

И  
С  
К  
У  
С  
С  
Т  
В  
О

Елизавета  
Малинина

РОЖДЕННОЕ  
БЕЗМОЛВИЕМ



УДК 7.032.12

ББК 85.1+85.143(3)+87.8

М19

**Малинина Е. Е.** Искусство, рождённое Безмолвием: Моногр. / Новосиб. гос. ун-т. Новосибирск, 2013. 216 с.+ илл.

ISBN 978-5-4437-0202-5

Книга Елизаветы Малининой рассказывает о некоторых гранях японского искусства, вдохновленного идеями и эстетическими принципами дзэн-буддизма, проникшего в Японию из Китая в XIII столетии и оказавшего огромное воздействие на все стороны духовной жизни японской нации. Читатель получает возможность проникнуться непривычной для западного сознания красотой сухого дзэнского сада, наделенного огромной духовной силой и выразительностью, приобщиться к таинству чайного ритуала, узнать об особенностях дзэнской живописи тушью. Впервые российский читатель знакомится с жизнью и творчеством величайшего художника XV столетия Сэсю – основателя целого направления в японской живописи тушью.

Предисловие к этому изданию написала Татьяна Петровна Григорьева – востоковед, профессор, доктор филологических наук, автор ряда книг о Японии и Китае.

Первые две главы книги целиком иллюстрированы фотографиями автора.

Издание предназначено для широкого круга читателей.

Рецензент

канд. филос. наук, доц. В. И. Ожогин

ISBN 978-5-4437-0202-5

© Новосибирский государственный университет, 2013

© Малинина Е. Е., 2013

*Моему отцу Евгению Дмитриевичу Малинину  
посвящается.*





В пределах дзэнского монастыря Нандзэндзи. Киото



## ПУТЬ САДА

В чем причина растущего интереса к японским садам, что притягивает к ним современников? Не то ли, что их созерцание в наше беспокойное время возвращает человеку спокойствие? Пусть неосознанно, но и те, кто не знает о дзэнском Пути, испытывают потребность в «Безмолвии»: человеческая психика не выдерживает шумового перенапряжения. Об этом и название книги Елизаветы Малининой: «Искусство, рожденное Безмолвием».

Вглядитесь в очертания сада, и куда денется ваше вечно обеспокоенное эго, озабоченное, в сущности, пустыми вещами. Забыв себя, в какой-то момент прозреете свое подлинное Я, извечного человека, как наставляет дзэнский мастер XIII века Догэн: «Узнать Будду, значит, узнать себя. Узнать себя, значит, забыть себя. Забыть себя, значит, стать единым со всеми». Будда и есть наше истинное сознание, подлинное Я. Потому сады и другие виды дзэнского искусства есть прежде всего Путь преобразования человека, вошедшего в состояние самозабвения: «не-я» (*муга*), «немудростовования» (*мусин*). «Когда кто-то достигает состояния “муга”, “мусин”, значит, он проник в сферу бессознательного. “Муга” – это состояние экстаза, когда исчезает чувство, что “именно я это делаю”. Ощущение собственного “я” – главная помеха творчеству...

*Муга, мусин* или ненамеренное действие порождают совершенное искусство»<sup>1</sup>, – уверяет известный мастер дзэн – Дайсэцу Судзуки (1870–1966).

Этим отличаются японские сады от европейских и от садов импрессионистов, которые использовали приемы японской живописи. Но в их садах на переднем плане – человек, природа – лишь фон. Пышность растительности, цветовая гамма – все соотнобразуется со вкусом художника. В дзэнских садах нет и намек на присутствие человека, который выходит из пространства сада, чтобы целиком на нем сосредоточиться. Он не учитель, а ученик Природы, постигающий в ее формах тайны Вселенной. Можно позаимствовать приемы, но трудно преодолеть то, что в подсознании, те самые архетипы, которые определяют пристрастие к обилию, насыщенности. Для дзэнского мастера – «один цветок, а не сто, передает душу цветка».

Лишь отойдя от себя, увидишь другое, как есть (*коно нама*). Это вроде дзэнского *коана*, абсолютного вопроса, требующего абсолютной правды:



отвечать то, что испытывает в данный момент ваша душа, — отпустить ум на свободу, предоставить мысль самой себе. Непривязанность к временному «я» и делает человека свободным. «И познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Ин., 8, 32). Для японцев Истина воплощена в Природе. Сколь бы ни были условны формы дзэнского искусства, будь то сады камней, театр Но или Путь чая, языком символа или простотой движений приобщают к естественному ритму Вселенной, без знания которого вырождается человеческая сущность.

Благоговейное отношение к Природе раскрыло японцам ее тайные возможности. В Природе есть все, что нужно человеку, но, главное, сердечное к ней отношение облагораживает самого человека. Осознание того, что все явленное послано свыше, возвышает человека над собой. Природа отвечает ему благодарностью, приобщая к Единому.

С давних пор японцы благоговели перед тем, что «видели и слышали» (*микики*), и научились ощущать в том, что кажется нам неодушевленным, невидимых богов-ками. Так возникла исконная вера в Путь богов — *Синто*, которая по своей сути открыта всему, что обогащает человека духовно, будь то культура, иероглифическая письменность, заимствованные из Китая, или буддийские храмы. Не потому ли, что свойство Пути — **не существование одного за счет другого, а существование одного благодаря другому**. Оттого и называют Путь моральным Законом Вселенной. Книга Елизаветы Малининой дает почувствовать непротивостояние религий в Японии. Никого не смутят синтоистские символы, расположенные на территории буддийского храма. Дзэнский мастер готов воздвигнуть храм, чтобы успокоить разгневанного ками. Дзэнский монах, поэт Мёэ (1173–1232), упоминая о «десяти достоинствах чая», отнесет к ним как «божественное покровительство будд», так и «покровительство синтоистских богов», и никому бы в голову не пришло противопоставлять их \*. Появившееся в IX веке понятие «*рёбу синто*» означает двуединство *синто* и буддизма, неразделенность двух сторон: нельзя разделить то, что изначально Едино.

Еще в древности японцы провозгласили Путь вселенского Равновесия (*Ва*), и древнее название Японии — Ямато записали иероглифами Великое Равновесие. Понятие «*Ва*» переводят как «гармония», но это не гармония в нашем понимании, не соразмерность, правильная пропорция, а взаимное влечение — «от сердца к сердцу», способность к сердечному отклику. Великое Равновесие достигается не уподоблением, подражанием, а соответствием одной индивидуальной сущности другой. Закон Вселенского Равновесия присутствует и в застывших позах актерской игры (*ката*), и в знаменитых паузах (*ма*), и в неподвижных, казалось бы, камнях, лежа-

---

\* См. главу «Пространство озаренного сознания», с. 103.



щих поодаль друг от друга, чтобы не заслонять, а оттенять уникальную красоту другого \*.

Так достигается единство разного, но в этом разном есть неизменное и изменчивое. Как говорил поэт Мацуо Басё: «Без Неизменного нет Основы, без Изменчивого нет обновления». Важно, чтобы они не менялись местами, вечное и временное, чтобы пришедшее извне не заслонило внутренне присущее стране богов. Уже в IX веке провозгласили принцип «вакон – кансай» – «японская душа – китайская ученость», чтобы под влиянием более древней китайской цивилизации не забыли о собственной душе. Заимствуя у китайцев идею, какие-то виды искусства, японцы преображали их на свой лад в соответствии с японским чувством прекрасного. Это касается и садового искусства, и чайной церемонии. (Не случайно мир предпочел японскую традицию.) Китайские сады скорее отражают ученость, японские – сердечность. Камни в центре японского сада нередко расположены в виде иероглифа «сердце-кокоро». И можно согласиться с автором: «*Кокоро* – это не просто “сердце”. В контексте понятий буддизма дзэн это прежде всего “озаренное”, “просветленное” сердце, та сокровенная суть человека, то истинное “я”, которое ему предстоит познать посредством медитации» \*\*.

Ни одно пробужденное сердце не остается безответным. Все сообщается между собой, не теряя себя, не посягая на свободу другого уподоблением себе. Каждый сад не похож на другой, и не только сад, каждый камень не похож на соседний. Подобие пресекает движение духа, отсюда закон асимметрии, не замыкающей одно на другом, дающей свободу спонтанному порыву \*\*\*. Все пульсирует в замедленном ритме: и камни, и волнообразная галька вокруг камней, – и если войдете в этот ритм, услышите шум морского прибоя. Душа созерцающего дивную картину соединится с бессмертной душой сада.

Таков закон Пути. Ничего искусственного, нарочитого, исходящего от человека. Естественность, ненавязчивость сопутствуют искусству дзэн, которое и «искусством» можно назвать лишь условно. Это метаискусство, или Путь к самому себе, предустановленный Природой. Это трудно объ-

---

\* «Сердцевиной японского исполнительного искусства, – пишет японский искусствовед Масакацу Гундзи, – являются так называемые *ма* (паузы). Причем эта пауза не временная, она также не связана с психологией выражения. К этому понятию паузы близко подходит то, что в японском искусстве называется *коку* (унисон, сопереживание) или *ёхаку* (оставленное незаполненным пространство, белое пятно). Это можно было бы назвать проявлением сущности национальной специфики... Эта пауза выражает физиологическое осознание красоты в японском искусстве» <sup>2</sup>.

\*\* См. главу «В безмолвии дзэнского сада», с. 15.

\*\*\* Недаром эстетик Хисамацу Синъити, говоря о свойствах дзэнского искусства, на первое место ставит асимметрию, превосходящую строгость, глубокую сдержанность, простоту, несуетность: «*Асимметрия* подразумевает отсутствие правильности, упорядоченности, регулярности, иными словами, той монотонности, которая мешает спонтанной и непринужденной пульсации жизни в произведении искусства» (см. «Введение», с. 10).





яснить словами, они не могут вместить полноту чувства или *сверхчувства (ёдзё)*, позволяющего проникать в мир невидимый, но истинно-сущий. Таинственно-прекрасное сокрыто за видимыми вещами, о нем говорят намеками, иносказательно, передают в молчании. «Разве не скрыто в основе восточной культуры стремление видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного?! Наша душа постоянно стремится к этому», – признается японский философ Нисида Китаро (1870–1945), отверженный дзэнскому Пути. И в этом – проявление Великого Равновесия: единичное выражает Единое.

Благоговение перед Природой развило в японцах чувство вселенской сопричастности, научило видеть неуничтожимую душу в самом малом, незаметном цветке или камне неправильной формы. Ван Гога поразило умение японцев в одной травинке передать жизнь Вселенной. Ничто не может быть частью другого, ибо у каждого – своя душа, свое сердце-*кокоро*, его не разделишь на части. Всякое целое открыто другому целому в свободном общении. Потому невозможно оторвать глаза от сада Рёандзи, как невозможно свернуть с Небесного Пути. Чаньский патриарх Сэн Цань (VII век) назовет эту сокровенную связь «Одно во всем и все в Одном». А японский наставник Учения о Сердце (Сингаку), старец Сёо десять веков спустя скажет: «Если у Вселенной одно сердце, значит, каждое сердце – Вселенная». Это значит, что все явленное, единичное пребывает в неслиянном и нераздельном Единстве, не соперничая, а сопереживая, так что ни одно сердце не остается безответным. И тому свидетельство – трехстишия-хайку и театр Но, поразивший наших режиссеров свободной композицией. Все само по себе: танец, жест, музыка, плавное движение по сцене – и все едино. Только то и может быть единым, что не растворяется в другом. «Каждый миг человеческой жизни в той мере, в какой он стал выражением внутренней сути, изначален, божествен, творится из Ничто и не может быть восстановлен»<sup>3</sup>.

Менялся художественный вкус, каждому времени соответствовала своя художественная форма, и вы убедитесь, сколь отличны хэйанские сады IX–XII веков – расцвета аристократической культуры от предельно лаконичных дзэнских садов XIV–XVI веков. Но менялась форма, суть оставалась неизменной: все следует ритму четырех времен года, явно – в поэзии, начиная с древности, неявно – в садах камней. Поэты уповали на «сердце весны», скорбели вместе с «сердцем осени» об уходящей поре. Смене времен года Догэн посвятил свою танку, назвав «Изначальным Образом»:

*Цветы – весной,  
Кукушка – летом.  
Осенью – луна.  
Чистый и холодный снег –  
Зимой.*



«Истина вне слов», – говорят дзэнские мастера, Истина – за словами. Все меняется на глазах, один сезон сменяется другим, опадают цветы, краснеют листья клена, но извечно то, что дает всему жизнь. «Громовым молчанием» ответил Вималакирти на вопрос о недуальной природе Будды («Вималакирти сутра»). Сокровенная глубина требует полной отдачи. Таков и дзэнский смех, который можно сопоставить с «громовым молчанием». Это не смех над чем-то, для чего-то, субъекта над объектом: разделенность и смех делает функциональным. Такой смех расслабляет на время, но не навечно. Дзэнский смех сам по себе, добытийный, уже существует в мире невидимом. Так смеются «Три старца на мосту» – прорыв вселенского смеха, освобождающего от всякого страха. И сравните с рассуждениями Анри Бергсона о смехе: «Комическое не существует вне человеческого», «смех невозможен в одиночестве»<sup>4</sup>. А как же монах, смеющийся на луну? Иллюстрации говорят сами за себя: вечно смеющийся Хотэй<sup>\*</sup>, Дзиттоку, смеющийся луне<sup>\*\*</sup>.

Одни сосредоточены на движении, другие – на покое. У Паскаля, по выражению Бергсона, «точка вращается вместе с колесом и в то же время движется вперед вместе с телегой»<sup>5</sup>. А даос скажет: «Колесо движется, потому что ось неподвижна». Две полярные модели.

Для пробужденного и камни говорят, покаясь, пребывают в движении.

Дзэнское искусство приобщает к вечному, будь то полнота молчания или полнота веселья, просветленная печаль или благое одиночество – «ваби-саби», о чем проникновенно рассказано в главе «В пространстве озаренного сознания». Все здесь и теперь. В миге заключена вечность, в зерне – Вселенная, в каждом из нас – предвечный человек, по которому тоскует наша душа. Отсюда условность пространства и времени. Сэн-но Рикю, прославленный мастер чая, уменьшил до предела размер чайной комнаты, чтобы ничто не мешало войти в пространство вечности. Ничего лишнего – принцип дзэн, никакой зависимости от вещей, загромождающих быт и душу человека, отнимая у него свободу. Не внешнюю свободу, которая обернулась необузданностью, усугубившей ощущение не-свободы, а свободу внутреннюю, без которой человек состояться не может. Дух свободы, невозмутимости, покоя тем более привлекает современников, чем более сжимается Время, набирая скорость. На скорости все нивелируется, исчезает способность «видеть и слышать», сопереживать другому. Оттого и ищут спасения от стихии Времени, которое отпало от Бытия.

