

Научная статья

УДК 7.05 + 7.01 (520)

DOI 10.25205/1818-7919-2022-21-10-102-109

Символизм и метафора в эстетике прихрамовых садов Кобори Энсю:

Елизавета Евгеньевна Малинина

Новосибирский государственный университет

Новосибирск, Россия

malininae@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8375-3005>

Аннотация

Художник, архитектор, мастер чайного ритуала и садового искусства, каллиграф, поэт Кобори Энсю оставил нам огромное наследие. На примере самых репрезентативных его архитектурных проектов и садов, несущих печать яркой индивидуальности мастера, можно судить о той роли, которую играет искусство в формировании атмосферы дзэнской обители, самого дзэнского мировоззрения. Особое место в творческой судьбе мастера занимает архитектурный ансамбль храма Кохо-ан при дзэнском монастыре Дайтокудзи. Этот храм мастер создавал исключительно для себя – таким, каким ему виделось идеальное храмовое пространство – уединенное, одухотворенное красотой, насыщенное символикой, смыслом, дзэнским подтекстом. Каждая деталь здесь выдает вкусы, художественные пристрастия, образ мыслей человека, воспринимавшего религиозные, философские идеи без отрыва от их художественно-эстетического воплощения. При всей значимости, какую имеет фигура мастера для истории японской культуры, в российском востоковедении отсутствуют исследования, посвященные творчеству этого универсально одаренного мастера.

Ключевые слова

дзэн-буддизм, художник, архитектор, храмовое пространство, сухой сад камней, чайная комната, символика, метафора, подтекст

Для цитирования

Малинина Е. Е. Символизм и метафора в эстетике прихрамовых садов Кобори Энсю: // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2022. Т. 21, № 10: Востоковедение. С. 102–109. DOI 10.25205/1818-7919-2022-21-10-102-109

Symbolism and Metaphor in the Aesthetics of the Temple Garden of Kobori Enshu

Elizaveta E. Malinina

Novosibirsk State University

Novosibirsk, Russian Federation

malininae@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8375-3005>

Abstract

An artist, tea master, gardener, calligrapher and poet Kobori Enshu left a great creative legacy. During his life, he had worked on the construction of numerous castles, buildings, gardens. Based on the example of the most representative architectural designs and gardens which reflect the sign of the master's bright individuality, we can judge the role of art in the creation of the atmosphere of the Zen temple and Zen outlook. Koho-an was the last residence of Kobori Enshu. At the age of 64 he built this garden on the Westside of Daitoku-ji, where he learned Zen-Buddhism when he

© Малинина Е. Е., 2022

ISSN 1818-7919

Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2022. Т. 21, № 10: Востоковедение. С. 102–109

Vestnik NSU. Series: History and Philology, 2022, vol. 21, no. 10: Oriental Studies, pp. 102–109

was young and spent his last two years here before he passed away in 1647. Throughout his life, Enshu built castles, palaces, tearooms and gardens for the shogun or the Emperor, however Koho-an was at last in a place he created for himself and to his own taste. He must have tried to create what he considered to be the ideal space – spiritualized by beauty, saturated by symbols, deep meaning, with a Zen undertone. Every detail in this space speaks of the master's artistic taste, the way of thinking of the person who perceives the religious and philosophic ideas without separation from its artistic expression. Behind each garden of Kōbōri Enshū is a well-developed concept and theme. The true value of his gardens can only be assessed when they are viewed as dramatic spaces that have been skillfully integrated into architectural settings. Although Kōbōri Enshū is one of the most significant figures in the history of Japanese culture, there is no scientific research devoted to the creative works of this master. This certain fact identifies the urgency and practical value of the article.

