barry 2004: 120–133). С другой стороны, китайских художников он считал духовными и интуитивными, как суфийских дервишей. Они понимают Вселенную через божественное вдохновение.

Похоже, что аль-Газали практически ничего не знал о китайском обществе и имел лишь смутные представления о духовном царстве Востока. Несмотря на то, что империя Мин была гораздо более светской, чем он мог себе представить, по сравнению с авраамическим миром, это не изменило духовного увлечения Сефевидов Китаем. На самом деле, мистическая адаптация китайских садовых камней является лишь одним из примеров развития духовного суфийского шинуазри при Сефевидах.

Персидские художники, возможно, также изображали китайские камни просто потому, что китайский дизайн сада был популярен. Есть основания предполагать, что тюрко-монгольская придворная знать Ирана, посещавшая Китай каждые несколько лет (Crowe 1992: 168–178; Golombek 1996: 124–139), регулярно видела впечатляющие китайские сады и хотела создать современный китайский дизайн сада. Если элементы китайского сада были так точно нарисованы в эту эпоху, то очень возможно, что эти элементы были включены в сады Ирана. Иран и Китай имеют долгую историю взаимобмена, связанного с культурой сада: еще при Кире в 500-х гг. до н.э. (Hobhouse 2004: 51) иранские правители организовывали импорт и экспорт китайских товаров, имеющих отношение к садоводству, от розовой эссенции и вина (Hobhouse 2004: 58; 60) до изделий из шелка (Wilber 1962: 175). Империя Сасанидов (224–651 гг.), имевшая тесные связи с китайской династи-

ей Тан, разбила сады от Евфрата до Афганистана (Hobhouse 2004: 59).

Однако, эфемерная природа садов не позволяла искусствоведам определять дизайн персидских садов во времена Тимуридов или в более ранний период (Subtelny 1997: 110–128), особенно с учетом того, что в течение шести тысяч лет многие сады просто заменили собой более древние сады (Wilber 1962: 19). Некоторые китайские архитектурные особенности, например, импортированные фарфоровые элементы и деревянные планки, все еще могут сохраняться (Wilber 1962: 67), но садовые камни и растения легче заменить или уничтожить. Это затрудняет поиск элементов эпохи Тимуридов (золотого века персидского садового дизайна). До нас дошли только фрагменты картин и археологические находки, позволяющие определить эти более древние особенности персидского сада, в котором вполне могли присутствовать садовые камни в китайском стиле.

Сохранившиеся до наших дней сады Ирана были созданы под влиянием европейских стилей, массово пришедших туда в 1800-х годах (Wilber 1962: 170). Возможно, именно по этой причине мы не видим китайских камней в персидских садах, хотя они были изображены на картинах с персидскими садами до 1800-х годов. Европейские картины с изображением персидских садов также ошибочны, потому что большинство художников на самом деле не ездили в Иран, а работали с низкокачественными набросками и путевыми заметками (Alemi 1997: 72–96). Письменные свидетельства о садах – иранские (Subtelny 1997: 110–128) и европейские (Alemi 1997: 72–96) – также мало что говорят о расположении камней. Для авторов, работающих в каменистой, засушливой местности, такой, как территория Ирана, коллекции камней, возможно, отошли на второй план на фоне впечатляющей механики гидросооружений и разнообразия сортов растений, поливаемых с их помощью.

Тем не менее именно скалистая местность Ирана позволила персидским художникам использовать китайские камни для создания произведений в другом важном жанре: пейзажной живописи. Как и в Китае, характерные особенности камней тайху – *шу 瘦, ту 透, лу 漏* и *чжу 皱* (тонкие, пористые, дырявые и морщинистые) хорошо передаются при изображении камней в макромасштабе. Возвышаясь на заднем плане, эти камни обладали достаточной гибкостью, чтобы их можно было использовать для моделирования гор, где они не только точно передавали географические особенности Ирана, но и придавали персидской живописи глубину (ил. 8). Позаимствовав китайскую линейную перспективу

с множеством точек схода (Barry 2004: 101), художники в Иране теперь могли размещать одну сцену на переднем плане и еще одну на заднем, что давало мастерам простор для маневра при создании сложных, многослойных картин. А благодаря творческому использованию узора и пространства, они могли рассказать целую историю в рамках крошечного листа бумаги.