7 июля 2003 г.

<sup>\*</sup> См. главу «Сюжеты и мотивы дзэнской живописи», с. 121.

<sup>\*\*</sup> Там же.

## ВВЕДЕНИЕ

Двухдневное пребывание в одном из древнейших дзэнских монастырей Киото – Мёсиндзи – более всего запомнилось мне теми часами позднего вечера и раннего утра, которые мы провели в медитации в специально предназначенном для этой цели зале *дзэндо*. Мы сидели в полумраке огромного деревянного строения, с потолка которого за нами, казалось, пристально наблюдал глаз гигантского дракона работы художника XVII столетия Кано Танъю. Сквозь раскрытые двери *дзэндо* виднелись очертания соседнего здания монастыря: силуэт крыши храма с загнутым вверх карнизом на фоне темно-синего неба чистотой красок и безупречной четкостью линий напоминал классическую японскую гравюру. И только запахи и звуки дождя, ночная влажная прохлада делали эту гравюру живой. Оживляли ее и огромные каменные фонари *торо*, мерцающие на фоне дождливого неба. Та же картина грациозно изогнутого карниза на фоне глубокой, но уже светлеющей синевы небес и тот же запах дождя ожидали нас ранним утром: для продолжения медитации мы поднялись в половине четвертого утра. Тишину в зале медитации нарушали лишь звуки пробуждающегося монастыря: молитвенное пение монахов и звон колокольчика, доносящиеся из соседнего храма, стук деревянной дощечки, возвещающий о начале медитации, и неожиданный среди всего этого спектра звуков крик петуха...

Долгие часы медитации монахи пребывают в полной неподвижности, в безмолвии успокоенного сознания, погасив суету мыслей и эмоций, излучая равновесие и гармонию. Они сидят с открытыми глазами, сохраняя ровный ритм дыхания. Но так ли уж этого мало – вносить гармонию, ритм и порядок в сферу своих излучений, растить в себе способность сохранять эту гармонию в хаосе обычных человеческих будней?

*Тишины и Пустоты, хранимых в душе,  
Достаточно, чтобы пройти по жизни без ошибок.*

В этих словах Коноэ Нобутага (1565–1614) сфокусирован духовный опыт многих дзэнских подвижников. Внезапный переворот в глубинах сознания, ведущий к Пробуждению, рождающий способность видеть мир в его истинном облике, не может быть результатом рассудочного, интеллектуального познания мира. Истина рождается в тишине и безмолвии сердца и не поддается никакому словесному выражению. А потому язык символа, звука, жеста, используемый искусством и открывающий возможность постигать мир иными, не рассудочными путями, становится в дзэн средством передачи пережитой в глубине сердца истины. Органич-





ная взаимосвязь религиозного и эстетического пронизывает всю атмосферу дзэнского храма. Создание произведения искусства расценивается как акт творческой медитации, а созерцание красоты – будь то чашка, используемая во время ритуального чаепития, или виртуозно написанный иероглиф, впитавший в себя духовные эманации мастера, становится частью религиозной практики последователя дзэнского учения. 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»<sup>1</sup>.

Что мы понимаем под «дзэнским искусством»? Где искать критерии его определения? Едва ли самого по себе обращения к определенной тематике или факта создания некоего произведения дзэнским монахом достаточно, чтобы отнести его к сфере дзэнского искусства. Дзэн, как известно, призывает к одному: к познанию собственной природы, того истинного «я», которое не облачено ни в какую конкретную форму. И если художественное творчество становится путем к обретению своей изначальной природы, средством совершенствования и роста духа, способом передачи духовного опыта, то, по мнению теоретиков дзэнского искусства, оно с полным на то правом может быть отнесено к дзэнскому. Не случайно многие из дзэнских искусств объединены словом Путь: это Путь, ведущий к озаренному состоянию духа, к обретению своего настоящего «я» через полную самоотдачу в каком-либо из видов художественной деятельности.

Глубокую характеристику дзэнского искусства дал японский профессор Хисамацу Синъити, чьи многочисленные исследования по философии, эстетике, культуре буддизма дзэн считаются в Японии одними из наиболее авторитетных в этой области. Говоря о дзэнском искусстве как об особом эстетическом феномене, Хисамацу Синъити выделяет семь его основных признаков: асимметрию, строгость, простоту, глубокую сдержанность, естественность, абсолютную свободу, покой<sup>2</sup>.

*Асимметрия* подразумевает отсутствие правильности, упорядоченности, регулярности, иными словами, той монотонности, которая мешает спонтанной и непринужденной пульсации жизни в произведении искусства.

Характеризуя следующий принцип дзэнской эстетики, определяемый как *строгость, возвышенность*, Хисамацу использует термин «иссушенность», что означает в его интерпретации исчезновение всего незрелого, неопытного; это – сдирание «кожи и плоти» до остова, до кости, до сути. Такой бывает исполненная достоинства и мудрой силы сосна, которая в борьбе со штормами утратила былую свежесть, высохла до основания, стала «сама собой».



Отсутствием суетности называет Хисамацу *простоту*, присущую дзэнскому искусству. Это красота сдержанная, непринужденная, без излишеств и вычурности. Такую красоту можно найти в прозрачной и лаконичной живописи черной тушью.

Понятие *глубокой сдержанности* подразумевает своего рода затемненность, полумрак, в котором, однако, по мысли Хисамацу Синъити, нет ничего угрожающего или унылого, зато присутствует бездонная тишина, способствующая умиротворению духа, успокоению ума. Таков, например, полумрак чайной комнаты, который в сочетании с ненавязчивым ароматом курений и тишиной, нарушаемой лишь звуками кипящей в чайнике воды или треском внезапно вспыхивающих в очаге искр, рождает ни с чем не сравнимую атмосферу чайного действа. Глубокая сдержанность – это еще и глубина смысла, не выразимая до конца ни в каких словах или формах. Хисамацу называет эту особенность дзэнского искусства «эхом», или «послезвучием». Произведения дзэнских мастеров, по его словам, содержат в себе нечто такое, что можно назвать «бесконечным отзвуком, излучаемым отдельным предметом во все стороны не знающего пределов пространства».

Быть *естественным*, в понимании Хисамацу, значит пребывать в сущности. Это непринужденность и непосредственность, свобода от всего фальшивого, надуманного. Например, удивительной формы чашка, используемая в чайном ритуале, – с неровными краями, с причудливо растекшейся по ее шероховатой поверхности глазурью, – тотчас же теряет все очарование, если в этой асимметрии и неправильности формы есть нарочитость и искусственность. Фальшь в дзэнском искусстве трудно утаить, она выдает себя сразу, мгновенно обесценивая творения художника, который только тогда способен создать подлинный шедевр, когда он, «самоустранившись», выступает лишь как инструмент, с чьей помощью осуществляется «самотворчество» искусства.

*Свобода*, о которой говорит Хисамацу Синъити, подразумевает отсутствие привязанности к каким бы то ни было формам проявленного бытия; это свобода как от внешних условностей, так и от внутренних иллюзий.

И, наконец, произведение истинно дзэнского искусства, приобщая к тишине и *покою*, способствует обретению той степени равновесия духа и самообладания перед лицом влияний внешнего мира, о которой говорил чаньский наставник Юнь Цзи (675–713):

*После того как я встал на путь Шестого патриарха,  
Уже ни жизнь, ни смерть не беспокоят меня.  
Ходить – значит реализовать дзэн, но и  
Сидеть – в неменьшей степени это делать.  
В разговоре или молчании, в движении или отдыхе  
Я пребываю в покое.*



Едва ли представляется возможным в одной только монографии охватить на полноту обзор всей сферы искусств, рожденных дзэнским влиянием. Написание ее вызвано, скорее, непреодолимым желанием поведать читателю о красоте хотя бы некоторых составляющих того спектра, который образует мир дзэнского искусства, об огромной духовной силе, заключенной в нем. Знакомство с этой стороной культурной жизни японцев, в большей своей части неведомой западному читателю и непривычной для его восприятия, несомненно, обогащает наше представление о мировом художественном процессе. Погружение в специфику дзэнского мироощущения, разговор о котором ведется через призму художественного творчества, позволяет нам, представителям иной культуры, глубже понять и свою собственную традицию, придать новое измерение собственному видению мира. Путь на Восток становится, таким образом, путем к себе, средством познания своего глубинного «я».

Выражаю глубокую признательность Японскому Фонду межкультурного взаимодействия, благодаря которому стало возможным мое длительное пребывание в Японии и изучение японского искусства в самых разных уголках этой удивительной страны.





Композиция из камней у входа в дзэнский монастырь Тофукудзи. XX в. Киото

## В ВЕЗМОЛВИИ ДЗЭНСКОГО САДА

*Я обещаю вам сады,  
Где поселитесь вы навеки,  
Где свежесть утренней звезды,  
Где спят нешепчущие реки.*

*Я призываю вас в страну,  
Где нет печали, ни заката,  
Я посвящу вас в тишину,  
Откуда к бурям нет возврата...*

**К. Д. Бальмонт**

**В** Японии, как ни в какой другой стране мира, садовое искусство с зеркальной достоверностью отражает эстетические законы и настроения эпохи, это искусство породившей, несет на себе следы тех мировоззренческих основ и практических нужд, которые диктуются временем.

Ранние японские сады (нарской и хэйанской поры <sup>\*</sup>) были созданы для услаждения утонченных эстетических вкусов знати. Основным принципом при их создании становились отбор и аранжировка тех природных мотивов и форм, которые были бы способны утолить потребности искушенных в разного рода наслаждениях аристократов. Деревья, цветущие в любое время года, миниатюрные холмы и горы, искусственные пруды, по которым скользили живописные лодки в образе дракона или нездешней фантастической птицы, горбатые мостики, увлекающие за собой на искусственные островки посреди озера, – весь ажурный и прихотливый характер таких садов (идея которых была заимствована из Китая танской поры <sup>\*\*</sup>) был созвучен образу жизни хэйанской знати, тому духу утонченного артистизма, который культивировался в ее среде.

Типичная планировка, характерная для дворцовых, парадных и жилых ансамблей, получила наименование *синдэн*. По обеим сторонам от центрального здания, обращенного фасадом к саду, крыльями отходят соединенные с ним две постройки; перпендикулярно к ним, в свою очередь, устанавливаются крытые галереи, словно обнимающие сад с запада и востока.

---

<sup>\*</sup> В Японии принята периодизация по названию столиц: Асука (552–645), Нара (645–794), Хэйан (794–1185), Камакура (1185–1333), Муромати (1333–1573), Момояма (1573–1614), Эдо (1614–1868).

<sup>\*\*</sup> Периодизация, принятая в Китае: династия Тан (618–905), Сун (960–1280), Юань (1280–1368), Мин (1368–1644).





К сожалению, от столь далеких эпох не сохранилось ни одного сада, но нарядность и жизнерадостность подобных затейливых ансамблей можно почувствовать в том садовом участке, что находится к северо-востоку от здания Синсэн-эн на территории императорского дворца в Киото.

В X–XI веках жизнь в стране была далеко не столь безмятежна и благополучна, как обещало само название эпохи Хэйан – «мир и покой». Обычные для японских островов землетрясения, наводнения, неизбежные эпидемии напоминали о хрупкости земной жизни. А бесконечные политические интриги, смена императоров и министров, периодически обострявшаяся дворцовая борьба рождали неуверенность в завтрашнем дне и страх перед будущим.

Совершенно закономерным для той эпохи было появление новых форм верований, в частности, буддизма Чистой Земли (буддийского рая), предлагающего простые и доступные пути спасения, не требующие ни сложных обрядов, ни знания доктрин, изложенных в сутрах. Для искупления грехов и освобождения от непрерывной цепи перерождений считалось достаточным глубоко и искренне верить в бесконечное милосердие Будды Амида – божества вечной жизни и света – и неустанно повторять его имя в молитве: «Наму Амида Буцу!» («О, милосердный Будда Амида!»).



Павильон Феникса в ансамбле Бёдоин. 1052–1053 гг. Удзи





Неизменной принадлежностью храмов, посвященных культу Будды Амиды, стали сады, изысканный и декоративный облик которых отражал стремление уже здесь, на земле, воссоздать непостижимое очарование «Западного рая Будды Амиды». Сад, в котором эстетическое и религиозное начала сливались воедино, становился местом, дарующим людям, изнемогающим от природных и социальных катаклизмов, утешение и надежду. Наверное, трудно не поддаться психологическому воздействию пейзажа, открывавшегося человеку подобно земному прообразу «Западного рая». Вот как описывает, например, такой сад современник эпохи: «Тот, кто в тишине своего сердца обратит свой взор к храму, увидит во дворе белый песок, сверкающий подобно кристаллу. Пруд, окруженный цветущими деревьями, заполнен чистой и прозрачной водой, вся поверхность которой покрыта цветами лотоса. Через пруд перекинут мост, сделанный из драгоценных материалов. Лодки, поражающие своим живописным обликом, скользят по поверхности пруда, проплывая между отражениями деревьев. Фантастических окрасок павлины и попугаи забавляют себя играми на острове, что в центре озера... Черепицы крыш, покрытые перламутром, отражают голубизну небес... Здесь же – колонны, облицованные слоновой костью, коньки крыш из красного золота, позолоченные двери...»<sup>1</sup>

Одним из немногих уцелевших свидетелей волшебной красоты амидийских садов хэйанской поры является чудом сохранившийся до наших времен маленький павильон храма Бёдоин, расположенный в Удзи, живописной горной местности неподалеку от Киото. За свой легкий и грациозный силуэт, напоминающий корпус летящей птицы, павильон получил название *Хоодо* (Храм Феникса). Глядя на этот изящный павильон, построенный в середине XI столетия, невольно думаешь о магической силе самого названия, неведомым образом вот уже на протяжении девяти веков оберегающей хрупкое строение от войн и пожаров, полыхавших вокруг.

Словно деревянная шкатулка тонкой ажурной резьбы стоит он сегодня, повторяя свой парящий силуэт в зеркальной глади пруда – поблекший от времени, потерявший в веках свои яркие краски, но всё еще прекрасный даже в своей скромной монохромности... Поразительны по красоте бронзовые фи-



Бронзовая птица  
на крыше павильона Феникса  
в ансамбле Бёдоин.  
1052–1053 гг. Удзи



гуры птицы Феникс, украсившие углы крыш, — сочетание грациозности и мощи. Гордая осанка этой мифической птицы, несущей в себе символику счастья, словно призывает свет. Бронзовые изваяния «отождествлялись с солнечным блеском, указывая на принадлежность храма божеству сияющего света. С солнечным раем отождествлен и весь ансамбль храма и сада. Храм воспроизводил образ прекрасных райских дворцов, а тихая, заросшая лотосами поверхность озера должна была означать место перерождения душ праведников»<sup>2</sup>.