Keywords

Zen Buddhism, the artist, gardener, the space of a Zen temple, dry stone garden, tearoom, symbol, metaphor, Zen undertone

For citation

Malinina E. E. Symbolism and Metaphor in the Aesthetics of the Temple Garden of Kōbōri Enshū. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2022, vol. 21, no. 10: Oriental Studies, pp. 102–109. (in Russ.) DOI 10.25205/1818-7919-2022-21-10-102-109

Введение

Имя Кобори Энсю (小堀遠州) (1579–1647), прославленного в XVII столетии художника универсального дарования, принадлежит к числу людей, оставивших наиболее заметный след в истории японской культуры. Трудно назвать сферу искусства, где бы Кобори Энсю не проявлял себя, причем самым блистательным образом. Выходец из самурайской среды, Кобори Энсю состоялся и как архитектор, проектировавший многочисленные замки, дворцы, чайные дома и комнаты, и как мастер чайного ритуала и садового искусства, как каллиграф, художник, поэт. Он оставил миру огромное творческое наследие, демонстрируя при этом яркую самобытность своего творческого почерка, смелость и неожиданность художественных решений (Замок Нидзё (二条), дворец и сад Ниномару (二の丸), реконструкция дворца Сэнто (仙洞御所), разбивка сада в нем – одни из самых, например, ярких проектов Энсю). При всей значимости, какую имеет фигура мастера для истории японской культуры, в российском японоведении, однако, отсутствуют исследования, посвященные его творчеству, что определяет актуальность и практическую ценность данной работы.

Своеобразие художественного видения Кобори Энсю, богатство символических подтекстов его работ, их одухотворенность в наибольшей степени проявляются в прихрамовых садах мастера. Анализу наиболее репрезентативных из них посвящено данное исследование, имеющее цель представить творческое наследие художника в определенном аспекте – предпринятой мастером попытки символического осмысления храмового пространства, придания ему метафизической глубины и значимости.

«Последнее пристанище» в земной жизни. Сады храма Кохо-ан монастыря Дайтокудзи

Хорошо известно, что последним пристанищем в земной жизни Кобори Энсю послужил храм Кохо-ан (孤篋庵 «Одинокий Корабль»), где прославленный мастер жил в течение двух лет вплоть до самой смерти. Храм находится в пределах монастыря Дайтокудзи (大徳寺), хотя и стоит несколько в стороне, неким отшельником, словно в оправдание своего названия. По одному только этому храму, несущему печать яркой индивидуальности мастера, можно судить о той роли, которую играет искусство в формировании атмосферы дзэнской обители, самого дзэнского мировоззрения. За долгую жизнь Кобори Энсю спроектировал и построил множество дворцов, замков, чайных комнат, садов... Заказчиками его были, как правило, люди высшего сословия, включая самого сёгуна Асикага Ёсимоти (足利義, 1386–1428)

и императора Камэяма (龜山, годы правл. 1259–1274). Этот же храм мастер создавал исключительно для себя – таким, каким ему виделось идеальное храмовое пространство – уединенное, одухотворенное красотой, насыщенное символикой, смыслом, дзэнским подтекстом. Каждая деталь здесь выдает вкусы, художественные пристрастия, образ мыслей человека, воспринимавшего религиозные, философские идеи без отрыва от их художественно-эстетического воплощения. Присутствие ярко выраженного драматического начала, наличие некоего «сюжета», «интриги» – отличительная черта художественного стиля Энсю [Номура Кандзи, 2008, с. 10]. Символично уже само название храма: мастер намеревался построить себе «лодку», чтобы отправиться на ней в странствие за пределы земной жизни. Одновременно это и лодка, скользящая по озеру Бива, где Кобори родился ¹, – символически воспроизведенный ландшафт его родины мы узнаем в сухом саду, названном «Восемь видов провинции Оми», разбитом художником напротив кабинета *сёин*. Особенностью этого архитектурного стиля является наличие широкого подоконника, выполняющего одновременно функцию стола для занятий и превращающего комнату в кабинет.