Тщательный визуальный анализ средневековых картин из Ирана позволил выявить однозначные характеристики камней, хорошо известные и четко определенные в контексте китайского искусствоведческого дискурса. С 1200-х по 1700-е гг. китайские модели камней использовались персидскими художниками для изображения садов, создания глубины с горами и придания мистического «китайского» колорита, как он понимался в культурном сознании средневекового Ирана. Благодаря постоянному притоку фарфоровых изделий иранские художники на протяжении многих веков имели большой запас материала для

работы, который хранился в *чини-ханах* по всему Иранскому нагорью и за его пределами. Искривленный, пористый камень, превратившийся в важную эмблему искусства, культуры и мистцизма, представляет интересную историю подражания, адаптации и интерпретации. В Иране его использовали так же, как и в Китае, – без какого-либо письменного контекста. К тому времени, когда монголы привезли эти камни в Иран, они уже обладали глубоким мистическим и философским зарядом. Их полюбили за необычность, и они каким-то образом нашли отклик в совершенно другой культуре.

* * *

«Через тысячу лет камни, возможно, будут разбросаны по всему миру, путешествуя незамеченными. Кто может предсказать их судьбу? Я надеюсь, что те, у кого такое же хобби, как и у меня, посмотрят на них, прочтут то, что я написал, и поймут любовь Цичжана к камням».

Бай Цзюйи, 843 г. н.э. (Hu Kemin 2002).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Attar 1984 — *Farid ud-Din Attar*. The Conference of the Birds. Translation by Afkham Darbandi and Dick Davis. London: Penguin Classics, 1984.
- Adamova 2008 — *Adamova A. T.* Mediaeval Persian Painting: The Evolution of an Artistic Vision. New York: Bibliotheca Persica, 2008.
- Alemi 1997 — *Mahvash Alemi*. The Royal Gardens of the Safavid Period: Types and Models; Article from Gardens in the Time of the Great Muslim Empires. Edited by Attilio Petruccioli. New York: E.J. Brill, 1997.
- Bailey 1996 — *Gauvin A. Bailey*. The Stimulus: Chinese Porcelain Production and Trade with Iran. Article in Tamerlane's Tableware: A New Approach to The Chinoiserie Ceramics of Fifteenth and Sixteenth Century Iran (pp. 7–15). Toronto: Mazda Publishers in association with the Royal Ontario Museum, 1996.
- Barry 1996 — *Michael Barry*. Colour and Symbolism in Islamic Architecture. London – New York: Thames & Hudson Ltd, 1996.
- Barry 2004 — *Michael Barry*. Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat. Paris: Flammarion, 2004.
- Brown 1997 — *Claudia Brown*. Chinese Scholar's Rocks and the Land of Immortals: Some Insights from Painting. Article in Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholars' Rocks (pp. 57–84). Cambridge: Harvard Art Museum, 1997.
- Chang 1963 — *Sen-Dou Chang*. The Historical Trend of Chinese Urbanization. Article in the Annals of the Association of American Geographers Vol. 53, No. 2 (Jun., 1963) (pp. 109–143). Washington, D.C.: Taylor & Francis, Ltd. 1963.
- Clunas 2016 — *Craig Clunas*. Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China. Honolulu: University of Hawaii Press, 2016.
- Crowe 1992 — *Yolande Crowe*. Some Timurid Designs and their Far Eastern Connections. Article in Timurid Art & Culture (pp. 168–178). Leiden, New York: E.J. Brill, 1992.
- Dost-Muhammad 1989 — *Dost-Muhammad*. Preface to the Bahram Mirza Album. In A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art, selected and translated by W. M. Thackston. Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989.
- Farrell; Tsu 1997 — *Eugene Farrell; Tsu Mei-an*. A Technical Perspective on Chinese Scholar's Rocks in the Richard Rosenblum Collection. Article in Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholars' Rocks (pp. 123–144). Cambridge: Harvard Art Museum, 1997.
- Gibb 2010 — *H.A.R. Gibb*. The Travels of Ibn Battuta, A.D. 1325–1354. London: Routledge, 2010.
- Golombek 1996 — *Lisa Golombek*. The Ceramic Industry in Fifteenth-Century Iran: An Interpretation; Article in Tamerlane's Tableware: A New Approach to The Chinoiserie Ceramics of Fifteenth and Sixteenth Century Iran (pp. 124–139). Toronto: Mazda Publishers in association with the Royal Ontario Museum, 1996.
- Grabar 2003 — *Oleg Grabar*. Mostly Miniatures. Reviewed Article in Iranian Studies Vol. 36, No. 3 (pp. 393–395). Reviewed by Yves Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Hay 1985 — *John Hay*. Kernels of Energy, Bones of Earth; The Rock in Chinese Art. New York: China Institute in America, 1985.
- Hay 1987 — *John Hay*. Structure and Aesthetic Criteria in Chinese Rocks and Art. Article in RES: Anthropology and Aesthetics. No. 13 pp. 5–22 Chicago: The Univer-