Находясь в пределах этого храма, трудно себе вообразить более убедительное и вдохновенное воплощение готовности Высшего Мира — Амида Будды и 52 бодхисаттв откликнуться на зов человека о помощи. Эта готовность проявляется во всём богатом убранстве храма: скульптуре, тончайшей деревянной резьбе, живописи — всё подчинено единому сюжету, слито в единый ансамбль, прославляющий Мир Высший, достигаемый для того, кто верит в его спасительную силу. Изумительной красоты росписи на сюжете сошествия Амида Будды в сопровождении бодхисаттв на землю украшают панели пяти дверей и стены храма. Исполненные в 1053 г. и приписываемые художнику Такума Тамэнари, они считаются самым ранним в Японии образцом живописи на эту тему. Каждая из девяти сцен воспроизводит один из вариантов возрождения человека в Чистой Земле в зависимости от прижизненных заслуг умирающего. Маленькие, выточенные из дерева горельефные фигурки танцующих и играющих на различных музыкальных инструментах божеств размещаются на поверхности стен, окружая покрытую золотом деревянную статую Будды в центре зала.



Павильон Феникса в ансамбле Бёдоин. 1052–1053 гг. Удзи





Статуи Амида Будды в Главном зале  
амидийского храма Дзёруидзи. XI в. Киото

Не передать всего очарования и древнего (XI в.) амидийского храмового ансамбля Дзёруидзи, красоту и покой которого вот уже несколько столетий оберегают окружающие горы и отдалённость от суеты и шума городов. Название храма восходит к наименованию райской обители Будды-целителя (Якуси Нёрай) *дзёрури*. Небольшая деревянная статуя божества, хранимая внутри трёхъярусной пагоды, является главной святыней храма. Владыкой Восточного рая называют Будду-целителя. Спасая людей от мирских страданий, он указывает путь на Запад, где, по преданию, расположена Чистая Земля буддийского рая и куда попадают души праведников после смерти. В соответствии с этими представлениями организовано и всё храмовое пространство Дзёруидзи. Первым делом верующие посещают его восточную часть – пагоду, чтобы с призывами о помощи в земной жизни обратиться к Будде-целителю. На противоположной же стороне пруда, в западной его части, удлинённое элегантное строение Главного зала, являющееся вместилищем для девяти расположенных в ряд одинаковых золочёных статуй Амида Будды – Владыки Западного рая. Такое ритмичное повторение одного и того же образа, так же как и непрерывное обращение к имени Будды («*Наму Амида Буцу!*») приближает, по представлению верующих, к спасению и освобождает от бесконечной цепи перерождений. Таинственное мерцание в полумраке храма золочёных статуй, задумчивая тишина сада, пруд, ловящий зыбкие отражения храмовых построек, сочетающих в себе изящество и простоту...





Трёхъярусная пагода храма Дзёруидзи. XI в. Киото



Даже зимой, в самое монохромное время года, сад рождает ощущение иной, непостижимо прекрасной реальности. Что уж говорить об осени, когда алые, золотые краски словно «подсвечивают» деревья, усиливая то впечатление, какое он и должен производить – земного прообраза небесного рая, дарующего людям утешение и покой. Здесь теряешь себя, забываешь о времени, полностью растворяясь во власти Прекрасного.

Со временем облик садов трансформируется, в некотором смысле адекватно отражая сущность перемен, происходящих в обществе. Проникшее в XIII столетии в Японию учение дзэн-буддизма преобразило садовое искусство в соответствии со своими эстетическими и философскими принципами.

Авторитет и влияние буддийского священника Мусо Сосэки (1275–1351), одной из наиболее ярких фигур в истории японского дзэн, распространяется на многие сферы политической, социальной и культурной жизни страны. Японские и западные историки культуры отводят Мусо Сосэки роль художника-реформатора, который привнес совершенно новые черты в садовое искусство, обогатил его новыми эстетическими принципами, в большей степени отвечавшими потребностям времени. По традиции, сложившейся в японском и западном искусствоведении, именем Мусо Сосэки принято открывать историю собственно дзэнских садов. Сад храма Сайходзи, более известного как храм мхов (*Кокэдэра*), – ярчайший образец перемен, начавшихся в садовом искусстве под влиянием личности Мусо Сосэки.

В 1339 году Фудзивара Тикахидэ, священник крупнейшего в пределах Киото синтоистского святилища Мацуо-тайся, обратился к Мусо Сосэки с просьбой о переустройстве амидийского храма Сайходзи в дзэнский монастырь. Мусо начал с названия: сохранив прежнее произношение, он изменил написание одного из иероглифов, преобразовав, таким образом, Храм Западного Направления, вызывающий ассоциации с Чистой Землей Будды Амиды, находящейся на западе, в Храм Западного Благоухания.

В процессе переустройства Мусо полностью изменил внешний облик монастыря, добавив новые здания и придав саду иные черты. Ворота, носящие название *Кодзёкан*, стали своеобразной границей двух миров, двух уровней, из которых состоит сад Сайходзи: нижнего, так называемого *сада мхов*, окружающего со всех сторон Золотой пруд, и верхнего – сурового, аскетичного сада камней, создающего неожиданный контраст мягкой изумрудной жизнерадостности нижнего мира.

К числу перемен, осуществленных рукой дзэнского мастера с тем чтобы преобразить облик райского уголка, обогатить его легковесную





ажурную прелесть глубиной нового смысла, следует отнести в первую очередь изменение очертаний Золотого пруда: ему была придана форма, повторяющая силуэт иероглифа «сердце» (*кокоро*). Символика этого иероглифа очень значима для буддийского монаха, ибо *кокоро* – это не просто «сердце». В контексте понятий буддизма дзэн – это прежде всего «озаренное», «просветленное» сердце, та сокровенная суть человека, то истинное «я», которое ему предстоит познать посредством медитации.

Можно также предположить, что, меняя форму пруда, Мусо Сосэки следовал вековой традиции предельно бережного и трепетного отношения к слову, знаку, вере в магическую силу иероглифа. «*Сакутэйки*», самая старая из дошедших до наших времен книг по садовому искусству, например, гласит: «Если в центре замкнутого пространства стоит дерево, хозяин дома будет пребывать в постоянной тревоге. Причина этого – в том, что дерево, которое находится в центре замкнутой формы, повторяет очертание китайского иероглифа *комару* со значением “находиться в затруднительном положении”»<sup>3</sup>.

Между прочим, даже в наши дни на крышах сельских домов традиционной постройки можно увидеть крупно вырисованный иероглиф со значением «вода», оберегающий, по поверью, от пожаров.

Немаловажную роль играет и дорожка, проложенная вокруг Золотого пруда. Обязательное следование по этой дорожке служит не только сохранности тщательно оберегаемых мхов, «но главным образом точности впечатлений от каждого компонента сада и каждой композиции, рассчитанной на определенный угол зрения. Пространство сада как бы постепенно разворачивается перед человеком, переживается им по мере движения. Подобное введение временного аспекта в образную структуру сада восходит к особому виду дальневосточной живописи на длинных горизонтальных свитках, подразумевающих постепенность восприятия, повествовательность, связанную не с сюжетом, а с самой формой картины, достигающей иногда нескольких метров длины»<sup>4</sup>.

Можно не знать о ста двадцати видах мха, выстилающих сад зеленым бархатом бесчисленных оттенков, можно не суметь в запутанных и причудливых очертаниях пруда разглядеть иероглиф «сердце», но все это ничуть не мешает восприятию особой атмосферы «нездешности», запредельности этого места. Вы вдруг попадаете в мир, волшебная сила которого заставляет потерять чувство реальности, оставив его по ту сторону храмовой ограды. Храм мхов в Сайходзи – один из немногих дзэнских садов в Киото, куда можно войти только по специальному разрешению и за немалую плату. Он никогда не разочаровывает, в какое бы время года вы его ни посетили.





Сад мхов Сайходзи. XIV в. Киото

Сразу от ворот *Кодзёкан* по древним каменным ступеням можно подняться в верхнюю часть сада. Угрюмый аскетизм, царящий здесь, кажется, созвучен духовному облику самого дзэнского мастера, создавшего сад. Эта атмосфера строгости и суровой внутренней дисциплины заметно повлияет на облик будущих дзэнских садов.

Огромные каменные глыбы, выпирающие из склона холма, аранжированы таким образом, чтобы создать визуальный образ сопротивления, с которым они встречают мощный удар устремленного к ним водопада. И хотя в этом мире камней нет ни капли воды, вся мастерски организованная композиция заставляет вас услышать и почувствовать оглушительный рев срывающегося с вершины горы потока.

Сочетание камней верхнего сада Сайходзи принадлежит к совершенно особой сфере абстрактных форм. Символически представленный здесь водопад оказывается еще сильнее и мощнее реального, а сухой поток – круче и стремительнее, чем его природный прототип. Ограничиваясь выразительной силой одних только камней, Мусо Сосэки запечатлел страстный порыв рвущейся вперед воды. Это – больше, чем просто пейзаж, предназначенный для любования природной красотой и удовлетворения эстетического чувства.



Композиция из камней верхнего сада Сайходзи. XIV в. Киото

Случайно ли, что для шестидесятилетнего монаха, известного своими духовными подвигами и художественными дарованиями, сухая и сдержанная аранжировка камней оказалась наиболее адекватной формой выражения его мироощущения и душевного состояния? Он жил в эпоху непрекращающихся стихийных бедствий и социальных потрясений. Междоусобные войны с неумолимостью мельничных жерновов засасывали в себя всех и каждого, не оставляя шансов желающим остаться в стороне. Атмосфера эпохи, как и характер ее осмысления, нашли отражение в каменном саду, ставшем, по словам японского исследователя Масао Хаякава, «символом духовной победы человека над физическими страданиями мира»<sup>5</sup>.

Исполненный нового философского звучания, сад камней выступает своеобразной антитезой миру нижнего сада – прообразу амидийского рая, где в будущей жизни обретут надежду и спасение те, кто утратил их на земле.

Два мировоззрения, два способа осмысления жизни видит в садах Сайходзи японский исследователь: одно продиктовано дзэнским восприятием мира, поисками путей обретения духовной свободы через суровую самодисциплину; другое ищет утешения в том исполненном веч-





ной радости и света месте – амидаистском раю, – что доступен лишь после смерти.

Похоже, что та часть Сайходзи, куда ведут древние ступени за воротами Кодзёкан, предназначена исключительно для духовного тренинга, медитации, а потому едва ли была открыта для обычных посетителей\*. Может быть, именно по этой причине многочисленные источники прежних эпох с неизменным восхищением упоминают лишь нижний сад с его дивным прудом и изумрудно-кружевным покровом зелени.

Храм мхов долгое время служил мощным источником вдохновения для любителей садового искусства, заставляя восторгаться своей неотразимой красотой представителей всех сословий. К числу самых страстных поклонников Сайходзи принадлежал и Асикага Ёсимицу (1358–1408), третий представитель могущественного дома Асикага, военный правитель Японии с 1368 года.

Восстановив Киото как свою столицу, Асикага возобновили торговые отношения с Китаем, прерванные на столетия. Время правления Асикага совпало со второй волной мощнейшего влияния китайской культуры. Если первая волна, пришедшая вместе с буддизмом в VII–VIII веках, была влиянием Китая танской поры (618–905), то вторая волна явилась отзвуком культуры великой сунской династии, процветавшей в Срединном государстве, как называл себя древний Китай в 960–1280 годах.

Искусство сунской эпохи, к XV столетию в Китае начавшее уже угасать, вырождаться и приобретать черты вычурности и претенциозности, в Японии обретает второе дыхание, найдя на новой отчизне – благодарной и гостеприимной – горячих поклонников и продолжателей его традиций. Историки искусства, как западные, так и японские, с полным на то основанием говорят о своеобразном Ренессансе сунского искусства в Японии. Увлечение Ёсимицу материковой культурой заходило порой так далеко, что временами он предпочитал пользоваться исключительно китайской одеждой и перемещался не иначе как в китайском паланкине. Всячески поощряя торговые связи с великим соседом, он был надежным заказчиком шелков, парчи, фарфора и, что особенно важно, сунской живописи, образцы которой в большом количестве привозились из Китая японскими монахами, изучавшими там буддизм дзэн. Это позволило сёгуну собрать бесценную коллекцию предметов китайского искусства, знакомство с которыми послужило для японских художников мощнейшим творческим импульсом.

---

\* Один из широких и плоских камней у края каскада, названный Камнем Созерцания, связывают с именем правителя Японии XIV столетия Асикага Ёсимицу, неоднократно посещавшего монастырь и погружавшегося в созерцание сада, сидя на этом камне.



Храм Рокуондзи (Золотой павильон). XV в. Киото

Горячий поклонник изящных искусств, Ёсимицу в 1394 году переложил все государственные дела на своего малолетнего сына Ёсимоти и, приняв постриг, стал вести образ жизни, при котором уже ничто не отвлекало его от любимых занятий. Обителью бывшего сёгуна стала Вилла У Северной Горы (Китаяма-доно), позднее переделанная в блистающий своей красотой храм Рокуондзи, или, как его еще называют, Золотой павильон (*Кинкакудзи*), ибо два верхних этажа его были облицованы золотыми пластинами. Нижние этажи использовались для занятий музыкой, поэзией, верхний предназначался для медитаций. *Кинкакудзи* построен на месте храма, принадлежавшего одному из лидеров Камакурского сёгуната XIII столетия Сайондзи Кинцунэ, к концу жизни потерявшего свое влияние и власть. Оставшийся на месте бывшего храма сад был реконструирован в соответствии с эстетическими требованиями дзэн. В наши дни трехэтажный Золотой павильон находится на берегу пруда, но в прошлом воды озера омывали его со всех сторон. Сад, видимый из павильона, подобно живописному свитку, широкой панорамой открывался глазам созерцателя. Ровная неподвижная гладь водоема, названного Зеркальным озером (*Кёко*), вызывала соответствующие в контексте представлений буддизма дзэн ассоциации с ясным и чистым сердцем человека, пребывающего в покое и бесстрастии. «У высшего человека сердце – что зеркало, оно не влечется за вещами, не стремится к ним навстречу, вмещает все в себя и ничего не удерживает...» (Чжуан-Цзы).





Сад храма Рокюондзи. XV в. Киото

Дзэнскими реминисценциями исполнена и символика водопада в саду, названного Ворота Дракона (*Рюмонбаку*). Такое имя носит водопад в верхнем течении Желтой реки в Китае – мощный трехуровневый каскад. Легенда рассказывает, что карп, сумевший преодолеть силу течения и подняться к истокам водопада, превратился в дракона и взлетел в небеса. В первоначальном китайском варианте эта аллегория касалась прохождения строгих экзаменов для каждого, кто собирался стать правительственным чиновником. Выдержать экзамен и значило «пройти через ворота Дракона». В Японии эта легенда обрела новую интерпретацию: целеустремленность карпа символизирует стремление дзэнского монаха достичь озарения (*сатори*), с помощью самопознания, духовного тренинга и медитации. Струя водопада в саду Рокюондзи разбивается о большой характерной формы камень, символизирующий карпа.