Самобытность, своеобразие замысла художника заметно уже при входе в храм, куда ведет каменный мост в виде женского гребня, перекинутый через канал (см. рисунок, 1). Миновав ворота, вы вступаете на дорожку, представляющую собой образец продуманности, функциональности и красоты – тщательно отрежиссированная прелюдия перед погружением в пространство храма. Сочетание ровных, прямоугольных каменных блоков геометрически правильной формы и как бы случайных природных камней, смягчающих острые углы, выдает виртуозное владение мастером тремя художественными стилями, рожденными искусством каллиграфии. Стили эти, *син* (真 формальный), *гё* (行 полуформальный), *со* (草 скорописный), органично и естественно проникают вместе с основным потоком китайской культуры на острова, где распространяются на многие сферы художественной деятельности японцев, в том числе и на садовое искусство [Conder, 2002, p. 61; Keane, 1996, p. 77].

Карэсансуй (枯れ山水 «сухие горы-воды», т. е. пейзаж) напротив Дома Настоятеля представляет собой чистое, открытое, «пустое» пространство, каким и должен быть, по традиции, главный сад, но только вместо привычного белого гравия – песок рыжего цвета. Кобори сознательно отказался здесь от белизны песка, полагая, что земляной покров (*акадзутти* 赤図地) выглядит более теплым, естественным. В наши дни сад с южной стороны огорожен невысокими стволами деревьев, защищающих его от внешнего мира. Однако в былые времена с веранды храма открывался вид на окрестные поля, находящиеся за оградой храма, на возвышающийся невдалеке холм, напоминающий своими очертаниями корпус лодки, одиноко скользящей по водной глади – равнине. И нет никаких сомнений в том, что название этого холма Фунаокаяма (船丘山 Холм Одинокой Лодки), в прошлом хорошо обозреваемого с веранды Дома Настоятеля, оказало влияние на выбор наименования самой обители Кобори Энсю – знаменитого, но в сущности очень одинокого в свои шестьдесят семь лет. В этимологии названия храма Кохо-ан кроется ключ к пониманию замысла художника, тех художественных идей, с которыми он приступил к организации всего храмового пространства. Иероглиф «ко» (孤), входящий в название дзэнской обители, помимо буквального значения «сирота» наделен и другими оттенками смысла – «заброшенный», «одинокий», «безлюдный», «отдаленный». Не очевидный ли это намек на рыбацье судно, затерянное среди водных просторов, – излюбленный мотив китайских пейзажных свитков сунского времени, хорошо знакомый японской художественной интеллигенции начиная с XV столетия. Монохромный характер такого рода живописи, щемящее чувство одиночества, излучаемое ими, отвечало эстетическим принципам и художественным вкусам творческой элиты того времени.

¹ Кобори Энсю родился в 1579 г. в посёлке Кобори провинции Оми (совр. г. Нагахана пров. Сига) в непосредственной близости от озера Бива.



Сады Кобори Энсю:

1 – вход в храм Кохо-ан. Дайтокудзи, Киото; 2 – сад храма Кохо-ан монастыря Дайтокудзи, XVIII в., Киото; 3 – сад горы Хорай храма Дайидзи, XVIII в., пров. Сига; 4 – сад Прыгающего Тигра монастыря Нандзэндзи, XVII в., Киото. Все фото автора

Kobori Enshu Gardens.

1 – the entrance to Koho-an temple, Daitokuji, Kyoto, 2 – the garden of Koho-an temple in Daitokuji, 18th century, Kyoto, 3 – the garden of the Horai mountain in Daichiji temple, 18th century, Siga prefecture, 4 – the garden of the Leaping Tiger in Nanzenji, 17th century, Kyoto. (All are author's photos)

Мотивы лодки, рыболовных снастей, образа жизни прибрежных селян находят продолжение и в чайной комнате, имеющей название *Босэн* (忘筌), что буквально означает «Забыть о рыболовной сети» – идиоматическое выражение из китайской классики, напоминающее о необходимости убирать снасти после ловли рыбы. Всё это имело особое значение для Кобори Энсю, выросшего в рыбацкой деревне на берегу озера Бива, служило напоминанием о его детских годах: многочисленные бамбуковые запруды – почти неотъемлемый атрибут приозерных ландшафтов его родины.