- sity of Chicago Press, 1987.
- Hobhouse* 2004 — *Penelope Hobhouse*. The Gardens of Persia. Carlsbad: Kales Press, 2004.
- Hu Kemin* 2002 — *Kemin Hu*. The Suyuan Stone Catalogue: Scholar's Rocks in Ancient China. Trinity: Orchid, 2002.
- Hu Kemin* 1999 — *Kemin Hu*. The Spirit of Gongshi. Article in *The Spirit of Gongshi: Chinese Scholar's Rocks* (pp. 21–23). Chicago: Art Media Resources Ltd., 1999.
- Hu Zhaokang* 1999 — *Hu Zhaokang*. Displaying Gongshi in a Group. Article in *The Spirit of Gongshi* (pp. 18–20). Chicago: Art Media Resources Ltd., 1999.
- Ji* 2012 — *Ji Cheng*. The Craft of Gardens. 1630s text translated by Alison Hardie. Shanghai: Shanghai Press and Publishing Development Company, 2012.
- Kadoi* 2018 — *Yuka Kadoi*. Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Mowry* 1997 — *Robert D. Mowry*. Chinese Scholar's Rocks: An Overview. Article from *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholars' Rocks* (pp. 19–36). Cambridge: Harvard Art Museum, 1997.
- Rosenblum* 1999 — *Richard Rosenblum*. The Symbolism of Chinese Rocks. Article in *The Spirit of Gongshi* (pp. 13–15). Chicago: Art Media Resources Ltd., 1999.
- Sirén* 1949 — *Osvald Sirén*, Gardens of China. New York: Ronald Press Co., 1949.
- Soper* 1941 — *Alexander C. Soper*. Early Chinese Landscapes. *The Art Bulletin* Vol. 23, No. 2 (pp. 141–164) New York: College Art Association, 1941.
- Subtelny* 1997 — *Maria Eva Subtelny*. Agriculture and the Timurid Chaharbagh: The Evidence from a Medieval Persian Agricultural Manual. Article in *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design* (pp. 110–128), edited by Attilio Petruccioli. Leiden; New York: E.J. Brill, 1997.
- Waltham* 2007 — *Tony Waltham*. Karst and Caves within the Salt Domes of Iran (pp. 91–96). Article in *Cave and Karst Science* Vol. 34, No. 2. Buxton: British Cave Research Association, 2007.
- Wilber* 1962 — *Donald N. Wilber*. Persian Gardens & Garden Pavilions. Clarendon: Charles E. Tuttle Company, 1962.
- Xiao* 2003 — *Xiaoming Xiao*. Classical Chinese Gardens. Beijing: Foreign Language Press, 2003.