Едва ли сёгун находил время и возможность для серьезных занятий медитацией, едва ли глубоко проникся сутью дзэнского учения. Само золотое свечение храма свидетельствует об озабоченности его владельца скорее внешним эффектом, о тяге к той «красивости», которая на самом деле весьма далека от дзэнского понимания прекрасного.

Чудесным образом в целостности и сохранности дожил Золотой павильон до середины XX столетия, устояв даже в период войн Онин, превративших Киото в развалины. И только в 1950 году по иронии судьбы он стал жертвой поджога. Позднее храм был отстроен заново, и его яркая, свер-



кающая золотом красота, повторенная в глади Зеркального озера, чрезвычайно притягательна для сегодняшних туристов, наводняющих Кинкакудзи в любое время года. Один из самых посещаемых киотоских храмов, он стал своеобразным символом старой столицы.

После смерти Ёсимицу изящные искусства нашли нового покровителя в лице его внука Ёсимаса (1435–1490), страстного поклонника сунской живописи, поэзии, чайного ритуала, садов. У подножья Восточной горы (*Хигасияма*) на окраине Киото Ёсимаса задумал по примеру деда построить собственную виллу Хигасияма-доно (Дворец У Восточной Горы), так называемый Серебряный павильон (*Гинкакудзи*), где он отдыхал от бремени сёгунской власти. Человек высочайшей образованности, рафинированного художественного вкуса, он, однако, не обладал ни силой характера, ни чувством долга. Ёсимаса страдал от выпавшей ему участи быть правителем, всеми силами стараясь бежать и от огромной ответственности за судьбы людей, и от забот, связанных с государственными делами. Став сёгуном в восемь лет, Ёсимаса получил в наследство страну, полную неразрешенных социальных и экономических проблем. Не имея ни желания, ни воли справляться с ними, он уже в двадцать девять лет мечтал об отставке – мешало лишь отсутствие наследника. В 1464 году, горя нетерпением отстраниться от дел, Ёсимаса принялся уговаривать своего брата-монаха взять на себя управление страной, уверяя, что его собственные сыновья, в случае их появления на свет, станут монахами. Однако рождение у Ёсимаса сына спровоцировало борьбу за престол и повлекло за собой крупнейшие войны XV столетия – *Онин ран*, или «Войны годов Онин» (1467–1477), успевшие за десять лет практически полностью уничтожить блистательную культуру Киото.

Немыслимые разрушения, практически превратившие город в руины, не отвлекли Ёсимаса от его архитектурных прожектов, от его давней мечты построить дворец, не уступающий в своей красоте Золотому павильону, дворец, в стенах которого уже ничто не отвлекало бы его от эстетизированного досуга и занятий искусствами. Восемь лет продолжалось создание Дворца У Восточных Гор. Уже после смерти Ёсимаса, в 1490 году, он был превращен в дзэнский храм с новым названием Дзисёдзи, восходящим к монашескому имени Ёсимаса – Дзисёин.

Образец для подражания у Ёсимицу, построившего Золотой павильон, и у Ёсимаса, мечтавшего о Серебряном, был один – несравненный Сайходзи. Однако результат получился совсем иной. Неизвестно, входило ли в замысел Ёсимаса окрасить свой павильон в серебряный цвет, но сегодня его серебрят, по образному выражению американской писательницы, лишь «туманная атмосфера “старой столицы” днем и серебряный свет луны ночью»<sup>6</sup>. Сказались прежде всего послевоенные материальные трудности, не позволившие Ёсимаса дать волю своим чувствам, а также, веро-





ятно, и влияние его художественных наставников, одним из которых был Мурата Сюко \*, находившийся на службе у Ёсимаса в качестве мастера чайного ритуала. В любом случае, изысканная простота неокрашенного дерева Гинкакудзи оказывается более созвучной эстетическим принципам дзэн.

Двухэтажное здание Серебряного павильона стоит на берегу пруда, названного Парковым Зеркалом и тоже повторяющего форму иероглифа «сердце». Его первый этаж – Зал Опустошенного Ума (*Синкудэн*) – предназначен для медитации; верхний этаж – Павильон Звуков Волн (*Тёнкаку*) – содержит изображение богини Милосердия Каннон.

Гора Ожидания Луны (*Цукиматияма*), у подножья которой расположен Серебряный павильон, в общем ансамбле сада играет роль естественной декорации, на фоне которой происходит «садовое действо». Повторяя замысел знаменитого сада Сайходзи, сад Серебряного павильона тоже располагается на двух уровнях. Аранжировка камней на склоне горы в его верхней части напоминает ту прохладную аскетическую красоту, которая отличает сад камней Сайходзи; нижний ярус сада предназначен для прогулки и по мере продвижения вокруг озера раскрывает один за другим свои живописные виды.

В архитектонике сада присутствует необычной формы песчаная композиция, состоящая из конуса, напоминающего очертания Фудзи, и горизонтальной насыпи в виде волны, названной Морем Серебряного Песка. Создана она была значительно позднее, в эпоху Эдо.

Золотой век дзэнской культуры пришелся на время правления могущественного дома Асикага и самым парадоксальным образом совпал с эпохой «жесточайших потрясений и катаклизмов в социальной и политической жизни, масштабы которых превзошли границы воображения» <sup>7</sup>. Простой перечень драматических событий середины XV столетия дает картину немислимых людских страданий: «В годы под девизом *Тёроку* (“Долгое счастье”, 1457–1460) Японию постиг сильнейший неурожай. Голод и чума косили людей десятками тысяч. В 1459 году весной и летом была страшная засуха, сменившаяся в девятом месяце тайфуном и наводнением. В 1461 году голод с эпидемией в одном лишь Киото уносил ежедневно по несколько сотен человек. Раздутые, обезображенные мучениями трупы валялись неубранными на улицах и переполняли воды реки Камогава, так что останавливали течение... По свидетельству памятника тех лет “*Хэкидзан нитироку*” (“Повседневные записки у Голубой горы”), лишь с января по август 1461 года в Киото умерло восемьдесят две тысячи человек. Многие от голода и жутких картин всеобщей гибели и разрушения сходили с ума и прыгали сами в реку Камо, чтобы найти смерть в воде среди трупов» <sup>8</sup>.

\* См. главу «Пространство озарённого сознания», с. 103.



Искушенный в поэзии, утонченный эстет Ёсимаса в это время, между прочим, оставил такие строки:

*Осознав, что все в этом мире  
Является не более чем прозрачным сном,  
Я не чувствую больше  
Ни радости, ни тревог.*

Весь образ жизни правителя, уставшего от неизбывных проблем в разоренной междоусобными войнами и измученной несчастьями стране, был скорее «игрой в дзэн», нежели настоящим проникновением в его суть. И все же роль сёгунов как меценатов, покровителей новой культуры, расцветшей под влиянием дзэнской эстетики, оставалась огромной. Творцом же этой культуры было главным образом монашество. Никто иной, как дзэнские монахи, самые образованные люди страны, формировали новое мировоззрение, трудились над распространением просвещения и образования, содействовали развитию духовной культуры и искусства.

Сайходзи – далеко не единственный в Японии дзэнский сад, чьим автором считается Мусо Сосэки. Храм Небесного Дракона (Тэнрюдзи) был создан по настоянию Мусо Сосэки ради успокоения бунтарского духа умершего императора Го-Дайго (1288–1339), чья в высшей степени неординарная и полная драматических событий судьба не давала покоя Асикага Такаудзи \*. Всеобщая убежденность в том, что создание сада в Тэнрюдзи принадлежит Мусо Сосэки, обусловлена отчасти тем, что он отвечал за строительство храма и занимал в нем место настоятеля. Почти легендарное имя дзэнского монаха окружено огромным пиететом: достаточно сказать, что около пятидесяти садов в разных частях Японии приписывают этому мастеру. А между тем трудно себе представить, чтобы Мусо Сосэки, будучи наставником императоров, аристократов, высокопоставленных представителей военного сословия, находил бы время для непосредственного участия в создании хотя бы некоторых из этого огромного количества садов.

В любом случае, независимо от тайны авторства, нам гораздо важнее подчеркнуть наметившуюся тенденцию появления такого типа садов, созерцание которых станет частью духовной практики дзэнских монахов.

Строительство Тэнрюдзи началось в живописнейшем месте у подножия горы Арасияма на территории бывшего дворца императора Го-Сага в

---

\* Легенда рассказывает, что Асикага Такаудзи, тревожимый посещавшим его духом умершего императора, уступил настоянию Мусо Сосэки и велел основать храм в память Го-Дайго во успокоение его души.



1340 году, и с этого времени садовое искусство приобретает черты, которые будут ассоциироваться с архитектурным стилем *сёин*\*. Напомним еще раз, что сад, выстроенный в стиле *синдэн*, характерном для прежних эпох, рассчитан на то, чтобы находиться внутри него.

Принципиальной важности перемены произошли в самой концепции восприятия сада в Тэнрюдзи: если раньше сад завлекал *внутри* себя, предоставляя разные развлечения, то теперь его созерцают *извне*. Пруд слишком мал, чтобы использовать его для катания на лодках; каменный мост, перекинутый на противоположной стороне озера, не предназначен для прогулки по нему. Развернутой панорамой сада, как живым и объемным свитком, любуются с определенной точки – с веранды главного здания храма, откуда открывается вид на спокойную гладь озера с каменными островами, ловящими свое отражение в воде, на гору Арасияма, выступающую живым и подвижным фоном, задающим тональность и настроение саду в зависимости от сезона.

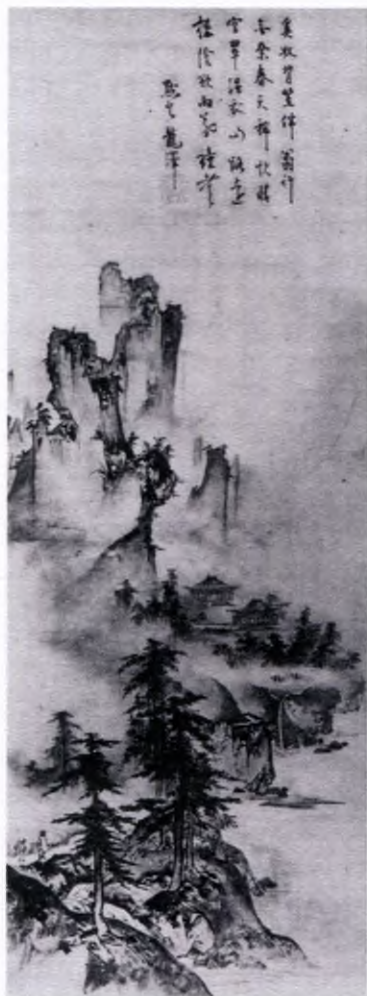
Композиция из камней, выложенная на противоположной стороне озера на склоне горы, создана по всем канонам китайского пейзажного искусства сунской эпохи. Исполненный с профессиональным мастерством и несомненным знанием законов пейзажной живописи, сухой иллюзорный водопад каскадами обрушивает свои потоки в озеро. Его вертикальная композиция вызывает ассоциации с творениями китайских художников, которые, стремясь передать глубину пространства, использовали вытянутую в высоту вертикальную форму свитка: горы на них как бы наслаиваются друг на друга, образуя бесконечную цепь, уходящую за горизонт.

В садах хэйанской поры, разбитых при храмах буддизма Чистой Земли, в центре пруда непременно сооружается остров (*накадзима*), выступающий символом райской обители Амида Будды. Мост, перекинутый на него с берега, прочитывается как метафора достигаемости мира Высшего, как зов, как знак дарования надежды на спасение. Символика моста в дзэнских садах имеет иной смысл – созвучный тому, какой присутствует в китайской пейзажной живописи, всецело вписываясь в общий метафизический подтекст жанра. В контексте последнего мосты, перекинутые через ущелья и водные потоки, увлекают не просто в странствия по просторам физической реальности, но зовут в мир Вселенной человеческого духа, являясь метафорой перехода, но не в обещаемый Амида Буддой Западный Рай, а на более высокий уровень внутреннего бытия человека, созерцающего свиток или сад.

Дальнейший разговор о наметившейся тенденции создания нового типа садов, предназначенных исключительно для созерцания, нуждается в особом рода отступлении, повествующем о философско-эстетической функции камня в японской художественной традиции.

---

\* Для стиля *сёин* характерно наличие декоративной ниши и полок для книг, раздвижных внутренних перегородок, ниши с широким подоконником, играющим одновременно и роль письменного стола, циновки *татами*, покрывающих пол, и др.



Сюбун (?). Пейзаж.  
Национальный музей. Токио



Сад дзэнского монастыря Тэнрюдзи.  
XIV в. Киото

Культ камня, как известно, существовал еще с древнейших времен в Китае, где его необыкновенные формы считались «приметой жизненной силы космоса, спонтанной вибрации духа... Редкостный облик, увлекательные переливы цветов, затаенная мощь его массы делали камень не только вместилищем мировой энергии, но художественно ценным предметом. Камни созерцали, к ним прикладывали руки, их, как мы знаем, даже слушали»<sup>9</sup>. Космогонические мифы древнего Китая трактуют небо как огромную пещеру, а сами горы как фрагменты, отколовшиеся от небесного свода и упавшие на землю. Громадные эти осколки — каменные глыбы при падении напитываются космической энергией ци.



Перенесённые из природной среды в сад, камни – миниатюрные горы, не теряют своей связи с Целым, с Космосом, храня в себе следы теллурической энергии ци, на своём микроуровне излучая её в пространство. Китайцы верили: «Чистейшая семенная энергия Неба и Земли, сгущаясь, превращается в камни и, выходя из Земли, принимает диковинный облик... Пространство величиной с кулак может вобрать в себя красоту тысячи пиков». Магическая сила, энергетическое воздействие камней – этих вместилищ чистейшего субстрата жизни, сгустков субстанциональной энергии земли, превращают садовое пространство не только в место созерцания и эстетического наслаждения, но в место духовного и физического исцеления, наделяя сад магической, охранной функцией.

Трепетное и почтительное отношение китайцев к камням, к их природной красоте, вера в их магическую силу вместе с секретами садового искусства передались японцам. Но никогда заимствование художественных идей другой культуры, даже такой авторитетной, как китайская, не оказалось бы столь глубинным, если бы не нашло отзвука в национальной психологии самих японцев.