Карэсансуй справа от Дома Настоятеля, видимый из чайной комнаты *Босэн*, воспроизводит озерную гладь. Крытые рыбацкие лодки, как известно, имеют для защиты от палящих лучей солнца спускающиеся сверху циновки. Именно на ассоциацию с пребыванием на борту рыбацкого судна и рассчитан необычный дизайн чайной комнаты: вид на сад для сидящего в ней человека наполовину сокрыт свисающими соломенными матами так, что внимание гостя сосредоточено на каменном фонаре и сосуде для омовения рук (蹲 *цукубай*) – главных элементах, без которых чайное пространство немислимо (см. рисунок, 2). «Образ лодки неизменно, но и не навязчиво проходит через всё пространство храма» [Науакэва Masao, 1977, p. 132; Мидзуно Кацухико, 1996, с. 14; Николаева, 1975, с. 182].

Похоже, что интерес к этому символу никогда не оставлял мастера. Один из самых живописных садов, находящихся при дзэнском храме Дайтидзи (大地寺) (пров. Сига), тоже связан с образом «Корабля Сокровищ» (宝船 *такарабунэ*), устремленного к горе Хорай, центру даосского рая (см. рисунок, 3). Подобно большинству дзэнских садов, *карэсансуй* храма Дайтидзи рассчитан на множественность ассоциаций: если всмотреться внимательно, то в массе тщательно подстриженных кустов² можно не только разглядеть очертания плывущего среди морских волн (белое поле гравия) корабля, но со всей отчетливостью увидеть раскрытую ладонь – это ладонь Будды, рука Высшего существа, дающая, предлагающая человеку неисчислимые духовные блага [Малинина, 2016, с. 105]. Трудно сказать, действительно ли сад, как утверждают служители храма, является творением знаменитого мастера. Невозможность сегодня со всей достоверностью доказать его авторство не лишает, тем не менее, сад ни красоты его, ни содержательности.

Сад Прыгающего Тигра монастыря Нандзэндзи

У самого подножья Восточной горы (Хигасияма) располагается огромный монастырский комплекс Нандзэндзи (南禅寺), основанный в XIII столетии императором Камэяма (龜山) (годы правл. 1259–1274). В XV в. это был один из самых влиятельных и богатых монастырей в Японии. Даже в наши дни его массивные двухэтажные ворота, принадлежащие к числу трех самых крупных деревянных сооружений такого типа в Японии, поражают своими размерами и мощью. Это своего рода «ворота без ворот», имеющие скорее символическое, чем функциональное значение.

Своеобразным творческим экспериментом и вызовом устоявшейся традиции можно назвать *карэсансуй* напротив Дома Настоятеля – Сад Прыгающего Тигра (虎の児渡しの庭 *тора-но коватаси но нива*). Чистое поле белого гравия с четкими бороздками в виде волн на нем символизирует морское пространство. Выразительно организованные по краям этого «моря» камни обычно трактуются как тигрица с детенышами, намеревающимися броситься в волны, чтобы пересечь море. Их готовность пойти на отчаянный шаг, требующий огромного внутреннего усилия, осмысливается как решимость сильного духа встретить любые опасности и испытания во имя того, чтобы «достичь другого берега», иными словами, обрести новое рождение, пережить духовную трансформацию, прийти к новому пониманию смысла земного существования.

Эстетическое начало и глубина философской идеи неразделимы в саду. Он необыкновенно красив: композиция из камней, мхов, кустов, деревьев, контуры которых четко прорисовываются на белом фоне стены, обогащается многослойным рисунком серебристых черепичных крыш соседних храмов, видимых по ту сторону стены и принимающих участие в композиции сада (см. рисунок, 4). Наследие китайской садовой традиции – белая стена служила символическим и эстетическим целям. «Минские садоводы сравнивали садовую стену с листом бумаги, на котором человек, обладающий вкусом, “выписывает камни”» [Малявин, 1995, с. 202].