Их исконная религия *синто* – Путь богов, основанная на глубочайшей вере в разумные силы природы, наделяет жизнью и душой весь окружающий человека мир: горы, реки, водопады, камни и растения. Ну где, как не в древних верованиях, следует искать истоки удивительного дара японцев не просто разглядеть, заметить в природной стихии чудесную и выразительную форму скалы, пещеры, дерева, но и одухотворить их, чтобы общаться с ними, просить о заступничестве и помощи? Все притягательное для глаза: необычного вида камень, причудливо изогнутое дерево, живописный остров или гора – становилось объектом для поклонения.

В одно из посещений древнего синтоистского святилища Камогава на севере Киото моё внимание надолго привлёк к себе человек, стоявший в молитвенной позе перед деревом. То было «просто» дерево, хотя и очень старое, не отмеченное никакими особыми знаками, выделяющими его среди других подобных ему деревьев. Однако весь исполненный почтения облик человека, молча стоящего со сложенными перед собой руками, говорил о его глубоком молитвенном состоянии. С мольбой ли, или с благодарностью, но мужчина вёл внутренний диалог с Деревом, точнее, с душой Дерева, вероятно, прося его об участии в своей судьбе. Эта сцена, которую я долго держала в поле зрения, показалась мне глубоко символичной, выдающей особенности японского сознания.

В «чистое, священное место» (именно такое буквальное значение имеет японское слово *нива*, то есть «сад»), часто огражденное толстой веревкой, сплетенной из рисовой соломы (*симэнава*), или огороженное камнями, уже никому не позволялось входить, кроме специальных лиц и императоров, дабы не нарушить покой обитающего там духа.





Синтоистское святилище, посвященное дереву 3000-летнего возраста





Кто хоть однажды побывает в самом крупном синтоистском святилище в Исэ, посвященном богине Солнца Аматэрасу, главному божеству синтоистского пантеона (и прародительнице японских императоров), кто сумеет проникнуться удивительной, почти мистической атмосферой этого места, где произрастают вековые кипарисы, у того, наверное, рассеются любые сомнения в наличии могучего духа, живущего в этих деревьях. Существующие не одну сотню, а то и тысячу лет, они поражают своей мощью, толщиной в шесть-семь человеческих обхватов, красотой, величием. Необыкновенная сила исходит от них... Когда Исэ называют духовным домом японской нации, думается, имеют в виду не только древние строения самого святилища, но и всю здешнюю атмосферу, настраивающую на торжественность, возвышенность, чистоту и покой.

Диковинных, выразительных очертаний камни, скалы, водопады не могли не поразить воображение японцев. Их необычная, ярко выраженная красота, кажется, сама выдает присутствие в них собственной жизни, судьбы. Они обретали имена, наделялись характером, историей, правом на независимое существование, находящими подтверждение в легендах и преданиях. Ярчайший тому пример – сказание об одном из живописнейших мест в Японии на побережье Тихого океана, носящем название Футами-ура – бухта Второй Взгляд. Однажды Яматохимэ-но-микото, находящаяся в услужении у богини Солнца Аматэрасу, – гласит древняя легенда, – во время путешествия по земле была глубоко потрясена диковинным пейзажем, и перед тем как оставить его ради дальнейших странствий, обернувшись, «взглянула на него еще раз», подарив, таким образом, имя этой бухте. Там, неподалеку от берега, омываемые морской водой, соседствуют две скалы – большая и поменьше. Благодаря впечатлению живого общения, никогда не прерываемого диалога, который ведется между ними, их окрестили скалами-супругами (*мэото-ива*). Опясанная *симэнава* в знак священности этого места, они испокон веков ассоциировались, кроме того, с Идзанаги и Идзанами – божествами, создавшими японские острова. Прозрачная вода бухты подсказала название всему побережью – Чистый берег (*Киёнагиса*). Сюда приходили для очищения души и тела перед тем, как посетить синтоистское святилище в Исэ, находящееся неподалеку.

Сама природа Японии, кажется, с готовностью и щедростью подсказывает сюжеты для мифов и легенд, питая воображение людей, населяющих живописные острова. Земля Идзумо, где находится одно из древнейших синтоистских святилищ в стране Идзумо тайся, испокон веку считалась местом обитания Богов. Главное божество, почитаемое в храме, – Окунинусино микото, считающееся, согласно мифам, «создателем всех вещей Поднебесной», творцом японской нации, подлинным хозяином страны, её защитником и покровителем. Уже на станции, куда вы приезжаете, вас встречают огромные настенные изображения, иллюстрирующие сюжеты

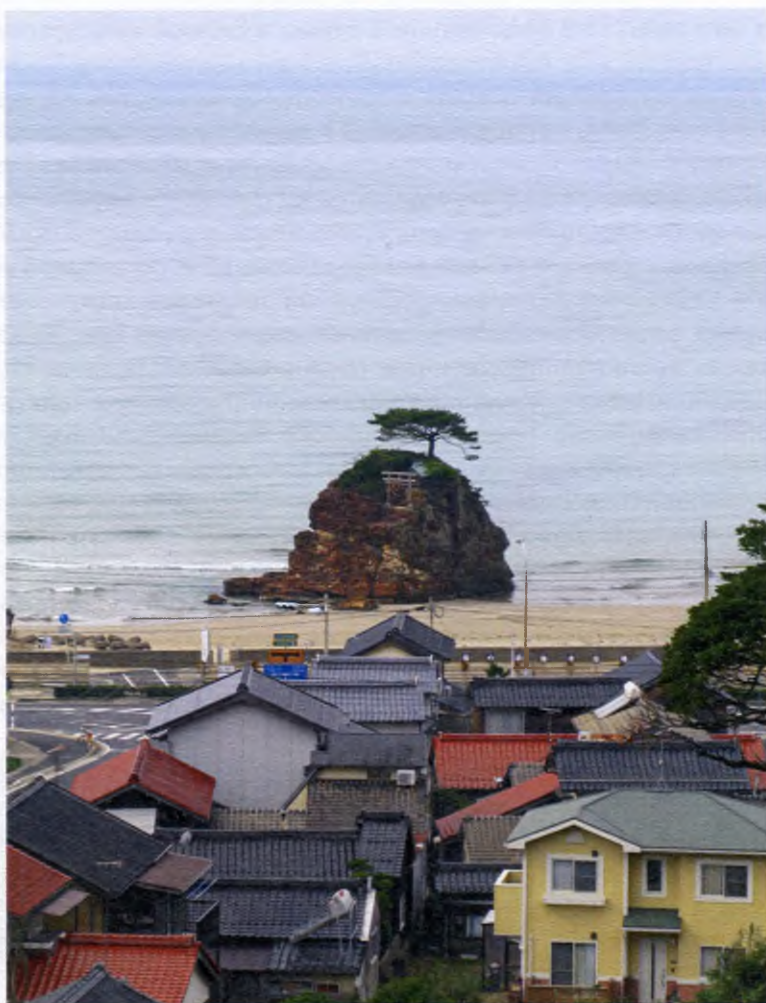


древних преданий. Согласно одному из них, рассказывающему о «приращении земель», Окунинуси обнаружил, что страна Идзумо «узкая как полоска полотна» и решил увеличить её территорию за счёт окружающих островов. Брал он заступ «широкий и плоский», отрубал понравившийся кусок от соседней земли, а потом потягивал его с помощью верёвки, «как лодку, поднимающуюся по реке», приговаривая при этом: «Земля, иди сюда, земля, иди сюда». И словно бы свидетельством реальности этих событий у самого побережья в одном километре от святилища стоит одинокий утёс, как бы и в самом деле притянутый гиганской рукой к берегу. Священная эта скала с крохотным синтоистским святилищем наверху – арена, где разыгрывалась божественная мистерия в незапамятные времена.

Веками культивируемое отношение к камням как вместилищам живого духа, а также отшлифованное постоянным общением с ними эстетическое чувство сказались на способности японцев распознавать индивидуальность, характер, лицо каждого отдельного камня. Вспоминается встреча, произошедшая однажды в сухом дзэнском саду Рёандзи, прославленном своей загадочной красотой. Сидя на веранде храма, мы рисовали его выразительные камни. Занятие это вызвало искреннее недоумение одного из гостей храма – иностранного туриста, обратившегося к нам с просьбой растолковать смысл непривычной для европейца картины каменного сада и высказавшего сомнение в самой возможности рисовать камни, которые, по его словам, «все на одно лицо».



Скалы-супруги, соединенные *симэнава*. Префектура Мие



Священная скала при синтоистском святилище Идзумо-тайся

Нет более убедительного способа продемонстрировать особенность японских садов, чем через сопоставление их с европейскими. Думается, что не нуждается в доказательствах и факт существующего на Западе отношения к минералу как к природному материалу, подлежащему обязательной обработке. Какой бы красотой цветовой окраски, формы, богатой фактурой он ни обладал, до прикосновения к нему резца он остаётся в восприятии западного художника, готового привнести свою волю, свой порядок в обновлённую жизнь камня, пока ещё сырым, грубым материалом, основой для потенциального объекта эстетического наслаждения. Для европейца, – размышляет Исаму Курита, – камень в первую очередь представляет собой место приложения человеческого умения, интеллектуальных, творческих усилий, потенциальный результат того, что «можно со-





творить из камня»<sup>10</sup>. В традиционной дальневосточной культуре последний ценен сам по себе, как феномен, исполненный собственной эстетической и энергетической значимости. Неся следы выветривания и дождевых потоков, миллионами лет подвергаемый воздействию природных стихий, наделяющих минерал уникальными свойствами, камень, перенесённый из природной среды в сад, становится самостоятельным предметом созерцания, носителем эстетического наслаждения и духовного восполнения. Вероятно, странным показалось бы замечание европейца об «однотипности» камней японцам, для культурной традиции которых вполне естественно одухотворять их, уподобляя миру людей или животных. «Есть камни пышно-величественные, словно сиятельные монархи, – говорил знаменитый китайский поэт VIII столетия Бо Цзюи, – есть грозно-торжественные, точно строгие чиновные люди; есть прихотливо-изысканные, словно писанные красавицы. Есть среди камней подобные драконам и фениксам, демонам и тварям земным. Они точно сгибаются в поклоне или шагают, крутятся или прыгают, разбегаются в разные стороны или стоят толпой, поддерживают друг друга или друг с другом борются...»<sup>11</sup> Открывая «Книгу о горах и камнях», Ван Гай пишет: «В оценке людей необходимо исходить из их остова и духа – цигу. То же и в камнях, они – остов Неба и Земли, обитель духа». Несколько ниже он кратко постулирует: «Секрет живописи камней раскрывается одним словом – они живые»<sup>12</sup>.

История Японии дает примеры самого почтительного отношения к камням. В средние века они стали предметом страстного коллекционирования и порой настолько высоко ценились владельцами, что те не разлучались с ними ни при каких обстоятельствах и держали при себе как самое дорогое сокровище. Предание, например, рассказывает об императоре Го-Дайго, который после неудачной попытки вернуть себе трон и положение удалился в горы Ёсино, не расставшись при этом со своим любимым камнем с поэтическим названием Блуждающий Мост Мечты (*Юмэ но укихаси*). Название камня вызывало аллюзии с героиней прославленного романа хэйанской поры «Гэндзи моногатари» Укифунэ, пребывающей в печали и, подобно самому императору, удалившейся от мира. Посетители сада *Сэнто госё* – бывшей императорской виллы в Киото будут покорены красотой одного из берегов пруда, выложенного белой галькой поразительно правильной, округлой формы: тысячи камней один к одному устилают побережье. Они были, как известно, подарены императору Кокаку в период 1815–1819 гг. неким Одавара Окубо. Получив в качестве оплаты 1 сё \* риса за каждый (!) камень, Окубо аккуратно и бережно завернул каждый галец в отдельную упаковку прежде, чем отослать на виллу.

Не менее красноречивым свидетельством того, насколько дорожили камнями, может служить пример военного правителя Японии Ода Нобунага (1534–1582), страстного собирателя камней для дзэнских садов и

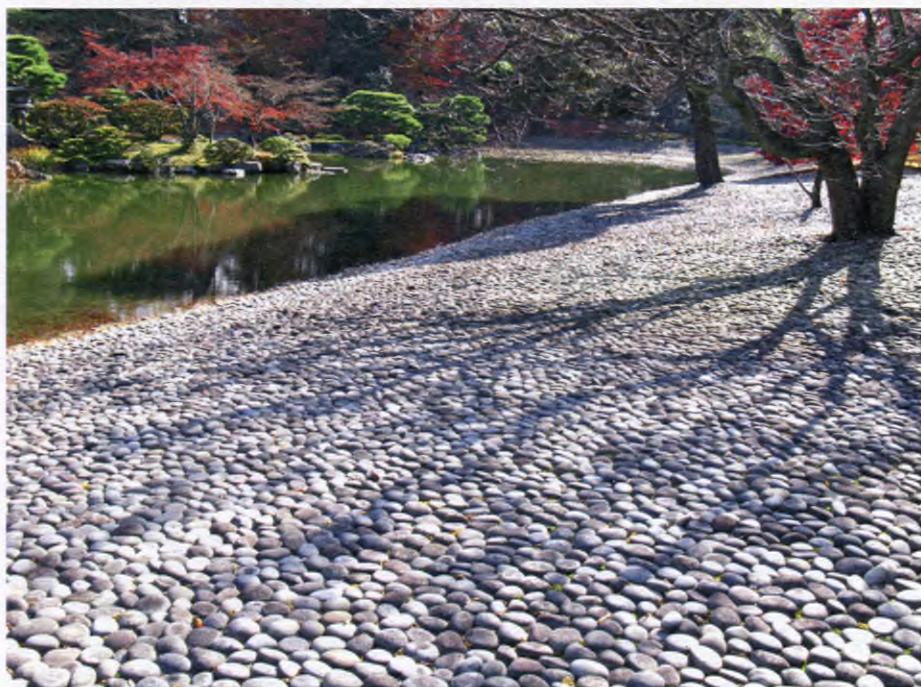
\* Сё – мера ёмкости, 1,8 л.



миниатюрных пейзажей. Рассказывают, что в 1580 году он послал миниатюрный камень Вечная Гора, Где Произрастают Сосны (*Суэ но мацуяма*) вместе с чашкой для чайной церемонии в обмен на крепость Исияма.

Одна из самых древних книг о садовом искусстве, дошедшая до нашего времени, «*Сакутэйки*» (XI век), может многое поведать об отношении древних японцев к камню – трепетном, исполненном уважения к его природной сущности, к духу, в нем пребывающему. Об огромной роли камней в устройстве садов свидетельствует сама стилистика «*Сакутэйки*». Первые же слова книги: «принцип расположения камней» (*иси о татэн кото*) следует понимать не иначе как «принцип разбивки сада».