Согласно древней традиции, в *карэсансуй* используется, как правило, нечетное количество камней – воплощение гармонии и порядка, выбор же всего шести, расположенных в два ряда, камней, считалось едва ли ни признаком вульгарности. Однако в этом саду художник пошел против правил, рискуя быть заподозренным в дурном вкусе, хотя сад при этом не потерял ни своей притягательности, ни красоты. Простота и элегантность – его отличительные особенности. Впрочем, само время XVII столетия способствовало пробуждению вкуса к ориги-

² Использование подстриженных кустов (刈込 *кариккоми*) в сухом саду приобретает большую популярность в XVII–XVIII вв. Отметим, что для художников сада этого времени растительный материал, наряду с каменным, представлял исключительную ценность. Потеря растения, равно как утрата любимого камня, для мастера садового искусства оказывалась порой достаточным основанием для того, чтобы покончить с собой.

нальности, креативности, неожиданности в творчестве, когда сами художники начинают избегать «общих мест» и пресных стандартов в искусстве. Артистический климат столицы как нельзя более этому способствовал.

Сад храма Конти-ин монастыря Нандзэндзи

Возможность продолжить знакомство с плодами творчества Кобори Энсю предоставляет находящийся тут же, в пределах монастыря, дзэнский храм Конти-ин (金地院 Храм Золотой Земли). Основанный в начале XV в. Асикага Ёсимоти (足利義持, 1386–1428) на севере Киото, он был перенесен на нынешнее место только в XVII столетии влиятельным буддийским монахом Исин Судэн (以心崇伝, 1569–1633), игравшим видную роль в политической жизни страны при первых сёгунах Токугава. На территории храма по его инициативе было возведено выкрашенное в черный цвет торжественное и строгое синтоистское святилище, где возносились молитвы за упокой души Токугава Иэясу: таким образом дзэнский наставник собирался продемонстрировать свою лояльность к военному правительству в лице наследника Токугава Иэясу – Иэмицу (家光). Среди многочисленных сокровищ, находящихся во владении храма, – росписи художников школы Кано (狩野): Кано Танью (狩野探幽, 1602–1674), Кано Наонобу (狩野尚信, 1607–1650), живопись Хасэгава Тохакү (長谷川等伯, 1539–1610), наконец, знаменитая чайная комната работы Кобори, выполненная в стиле сёин (書院). Форма окна, обращенного в сторону сада, повторяет изысканные очертания женского гребня. Когда окно, затянутое полупрозрачной белой бумагой, приоткрыто и створки его отодвинуты, оно служит одновременно обрамлением для того вида, который открывается за окном: трепещущая под ветром и играющая в солнечных лучах листва деревьев, каменный фонарь, укутанный мхами... Небольшая светлая комната, совершенно пустая, внушает почти невероятное ощущение простора. В этом мастерски организованном микромире продуман каждый нюанс, каждая деталь, даже то, как солнечный свет, проходя через окно, играет бликами, создавая золотистый прихотливый рисунок ветвей на чистом полу, устланном та-тами. Нетрудно представить, какое почти магическое воздействие покоя, умиротворенности, тишины испытывал тот, кто, сидя на полу перед широким подоконником и внимая тишине сада, отдавался своим творческим занятиям.

По просьбе настоятеля Кобори Энсю создал сухой сад, получивший название Корабль Сокровищ (*Такарабунэ*), в котором обыгрываются традиционные мотивы долголетия и вечной юности, воплощенные в образах Журавля и Черепахи.

Вытянутой объемной лентой открывается панорама сухого сада. Его богатый «гобелен», сотканный из двух крупных композиций, расположенных напротив почти сплошной вертикальной стены из подстриженных кустов и вечнозеленых деревьев, отделен от веранды просторным морем гравия с прорисованными на нем линиями волн. Группа крупных полукруглых камней, доставленных с моря и отшлифованных водой, изображает Черепаху; композиция из камней справа, привезенных с гор, с острыми и резкими углами скалистых очертаний, олицетворяет Журавля. Огромный плоский камень между ними – так называемый Молитвенный Камень (礼拝石 *рэйхайсэки*) – визуально воспринимается как мост, перекинутый между двумя островами. Белому пространству из гравия, символизирующему водную поверхность, придана форма корабля, устремленного к островам вечной молодости и счастья, обители Бессмертных – горе Хорай. Замысел Энсю состоял в том, чтобы стоящий на Молитвенном Камне человек выказывал бы не только свое почтение садовому пространству, исполненному даосской символики, но одновременно обращал бы свои молитвы к душе Токугава Иэясу, в честь которого и было построено синтоистское святилище, находящееся в глубине сада – скрытый подтекст выражения особой преданности сёгунату в лице представителей токугавской фамилии [Kuitert, 1988, p. 196].

Присутствие в саду скрытой политической символики придает творению Энсю элементы некой интриги, вносит дополнительные нюансы в смысловое прочтение сада: вся его композиция, включая образы Журавля и Черепахи, свидетельствует о надежде создателя сада на то, что душа Иэясу обретет бессмертие на райском острове Хорай.

Известно, что главное здание храма, как и сада, было построено по случаю предстоящего визита Иэмицу (1604–1651) – третьего сёгуна Токугава, имевшего цель посетить резиденцию Судэна, в 1634 г. На протяжении 1630 г. велась оживленная переписка между Энсю и Судэном, находившимся в это время в Эдо. Из нее нам известны малейшие подробности строительства сада, например, то, что камни для *карэсансуй* доставлялись из разных провинций страны, или то, что для доставки огромного плоского камня потребовалась сила 45 волов. Строительство сада завершилось в 1632 г., о чем было сообщено Судэну, всё еще пребывавшему в Эдо. Однако увидеть творение Кобори Энсю ему так и не довелось: он умер в 1633 г. Впрочем, визит самого Иэмицу тоже не состоялся – всё по той же причине. Но сама возможность этого события оказала огромное воздействие на концепцию всего садового пространства храма Конти-ин.

Заключение

Способность искусства служить проводником высоких идей, его роль в пространстве буддийского храма хорошо осознавалась дзэнскими мастерами. Более того, символическое мышление было для последователей буддизма дзэн «основой существования» [Анагарика Говинда, 2006, с. 119]. Будучи «временным выражением безвременного, беспредельного, не имеющего границ, искусство осуществляет связь с высшим Бытием» [Григорьева, 2008, с. 148] через знак, символ, метафору. Реализует оно эту связь, следуя принципу *исин дэнсин* (以心伝心), что означает передачу истины непосредственно «от сердца к сердцу», минуя поучения, словесные наставления, логические, интеллектуальные обоснования. По словам Татибана Дайки, настоятеля одного из храмов монастыря Дайтокудзи, «человек, полагающий, что постиг дух дзэнского учения, но при этом не знающий его искусства, не в состоянии проникнуться дзэнским образом жизни» [Covell, Yamada Sobin, 1974, p. 104]. В представленных архитектурно-садовых комплексах Кобори Энсю в полной мере выявлен творческий гений мастера, изобретательность в использовании многомерности символа, знака, метафоры для передачи его творческих замыслов и духовных истин. На примере наиболее репрезентативных архитектурных проектов и садов, несущих печать яркой индивидуальности мастера, можно судить о той роли, которую играет искусство в формировании атмосферы дзэнской обители, самого дзэнского мировоззрения.