Если камень расположить в саду неправильно, – повествуется в книге, – то есть, например, если установить горизонтально камень, который изначально, в своей природной среде, был найден стоящим вертикально, то можно потревожить его дух и тем самым навлечь беду на хозяина сада. О том же рассказывает и другая книга, названная «Иллюстрированное руководство по разбивке горных, водных, холмистых ландшафтов» («*Сэндзуй нараби ни ягё но дзу*»), служащая хранилищем древних знаний о принципах садового искусства: «Существует правило, которое гласит, что не следует менять способ расположения камней, найденных в горах, при перенесении их в сад или другое место... В противном случае это вызовет гнев камня и повлечет за собой несчастье»<sup>13</sup>.



Берег Южного пруда императорской виллы *Сэнтэ госё*. XVII в. Киото





Священная скала Готобики на склоне горы Камикура.  
Синтоистское святилище Хаятама-тайся. Сингу

Глубочайшим уважением к природному естеству камня пронизана вся садовая культура Японии, ключом к пониманию которой служит дизайнерский принцип *кован ни ситагау* («следуя зову, запросам природного материала»), впервые сформулированный в «Сакутэйки» и выступающий в течение долгих столетий неизменным ориентиром для художников сада. Согласно «Сакутэйки», начинать расстановку камней нужно с выбора «главного» камня, остальные же распределить таким образом, чтобы «удовлетворить запросы его» в соответствии с характером и присущими ему внутренними качествами. Например, — комментирует автор «Сакутэйки», — «убегающий» камень следует сопровождать «догоняющим», «смотрящий вверх» непременно дополнить «смотрящим вниз», «стоящий прямо» поддерживать камнем, словно «застывшем в наклоне». Правило это, между прочим, в одинаковой степени распространяется и на растительный материал. В отличие от классического европейского сада, где кустам и деревьям нередко придана чёткая геометрическая форма или облик животного, диктуемые безоглядной фантазией художника, растительный материал в садах Японии, как бы неожиданно он ни выглядел, есть результат раскрытия ему же присущих природных качеств. Излюбленным, например, приёмом придания сосне определённой формы яв-



ляется «наращивание» длины одной из её ветвей. «Сосной Резвящегося Дракона» (*Юрю*), «самой длинной сосной Японии» названо 600-летнее дерево, прославившее своими необычными очертаниями буддийский храм Ёсиминэдэра, находящегося глубоко в горах на северо-западе Киото и часто попросту называемого «храмом сосны» (*мацу но дэра*). Одна из её ветвей, вытянутая по горизонтали на 54 м, призвана вызывать ассоциации с мифическим существом, стелящимся по земле. Знаменитой 400-летней сосне на территории Золотого Павильона придан легко угадываемый облик парусного корабля благодаря всё тому же приёму – удлинению некоторых из ветвей дерева. В любом случае, каким бы интересным и фантазийным ни оказался результат, японский мастер лишь подчёркивает, лишь выделяет те черты и качества, которые уже присущи дереву или камню, раскрывая их потенциальные возможности, не навязывая им свою волю, но прислушиваясь к их зову, настроению, характеру, иначе говоря, «следуя их запросам» (*кован ни ситагау*).

Книга «Иллюстрированное руководство...» была записана гораздо позже, в XV веке, когда знания о садовом искусстве приобрели в силу ряда причин характер тайных, эзотерических. К этому времени аристократия, лишившись своего независимого положения и влияния на воинское сословие, стоявшее у власти, стремилась к сохранению монополии на то, что всегда культивировалось в ее среде, – знания в области различных искусств. Уже в XIII–XIV веках представители аристократического сословия научились держать свой опыт в тайне и передавать его лишь избранным. Секретные тексты, в частности, упомянутое «Иллюстрированное руководство...», явились результатом консервации такого рода знаний, «имеющих отношение к камням, принципам их расположения, а также к способам размещения растений и деревьев в саду»<sup>14</sup>.

Способность искусства служить проводником высоких идей давно была осознана на Востоке. Еще в ранний хэйанский период буддийский монах Кукай (774–835), основавший в Японии новое направление эзотерического буддизма Сингон, с которым он познакомился в Китае, ссылаясь на слова своего китайского учителя, писал о том, что «только посредством искусства возможна передача глубочайшего смысла эзотерических текстов». Сам Кукай, как человек художественно одаренный, постоянно подчеркивал в своем учении теснейшую связь между религиозным и эстетическим опытом. «Эзотерические доктрины, – говорил он, – слишком сложны для понимания, чтобы находить адекватное воплощение в словах. Но с помощью искусства они могут быть доступны... Искусство являет собой средство совершенствования и шлифовки духа, служит проводником наиболее фундаментальных религиозных истин»<sup>15</sup>. Это замечание Кукай созвучно духу буддизма дзэн, для которого характерен невербальный способ передачи духовного опыта – «от сердца к сердцу». Мол-



чаливая выразительность сухого каменного сада (называемого в Японии *карэсансуй*, то есть «сухие горы и воды») как нельзя более наглядно воплощает дзэнские идеи.

Каждый *карэсансуй* – некая загадка, позволяющая человеку, созерцающему сад, наделить скрытую в нем символику собственным смыслом и содержанием. Диалог, взаимоотношения камней открыты восприятию и не предполагают никакой однозначности в прочтении криптографии сада, даже если сад имеет название и тема его как бы задана.

Однако такая широта интерпретаций, разомкнутость ассоциативного ряда должна с необходимостью сочетаться с включенностью созерцателя в культурный контекст эпохи, его способностью свободно ориентироваться в системе образов, понятий, которыми оперирует автор сада. Секретные тексты, упомянутые нами, дают бесценную информацию, касающуюся символического смысла отдельных камней, способа их восприятия и аранжировки. «Иллюстрированное руководство...», прослеживая пути, которыми передавалась традиция садового искусства от Индии через Китай в Японию (те же пути, какими шествовал и буддизм, пока не достиг страны Ямато), рассказывает: «Искусство расположения камней (то есть искусство разбивки садов. – Е. М.) возникло в Индии на озере Манасаровара, где собраны камни числом 8631...» В Китае число камней, имеющих особые названия, сократилось до 361. Позднее, когда садовое искусство проникло в Японию, в годы правления императора Кагамияма, количество «поименованных» камней уменьшилось до 66. Еще позднее оно было сведено до 48. Среди 48 названий некоторые соответствуют внешнему облику камней – их размерам, форме, цвету (Камни Горизонтальной Триады, Вертикальные, Лежачие Камни). Другие вызывают определенного рода «природные» ассоциации, соотносимые с пейзажным искусством (Скала Текущей Воды, Камни Дождя И Ветра, Скала Нависшего Тумана, Скала Местопребывания Дракона и т. д.). Большинство же названий включается в философский и религиозный контекст своего времени, символизируя понятия и образы, принятые в буддизме, даосизме, конфуцианстве.

Например, такие названия камней, как Скала Божественных Королей и Никогда Не Стареющий Камень, восходят к даосским преданиям о запрительно-далеких островах, покоящихся на спинах гигантских черепах. Населяющие их жители наслаждаются вечной юностью и не ведают печали. На этих островах – своего рода даосском рае – круглый год благоухают цветы; белоснежные птицы обитают там. Не знающие старости жители этой прекрасной страны наделены способностью летать, но иногда возносятся на спинах журавлей.

Многие китайские императоры прежних эпох в надежде узнать тайну эликсира бессмертия отправляли на поиски мистических островов экспе-



диции, однако все их попытки оказывались безуспешными. Записи об одной из таких экспедиций рассказывают о недостижимости этого края: «Не так уж далеки были эти острова от земли, заселенной людьми, но вся трудность состояла в том, что как только корабль приближался к их берегам, откуда ни возьмись налетал ветер и уносил их вдаль. Согласно преданию, однако, находились счастливицы, побывавшие на них и видевшие их обитателей, владевших тайной жизни и смерти».

Многие были озабочены поисками таинственных островов, пока, наконец, китайский император У династии Хань не решил воссоздать их райский облик у себя в саду с тем, чтобы бессмертные жители той страны, покинув ее священные пределы, переселились в его парк и доверили ему секрет вечной жизни.

Редкий японский сад, построенный в традиционном стиле, обходится без символов счастья и долголетия – Журавля и Черепахи, обозначенных контурами острова либо угадываемых в композиции из камней.

В контекст конфуцианских идей, например, включены камни с названиями Хозяин и Слуга, указывающие на иерархическую природу отношений. В структуре сада они представлены выразительным диалогом камней: Хозяин наделен элегантностью, присущей высшему сословию; Слуга же должен напоминать по внешнему облику человека, стоящего перед господином с почтительно опущенной головой.

Королем среди всех камней называют Скалу Абсолютного Контроля, которая играет важнейшую роль в композиции сада: «Этот камень ставится в центре пруда и служит защитой тем, кто живет здесь... Если он расположен правильно, удача будет сопутствовать хозяину. Магические свойства этого камня дали основание называть его чудотворным»<sup>16</sup>.

Волшебной силой наделяется и камень, именуемый Камнем Осуществления. «Когда он расположен правильно, со всеми удобствами, он обладает способностью внимать молитвам хозяина и оказывать необходимую помощь».

С понятиями эзотерического буддизма связаны Скалы Двух Миров, которые, как правило, представлены двумя камнями. Один из них – олицетворение Мира Земного – находится в пруду поблизости от водопада, другой, воплощающий идею Мира Алмазного, или Духовного, – на берегу.

Немалое значение в структуре сада играют так называемые Камни Буддийской Триады, вызывающие аллюзии с одним из самых популярных канонизированных сюжетов средневекового буддийского искусства. Почти все главные божества буддийского пантеона изображались в духовном триединстве, образ Будды дополнялся двумя спутниками, стоящими по сторонам от него. Почтительное отношение к Камням Буддийской Триады, равное тому уважению, какое оказывалось произведениям религиозного искусства, проявлялось и в том, что в садах светского характера их устанавливать запрещалось.





Камни Буддийской Триады. Монастырь Кэнниндзи. XX в. Киото

Духовная составляющая японского сада с самого начала была велика. Разбивка его уже в ранние хэйанские времена осознавалась как равнозначная созданию особого метафизического, сакрального пространства, гарантирующего владельцу и его домочадцам безопасность и защиту от внешних вражеских сил при условии, разумеется, умелой организации природного материала. Учитывались все необходимые принципы геомантии, подробнейшим образом описываемые в *«Сакутэйки»*, а также наличие камней, несущих определённую символическую нагрузку. Одним из важнейших элементов сада были, например, камни (или водопад), отождествляемые с одним из наиболее распространённых гневных божеств буддийского пантеона – Фудомё. Буквальный перевод имени божества – «Непоколебимый», «Стойкий», иначе говоря, «Тот, кто не отступится от своего намерения освободить мир от мрака невежества». По традиции Фудомё изображается держащим в одной руке верёвку, предназначенную для обуздания человеческих страстей, а в другой – остро наточенный меч, которым он отсекает злых духов. Устойчивая связь яростного божества, выполняющего функцию защитника, с водопадом была очевидной уже со времён *«Сакутэйки»*: «Фудомё поклялся: “все водопады высотой более 90 метров являются воплощением Меня самого”», – сказано в тексте древнего трактата. «Всякий, кто видит Моё изображение, устремляется к просветлению. Всякий, кто слышит Моё имя, стяжает благодать и избежит зла.



Непоколебимый – имя Мне. Будь бдителен, когда видишь водопад, ибо Фудомё принимает многие формы и главный из них – водопад»<sup>17</sup>.

Присутствие в саду камней, в чьей власти приносить хозяину либо удачу, либо беду, а также камней, окруженных благоговением и почетом, с какими принято приближаться к религиозным святыням, превращает сад в некое подобие храма, молитвенного места, где вся атмосфера настраивает на созерцательный и торжественный лад. С трепетом в сердце, соблюдая все необходимые ритуалы, входит гость в пространство сада. «Человек, вошедший в сад с намерением осмотреть его, – поучает нас «Иллюстрированное руководство...», – должен в первую очередь подойти к Камню Почтения и отдать поклон с этого места. Причина тому – в благоговейной сути ряда камней, находящихся в саду, а именно: Камней Буддийской Триады, Скалы Двух Миров, Скалы Мистических Королей и т. д. Человек, созерцающий сад, имея сердце, исполненное надежды, что будут услышаны его самые сокровенные молитвы, почтительно обращается ко всем Буддам Трех Миров с этого камня – Камня Почтения»<sup>18</sup>.

Типичным образцом дзэнского садового искусства, характерного для периода Муромати, могут служить сады, обнаруженные в результате археологических раскопок в долине Итидзёдани (преф. Фукуи), узкой полосой извивающейся между высоких лесистых гор. Кто поверит сегодня, что некогда, пять столетий назад, здесь кипела жизнь, существовал город, возникший при замке, владельцем которого были князья древнего рода Асакура? И кто знал тогда, что месту этому суждено стать ареной, на которой разыграется одна из тех драматических и кровавых пьес, коими полна история XVI века – времени тревожного и нестабильного в политическом отношении, не без основания названного впоследствии «эпохой мрака»? Пять поколений знатного рода Асакура, сменяя один другого в течение 103 лет, правили этими землями. Расположенная в 200 км на севере-востоке от Киото, долина Итидзёдани с трёх сторон надёжно защищена лесистыми горами: лучшего места для опорного пункта и цитадели и придумать, пожалуй, было трудно. Сюда, под защиту гор, и перенёс свою ставку в 1471 г. Асакура Тосикагэ, назначенный военным правителем Асикага в качестве губернатора провинции Итидзэн. Могущественный и знатный род не терял своего авторитета и влияния в правительственных кругах Киото и нередко оказывал помощь сёгунату Асикага, отправляя свои воинов на усмирение беспорядков и смут в близлежащих провинциях: Киото, Оми, Мино...