Список литературы

- Анагарика Говинда.** Творческая медитация и многомерное сознание. М.: Беловодье, 2006. 317 с.
- Григорьева Т. П.** Япония: Путь сердца. М.: Новый Акрополь, 2008. 389 с.
- Малинина Е. Е.** Искусство, рождённое Безмолвием. Новосибирск: НГУ, 2016. 259 с.
- Малявин В. В.** Китай в XVI–XVII веках. М.: Искусство, 1995. 287 с.
- Николаева Н. С.** Японские сады. М.: Изобразительное искусство, 1975. 280 с.
- Conder Josian.** Landscape Gardening in Japan. Tokyo, New York, London, Kodansha International LTD, 2002, 160 p.
- Covell J. C., Yamada Sobin.** Zen at Daitoku-ji. Tokyo, New York, San Francisco, Kodansha International, 1974, 203 p.
- Hayakawa Masao.** The Garden Art of Japan. New York, Tokyo, 1977, 173 p.
- Keane Mark P.** Japanese Garden Design. Rutland, Vermont, Tokyo, Chirles E. Tuttle Co. Inc., 1996, 200 p.

- Kuitert W.** Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art. Amsterdam, Gieben Publ., 1988, 303 p.
- Мидзуно Кацухико.** Дзэн но нива [水野克比古。禅の庭]. Дзэнские сады. Киото: Суйко, 1996. 62 с. (на яп. яз.)
- Номура Кандзи.** Кобори Энсю [野村勘治。小堀遠州]. Киото: Цусинса пресс, 2008. 119 с. (на яп. яз.)

References

- Anagarika Govinda.** Tvorcheskaya meditatsiya i mnogomernoe soznanie [Creative Meditation and Multi-Dimensional Consciousness]. Moscow, Belovodye, 2006, 317 p. (in Russ.)
- Conder Josian.** Landscape Gardening in Japan. Tokyo, New York, London, Kodansha International LTD, 2002, 160 p.
- Covell J. C., Yamada Sobin.** Zen at Daitoku-ji. Tokyo, New York, San Francisco, Kodansha International, 1974, 203 p.
- Grigoryeva T. P.** Yaponiya: Put' serdtsa [Japan: the Way of the Heart]. Moscow, Novy Akropol, 2008, 389 p. (in Russ.)
- Hayakawa Masao.** The Garden Art of Japan. New York, Tokyo, 1977, 173 p.
- Keane Mark P.** Japanese Garden Design. Rutland, Vermont, Tokyo, Chirles E. Tuttle Co. Inc., 1996, 200 p.
- Kuitert W.** Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art. Amsterdam, Gieben Publ., 1988, 303 p.
- Malinina E. E.** Iskusstvo, rozhdyonnoe bezmolviem [Art Born by Silence]. Novosibirsk, NSU Press, 2016, 259 p. (in Russ.)
- Malyavin V. V.** Kitai v XVI–XVII vekakh [China in the 16th – 17th centuries]. Moscow, Iskusstvo, 1995, 287 p. (in Russ.)
- Mizuno Katsuhiko.** Zen no niwa [水野克比古。禅の庭]. Zen Gardens. Kyoto, Suiko books, 1996, 62 p. (in Jap.)
- Nikolaeva N. S.** Yaponskie sady [Japanese Gardens]. Moscow, Isobrazitelnoe Iskusstvo, 1975, 280 p. (in Russ.)
- Nomura Kanji.** Kobori Enshu [野村勘治。小堀遠州]. Kobori Enshu. Kyoto, Tsushinsha Press, 2008, 119 p. (in Jap.)

Информация об авторе

Елизавета Евгеньевна Малинина, кандидат филологических наук, доцент

Information about the Author

Elizaveta E. Malinina, Candidate of Science (Philology), Associate Professor

*Статья поступила в редакцию 22.05.2022;
одобрена после рецензирования 17.09.2022; принята к публикации 30.09.2022
The article was submitted on 22.05.2022;
approved after review on 17.09.2022; accepted for publication on 30.09.2022*