В один из дней 1568 года последний из сёгунов Асикага – Ёсиаки посетил долину Итидзёдани, оказав тем самым губернатору провинции, надо полагать, огромную честь. Надо ли говорить, насколько радушно и гостеприимно был он встречен? Как раз в это время на территории местного дзэнского храма Нанъёдзи цвела сакура, что и послужило, по всей видимости, поводом для проведения в кругу знати поэтического собрания –



пышного и многолюдного, какие было принято устраивать в столице. Возможно, к этому событию приурочили и разбивку храмового сада. Композиция из камней уцелела до нашего времени, чего не скажешь, впрочем, о самих храмовых постройках. Вскоре Ёсиаки покинул гостеприимную долину, чтобы присоединиться к войскам Ода Нобунага. В планы последнего входило захватить Киото и оставить в покорённом городе в качестве своего наместника Ёсиаки. Не удовлетворённый, однако, отведённой ему ролью, Ёсиаки восстал против Нобунага, в очередной раз поддерживаемый войсками Асакура. Поражение Асакура в неравной битве с подчинившим себе уже полстраны Нобунага было неминуемым, и последний из клана Асакура – Ёсикагэ покончил с собой в 1573 г., перевернув завершающую страницу в 103-летней истории пребывания древнего рода в долине Итидзёдани. И кто сегодня, кроме окружающих долину гор – бесстрастных свидетелей разыгравшейся здесь драмы – помнит о том, как зарождался призмковый город, помнит его расцвет и славу, помнит о том, как пришедшие сюда 17 августа 1573 года войска Ода Нобунага в мгновение ока превратили полную жизни долину в море огня. Великолепный процветающий город с населением в 10 000 человек, на протяжении десятилетий почти не уступающий по интенсивности культурной жизни столичному Киото, горел на протяжении трёх суток. Сгорела дотла неуязвимая, казалось бы, цитадель, княжеский замок с мощными укреплениями, расположенный наверху горы (на высоте 473 м), исчезли в огне десятиметровой высоты башня и пленительные сады, хранившие память о поэтических собраниях, воспевавших мимолётную красоту цветущих вишнёвых деревьев. Разрушены и сожжены многочисленные постройки, возведённые в своё время с великим трудом на отвоёванных у гор пространствах. Всё, что осталось сегодня от некогда процветающего призмкового города – молчаливые руины, обречённые вновь зарастать лесом. И только одиноко стоящие хрупкие деревянные ворота в китайском стиле (*карамон*), ведущие сегодня в Никуда, на пустырь, где некогда находилась резиденция Асакура, чудесным образом уцелели, простояв на этом разорённом войной и пожарами месте все долгие пять столетий. Не удивительно ли, что время не пощадило ничего, что могло претендовать на неуязвимость, силу, мощь... Зато сохранило деревянные врата с вырезанном на них семейным гербом рода Асакура – тремя цветками японской айвы – тонкая ниточка, связавшая Прошлое с Настоящим, единственное напоминание о былом могуществе сильного и древнего рода. Зримый символ парадоксов Времени и непостижимых загадок Судьбы, символ так часто воспеваемых поэтами Японии зыбкости и эфемерности бытия. Пузыри на воде... капелька росы, обречённая растаять с первыми лучами солнца... дуновение ветра... хрупкие деревянные врата, ведущие в унесённое временем прошлое...

Опустошённая жестоким пожаром и беспощадностью воинов Нобунага долина на долгие столетия погрузилась в глубокий сон, нарушенный лишь в 1968 году, когда под руководством государственного научно-



исследовательского института культуры г. Нара здесь начались археологические раскопки. И тогда из глубин небытия вновь стали проступать тени прошлого, готовые поведать о том, чем и как жили люди, населявшие эту долину 500 лет назад, помочь представить кипучую и полнокровную жизнь богатого призамкового города, находившегося перед своей гибелью на самом пике развития. Нам хорошо известно, что князья, правившие в отдалённых от Киото районах, испытывали огромную потребность и желание вести тот эстетизированный образ жизни, какой был принят в столице. Однако в случае с князьями Асакура это было отнюдь не тщеславное желание провинциальных князей «доказать» свою культурную и политическую сопричастность правительственным кругам или слепое подражание столичной моде.

Годы середины XVI столетия не без основания называют «тёмной эпохой», ибо вся страна находилась в положении военного конфликта между отдельными военачальниками, претендующими на верховную власть. Казалось бы, не до эстетизированных увеселений и «культурного» досуга было людям в это время, однако результаты изысканий, проведённых в Итидзёдани, доказывают обратное: призамковый город жил достаточно интенсивной и полноценной духовной жизнью. В частных усадьбах разбиваются сады, где проводятся поэтические собрания и даются представления театра Но. О распространении чайного культа, искусства икебаны, благовоний, бонсай свидетельствует обнаруженное на территории практически каждого дома огромное количество осколков керамической утвари высочайшего качества. В их числе и наиболее ценимые в те времена предметы, вывезенные из Китая – так называемые *карамоно* («китайские вещи»): китайские монеты, дорогие ювелирные украшения, курительные трубки... Всё это говорит об определённом достатке горожан, их высоком уровне жизни.

Одна из особенностей Итидзёдани – огромное количество буддийских храмов самых разных концессий и направлений. Ещё и сегодня на территории не сохранившихся до нашего времени храмов Сайгэндзи и Косёдзи можно увидеть целую галерею каменной буддийской скульптуры – богатейшее наследие прошлых веков. Среди причин такого обилия храмов называют и часто возникающую потребность в проведении в тревожные годы непрекращающихся военных столкновений служб за упокой души погибших воинов, и религиозность владельцев замка, их преданность буддийскому вероучению. Но главное другое: в искренней заботе о приумножении культуры в подвластной им провинции князя Асакура всячески поощряли появление в Итидзёдани людей искусства и науки, приглашая их из столицы. Буддийские храмы и монастыри нередко становились подлинными центрами культуры и просветительской деятельности.

Известно, что четвёртый правитель из рода Асакура – Тосикагэ (названный так в честь своего одноимённого предка, первым переселившимся в долину) на протяжении тридцати лет пребывания на должности губернатора провинции Этидзэн всеми силами способствовал там разви-





тию культуры. Но подлинный «золотой век» в истории Итидзёдани пришёлся на период Ёсикагэ – последнего из рода Асакура. Похоже, что именно при нём и были разбиты обнаруженные в результате археологических раскопок сады – единственные свидетели унесенных временем событий.

Один из таких садов (*Ёсикагэ яката*) находится на территории главной усадьбы в непосредственной близости от построек, которые могут быть интерпретированы как зал для приёмов, гостиная (*кайсё*) и чайный павильон (*сукия*). Само расположение сада – у подножья холма – позволяет сделать вывод о том, что сад предназначался исключительно для созерцания его с веранды здания. На противоположной стороне пруда хорошо виден сухой водопад (*карэтаки*), каскадами спускающий бесшумные воды в искусственный пруд, каменный мост, одухотворяющий всю картину сада, придающий ему естественность живого присутствия человека.

Самым, пожалуй, репрезентативным и наиболее созвучным характеру эпохи может считаться сад усадьбы, принадлежащей, по всей видимости, супруге последнего из правителей Асакура (*Суваяката нива*). Даже и сегодня он поражает своей масштабностью и великолепием. Сохранившийся до нашего времени 400-летний клён редкой породы (желтого окраса), стоящий у истока сухого водопада, – ещё одно свидетельство взыскательности вкусов владельцев усадьбы.



Сад *Суваяката нива*. Асакура. Префектура Фукуи





Главный Зал амидийского храма Дзёруидзи. XI в. Киото





Павильон Тогудо и фрагмент сада храма Дзисёдзи  
(Серебряный павильон). XV в. Киото



Сад храма Сэссюдзи. XV в. Киото





Священное дерево на склоне горы Курама. Киото





400-летняя сосна. Храм Рокундзи. XV в. Киото



Сад Иссидан храма Дзуйхо-ин. Фрагмент. XX в. Дайтокудзи. Киото





Мир, Сотворённый Сознанием Будды. Сад храма Оба-ин.  
Фрагмент. Дайтокудзи. Киото





Сад напротив Дома Настоятеля дзэнского монастыря Кэнниндзи. XX в. Киото



Сад напротив Дома настоятеля монастыря Дайтокудзи. XVII в. Киото



Сад Святой Горы храма Дзуйхо-ин. XX в. Дайтокудзи. Киото



Сад Девяти Гор И Восьми Морей храма Рэйун-ин. XX в. Тофүкудзи. Киото





Сад напротив Дома Настоятеля храма Рёгин-ан. XX в. Тофукудзи. Киото



Роспись *фусума* храма Рёгэн-ин монастыря Дайтокудзи. Киото





Водопад Владыки Драконов храма Тайдзо-ин. XX в. Мёсиндзи. Киото



Сад напротив Дома Настоятеля монастыря Тофукудзи. XX в. Киото





Сад напротив Дома Настоятеля храма Токай-ан монастыря Мёсиндзи. XX в. Киото



«Луна, купающаяся в волнах». Сад храма Комё-ин монастыря Тофукудзи. XX в. Киото





Сад храма Токай-ан монастыря Мёсиндзи. XX в. Киото





Сад Прыгающего Тигра монастыря Нандзэндзи. XVII в. Киото



Сад Корабля Сокровищ храма Конти-ин. XVII в. Нандзэндзи. Киото



Нетрудно заметить наличие множества сходных типологических элементов, присутствующих в садах Асакура: обязательное наличие сухого водопада – *карэтаки*, каменного моста, проложенного через водный поток и ведущего, как правило, к группе камней, символизирующей гору Хорай, усложнённая береговая линия неглубокого пруда или ручья и др. Единая стилистическая гамма, высокий уровень профессионализма позволяют предположить, что в городе существовал целый семейный клан, а может быть, даже небольшая гильдия садоводов, возглавляемая мастером, имеющим самое непосредственное отношение к традициям столичной школы садового искусства. Разбитые, как правило, у подножья гор, они состоят из крупных, массивных камней, придающих всем композициям несколько помпезный вид, что, впрочем, совершенно созвучно грубоватым и достаточно эпатажным вкусам военных правителей XVI века, любивших, как известно, показную роскошь и величие. В этом смысле, они являют собой адекватное отражение духа времени, обладающее исключительной культурно-исторической ценностью, ибо погребённые под землёй, мирно проспавшие там все долгие четыре столетия, сады сохранили свою первозданность, отличающую их от множества подобных садов той же эпохи, в которые по тем или иным причинам время и рука нового владельца внесли свои коррективы и изменения.

Вместе с садами Итидзёдани на редкость хорошо сохранился, благополучно донесённый до наших дней типологические особенности садового искусства своего времени, так называемый Сад Асикага в селении Куцуки... Расположенное глубоко в горах к западу от крупнейшего в Японии озера Бива, куда и сегодня не без труда можно добраться на единственном на протяжении суток автобусе, оно исполнено очарования тихой сельской местности. Редко кто нарушает здесь уединение древних синтоистских святилищ или уцелевших со времён средневековья буддийских храмов. Среди них – чудом сохранившийся до нашего времени дзэнский храм Косэйдзи, основанный в период Камакура (1237 г.) знатным самураем из провинции Оцу Сасаки Нобуцуна.

В своё время Догэн – основатель буддизма дзэн в Японии останавливался в Куцуки, будучи проездом из Киото в провинцию Этидзэн. По его словам, местность эта сильно напоминала ему окрестности Удзи, где он построил свой первый дзэнский храм Косэйдзи, благополучно существующий и поныне. Этот факт и побудил Сасаки Нобуцуна создать в Куцуки одноимённый храм. В эпоху раннего средневековья в окрестностях озера Бива действовало, как известно, множество (около 88) дзэнских храмов, в их числе Косэйдзи занимал первенствующее место.

Одна из самых ярких страниц в истории храма связана с эпохой Муромати, когда в 1530 г. двенадцатый сёгун из рода Асикага – Ёсихару, стре-





мьясь избежать кровавых и разрушительных событий, происходивших в Киото в середине XVI века, удалился из столицы в тихое селение Куцуки, прожив здесь без малого три года. К этому времени и относится создание сада при храме Косэйдзи. Такой сад, разбитый, вне всякого сомнения, столичными мастерами, было не стыдно продемонстрировать и именитым гостям, посещавшим сёгуна в эти годы. Хорошо известно, что среди таковых были известные военачальники Асакура, Асаи, Кёгоку... Великолепно сохранившийся до нашего времени, он даёт достаточно полное представление о типичном образце садового искусства XV–XVI вв. Не отличаясь особой оригинальностью, творение Асикага (в рекламных проспектах наших дней сад значится как Сад Асикага) включает в себя обычный набор традиционных мотивов: крупные каменные мосты, перекинутые через поток, острова Журавля и Черепахи – несущие благожелательную символику счастья и долголетия, массивный стоячий камень, обозначающий гору Хорай – центр даосского рая, камни созерцания (*дзадзэн иси*) и др. Своеобычность саду, поистине неотразимое очарование придаёт ему в первую очередь выигрышное местоположение: с высокого холма, где он разбит, открывается вид на селение Куцуки, на всю долину, лежащую внизу в обрамлении гор.



Сад храма Косэйдзи. XVI в. Селение Куцуки. Пров. Оми





Ещё более целостное представление о средневековом дзэнском саде складывается от посещения двух замечательных образцов такового в городе Масуда (префектура Симанэ). Один из них принадлежит храму Икодзи, носившему в XIV столетии, когда он был создан, название Сукандзи. Автором сада считается прославленный художник XV века Сэссю \*. Драматическая история храма, пережившего многократные разрушения и возрождения, побуждает усомниться в том, что сад сохранил свой первоначальный облик \*\*. И все же, несмотря на возможные перемены, произошедшие за пять столетий, он остается одним из самых прекрасных дзэнских садов в Японии.

Традиционные мотивы Черепахи и Журавля присутствуют в нем в необычной форме. Вытянутый контур пруда своими очертаниями напоминает парящего в небе журавля, а большой остров в центре водоема символизирует черепаху. С поразительной достоверностью и почти скульптурной выразительностью «вылеплен» ее силуэт. Отчетливо видны «голова», «панцирь», «хвост» черепахи, несущей на своей спине группу Буддийской Триады. Верхняя точка сада – одиноко стоящий камень – символизирует гору Хорай (центр даосского рая), откуда стремительным потоком спускает свои воды в пруд сухой водопад, выложенный каскадом камней.

Деревья, посаженные более четырехсот лет назад, своими мощными и раскидистыми кронами «обнимающие» сад с обеих сторон, также имеют собственную символическую интерпретацию. Сакура – вишневое дерево, покрывающееся белой пеной цветов весной, и момидзи – японский клен, багряное убранство которого приходится на осеннюю пору, не просто создают в микромире сада обычные сезонные приметы, но напоминают о вечной пульсации никогда не сбивающегося с ритма колеса времени.

Уютный и пленительный сад в Икодзи предстоял перед взором многих именитых людей Японии, одним из которых оказался и известный писатель Симадзаки Тосон. Свой восторг от созерцания этого шедевра садового искусства он передал на страницах одного из своих произведений «Подарок темной стороны гор» («*Ямакагэ миягэ*»): «“Сад этот создан Сэссю. Такое чувство, будто что-то необъятное схватили и с огромной силой сжали до небольших размеров”, – услышал я голос своего приятеля. Я был в большом восхищении от людей, живущих в этом краю... Побывав здесь, я был уже не в силах забыть облик сада – тихого и как будто притаившегося под сенью горы. С первого же мгновения бросилась в глаза красота камней... гармония и уравновешенность всей композиции. Сад оставляет впечатление глубины и трехмерности. Это одно из прекраснейших произведений садового искусства, созданных человеческим сердцем: эпоха средних веков предстоит здесь перед нашими очами» <sup>19</sup>.

\* См. главу «Художник, какой бывает раз в тысячелетие».

\*\* В середине XVI века, уже после смерти художника, храм горел, но был отстроен Масуда Мунэканэ. После новых разрушений восстановлен в середине XVII столетия монахом Кансицу. Следующая волна бедствий, обрушившихся на храм, пришлось на 1729 год, после чего храм был вновь возрожден в 1740 году.



Сад храма Икодзи. XV в. Масуда

Лучшим из творений Сэссю, сохранившихся до нашего времени, считается сад при храме Мампокудзи в том же городе Масуда. Если задача религиозного искусства – наставлять, давать уроки, умирять душевные страсти подключением к миру религиозных истин и философских идей, то здесь она выполнена со всей возможной полнотой.

Широкой панорамой открывается сад сидящему на веранде храма человеку. Характерные, ясно очерченные на темном фоне зелени, царственно устремленные ввысь контуры верхнего камня не оставляют сомнений в его символическом значении. Это Хотокэ-сама – сам Будда. Местом молитвенного обращения к нему служит плоский так называемый Молитвенный Камень (*рэйхайсэки*) у противоположной стороны сада рядом с верандой. Из четырех камней, расположенных по обе стороны пруда, между Молитвенным Камнем и находящимся в верхней части склона прообразом Хотокэ-сама, в воображении молящегося выстраивается мост. И этот незримый мост, протянутый между сердцем пребывающего в молитве человека и божеством, – важнейший элемент сада, наполняющий его религиозным содержанием, придающий его сдержанной красоте одухотворенность и философскую глубину. Символической значимостью наделяется и пруд в форме иероглифа «сердце», смысл которого, как уже говорилось, широк: душа, истинное, сокровенное начало, сущность человека.





Сад храма Мампукудзи. XV в. Масуда

Камень, стоящий на вершине холма, может прочитываться и как священная гора Хорай, и тогда интерпретация композиции камней, что находится по другую сторону озера за незримым мостом, меняется. Вместе с сухим водопадом (*карэтаки*), передающим свои бесшумные воды пруду, она приобретает символическое значение Святой земли, рая, того места, куда в мечте, в молитве устремляется душа человека, стоящего перед садом на Молитвенном Камне. Мысленно выстраиваемый мост связывает в этом случае мир людей с миром буддийского рая, и оба они образуют некий Космос, Единое, вбирающее в себя мир земных чувств и небесное совершенство.

Сад в Мампокудзи относится, по мнению служителей этого храма, к лучшим образцам подлинного дзэнского искусства, отвечающего основному его принципу: *исин дэнсин – кёгай бэцудэн*, что означает передачу истины непосредственно «от сердца к сердцу», минуя словесные наставления. Сад готов открыться широким спектром своих внутренних смыслов человеку, который «опустошил» свое сердце, освободил его от ненужных тревог и внутренней суеты ради приятия истин. Я оказалась наедине с садом в те сумеречные часы, стирающие все краски дня, когда храм уже был закрыт для посетителей, погружен в свой собственный мир, тих, задумчив. В эти минуты, когда ничто не отвлекало от созерцания его монохромной красоты, он особенно много мог рассказать о себе.





«Белый Путь между двух рек».  
Свиток XIV в. Мампукудзи. Масуда

Одна из возможных интерпретаций сада связана с сюжетом древнего, XIV столетия, свитка, находящегося во владении храма, – «Белый Путь между двух рек» (*Нигабякудо*). Согласно сюжету свитка, «Белый Путь», то есть Путь, ведущий в мир Божественной Реальности, Высших сфер, чистоты Небесного совершенства, проходит между двух рек человеческого существования, условно названных «реками алчности и гнева». На картине они изображены как мутный поток бурого цвета, с одной стороны, и огненно-алая река человеческих страстей и пороков, болей и опасностей, с другой. Между двумя этими реками тонкой, хрупкой ниточкой пролегает «Белый Путь», не замутнённый искушениями и страстями, ведущий из мира иллюзий земного бытия к подножью Амида Будды, в мир просветлённого сознания. На свитке высокая и светлая фигура Амида изображена парящей на облаке, стоящей в некоем пространстве «Над», не касающейся ни мира огненной реки, где кипят человеческие страсти, ни мутного бурого потока людских пороков. Крохотная женская фигурка, едва различимая с первого взгляда, идёт по этому опасному пути, захлёстываемому волнами и пламенем двух рек, направляясь к подножью Амида Будды. Но она не беззащитна, как может показаться на первый взгляд, и не одинока, ибо наставляема и направляема Буддой Шакьямуни, сидящем по правую сторону от Белого Пути на пьедестале из лотоса. Не этот ли Путь имел в виду художник сада, вне всякого сомнения хорошо знакомый со свитком – главным сокровищем храма, создавая иллюзию устремлённости, движения вверх, в Мир Высший – туда, где царственно стоящий на верху холма камень воплощает зовущую к себе фигуру Амида Будды. Пруд зрительно разделён на две части – две «реки», перекликаясь с сюжетом свитка. Справа от Молитвенного камня – крупный валун, способный служить в этом случае символом Будды Шакьямуни, вдохновляющего человека на светлый Путь *Бякудо*.

Трудно сегодня, по прошествии пяти столетий, судить о том, был ли Сэсю действительно причастен к созданию названных садов. Проблема осложняется тем, что никаких документальных свидетельств, раскрывающих тайну их происхождения, не осталось.



Самым авторитетным в японском искусствоведении считается мнение Сигэмори Мирэй, которому принадлежат многочисленные исследования по истории японских садов. Созданные с высоким мастерством, не уступающие ни в красоте, ни в профессионализме столичным – киотоским, сады в Масуда дают основание Сигэмори Мирэй видеть в них типичный образец дзэнского садового искусства периода Муромати. Японский исследователь относит их авторство к Сэссю – художнику-мастеру, творческая мощь которого распространялась в равной степени и на живопись, и на искусство садов.

Однако далеко не все исследователи, как японские, так и западные, разделяют мнение Сигэмори Мирэй. Некоторые из них<sup>20</sup> более осторожны в своих суждениях относительно времени создания садов и их автора.

Сами же жители Масуда, включая научных сотрудников Дома памяти Сэссю (*Сэссю но Кинэнкан*), пребывают в полной уверенности, что оба великолепных сада в храмах Икодзи и Мампокудзи не могли быть созданы другим мастером. Как известно, Сэссю провел в этом городе последние годы своей жизни, здесь же, в Масуда, его могила.

Следует, однако, учитывать национальную психологию японцев, дорожащих памятью великих соотечественников, так или иначе прославивших свою страну, оставивших заметный след в ее истории, особенно если речь заходит о такой яркой личности, как Сэссю, который стал родоначальником целого направления японской живописи.

Еще задолго до приближения к Масуда, расположенному на самом берегу Японского моря, за сотни километров от культурной столицы страны, рекламные проспекты, в изобилии выставленные на железнодорожных станциях, буквально «кричат» о наличии знаменитых «садов Сэссю» в этом городе. Сам же Масуда назван в рекламных проспектах не иначе, как «город Сэссю» – *Сэссю но мати*. В наши дни Масуда – рядовой и в общем ничем не примечательный (кроме своей связи со знаменитым соотечественником), живущий простыми будничными заботами провинциальный городок. Даже трудно проследить, где кончается город и начинается сельская местность с обычными для нее крошечными террасовыми полями, с копошащимися на них людьми, готовящими весеннюю землю к посадкам, с цаплями и журавлями на берегах реки. Темный бархат речной воды отражает гору, зеленая масса которой оживляется лишь движением перелетающих на ее фоне больших белых цапель, гнездящихся в лесных зарослях на склоне горы.

Вся атмосфера города, кажется, пропитана памятью о великом художнике, словно жил он здесь не в далеком XV столетии, а едва ли не вчера. Иероглифы с именем Сэссю сопровождают вас повсюду: ими украшены коробочки с фирменными сладостями (*Сэссю маки*), именем художника названа керамическая утварь, изготавливаемая в городе (*Сэссю яки*), наконец, огромных размеров иероглифы высвечивают название местного ресторана: «Сэссю».



И все же культ художника, царящий здесь, не является достаточным свидетельством его причастности к тем садам, которыми так гордится город. Одно можно заметить: лишь религиозно настроенное сознание способно было создать богатый символическими обертонами и глубоким дзэнским подтекстом микрокосм упомянутых садов. Бесспорно одно: эти сады – результат творчества художника огромного дарования, чей высокий профессионализм и мастерство вызывают преклонение и в наши дни.

Хотя ни один из садов, созданных Сэссю, нельзя приписать ему с полной убежденностью, сад при храме Дзэйдзи, находящийся в городе Ямагути, с наибольшим, по мнению большинства исследователей, правом может считаться плодом универсального творческого дара художника. Храм Дзэйдзи (прежде известный как Мёкидзи) был основан в 1455 году князьями Оути, влияние которых в Ямагути XV столетия было огромным. Управляемый феодалом Оути Масахиро город процветал и, по всей вероятности, переживал свои самые счастливые в культурном и экономическом отношении годы. Не иначе как «западной столицей» называли тогда Ямагути.

Значительный период жизни великого художника был связан с этим городом, куда в 1460 году Сэссю приехал по приглашению князя. Здесь он жил, дожидаясь благоприятной возможности отправиться кораблем в Китай; здесь он основал собственную школу живописи. Через некоторое время после возвращения из Китая он вновь обосновался в Ямагути, где и провел семнадцать лет (между 1484 и 1501 годами), тогда-то он и разбил замечательный каменный сад в Мёкидзи.

Хотя в этом саду тоже есть пруд, очерченный в форме иероглифа «сердце», большую часть его занимает *карэсансуй*. Каждая группа камней, мастерски аранжированных на бархатном травянистом поле перед прудом, имеет свое название. Одна из этих групп, например, так называемые Три Горы И Пять Пиков, – композиция из камней, символизирующая Китай. Родина же художника представлена конусообразным камнем, повторяющим характерный силуэт горы Фудзи. Восприятие сада как метафорического образа Вселенной, сжатой в пределах небольшого прихрамового участка, – одно из возможных его прочтений.

Лишь за одним из дзэнских садов, расположенных в Киото, можно с полной уверенностью закрепить авторство Сэссю. В маленьком храме на территории монастыря Тофукудзи, чаще называемом Сэссюдзи (Храм Сэссю), художник, похоже, останавливался в то время, когда посещал Киото. О его пребывании в этом храме свидетельствуют расписанные им *фусума* (раздвижные перегородки), на потускневшей от времени поверхности которых мы видим полные беспредельного простора и воздуха пейзажи в китайском стиле, а также чудесный сад, посвященный традиционному мотиву Журавля и Черепахи.





Сад храма Дзэйдзи. XV в. Ямагути

Как следует из пояснений служителей храма, белая галька означает берег, омываемый морем из зеленого мха. Две композиции из камней изображают Журавля (слева) и шагающую с высоко поднятой головой Черепашу (справа).

Атмосфера умиротворенности и покоя господствует в этом небольшом уютном храме, тишина которого изредка нарушается мелодиями флейты, исполняемыми монахом скорее ради собственного удовольствия, нежели в угоду посетителям, которых здесь бывает, как правило, очень немного.

Появление в Японии небольших по размеру – порой в несколько квадратных метров – сухих каменных садов, без которых сегодня почти невозможно представить себе дзэнский храм, было обусловлено рядом обстоятельств. Как полагает японский искусствовед Исао Ёсикава, причины расцвета этой формы садового искусства не в последнюю очередь имели экономический характер.

Разразившаяся в середине периода Муромати война Онин (1467–1477), практически уничтожившая город вместе со всеми его храмами и монастырями, послужила неким водоразделом, разграничившим эпоху на время «до» и «после». Приметой второй половины XV столетия становится создание небольших частных храмов в пределах крупного монастыря: число их могло доходить до ста.

Разбивка традиционного типа сада, неременной частью которого являлся пруд, в условиях послевоенной разрухи, когда сам император вынужден был «продавать свою каллиграфию для поддержания элементарного



прожиточного минимума», становится уже немыслимой роскошью. Куда более доступным по экономическим соображениям оказалось создание *карэсансуй*, простого и лаконичного, не требующего ни большого пространства, ни огромных затрат, ни водного источника, питающего пруд.

Такой сад со всеми его особенностями, где насыщенность религиозным подтекстом сочетается с предельной скупостью изобразительных средств, органично вписывается в микромир дзэнского храма.

Если Киото, как сказано в одном англоязычном путеводителе, – это «самое исторически и культурно значимое место в Японии; его духовный, религиозный, эстетический центр, посетить который – значит встретить лучшее, что есть в этой стране», то расположенный здесь дзэнский монастырь Дайтокудзи (Храм Великой Добродетели), включающий в свои пределы двадцать четыре храма, – это место, дающее наиболее полное представление об истоках и развитии дзэнского мироощущения в духовной жизни японцев.

Дайтокудзи был основан в 1326 году одним из самых выдающихся в истории японского дзэн мастером Дайто-кокуси (Национальный учитель Дайто, 1282–1337), необыкновенная судьба и духовные подвиги которого послужили основой для множества преданий. «Драконом среди людей» назвал его император Ханадзоно в своем личном дневнике, выразив таким образом глубокое впечатление от встречи с Дайто. Преемник Ханадзоно император Го-Дайго, тоже плененный духовной силой дзэнского наставника, принял большое участие в строительстве монастыря и сделал Дайтокудзи своим придворным храмом.

Шесть столетий японской истории, ее культуры и искусства наполняют стены монастыря живым дыханием прошлого. Здесь, в его пределах, шло формирование эстетических идеалов дзэнского учения, воплощенных в произведениях каллиграфии, живописи, керамики, архитектуре чайных домов и во множестве удивительных садов.

Вплоть до второй мировой войны доступ в монастырь был ограничен для посетителей; его тяжелые ворота закрывались на закате солнца, чтобы распахнуться только с восходом. Сегодня ворота монастыря не затворяются никогда, и каждый желающий может находиться внутри вне зависимости от времени суток – бродить по узким мощеным дорожкам, проложенным между оградами храмов, любоваться замысловатым узором, сложенным из силуэтов его серебристых черепичных крыш, прислушиваться к мелодичному звону колокольчика, зовущего к началу молитвы, пению монахов, доносящемуся издалека...

В основе принципа архитектурной организации дзэнского монастыря лежат три стиля, известные еще с давних времен: *син* (формальный), *гё* (полуформальный), *со* (неформальный)\*. Рожденные в свое время искусством каллиграфии, они распространились позднее на многие сферы японской культуры, включая и архитектуру.

\* См. главу «Художник, какой бывает раз в тысячелетие».



Первое, что вы видите, войдя на территорию монастыря Дайтокудзи через его главные ворота, – мощное двухэтажное сооружение ярко-красного цвета. Это так называемые Горные Врата (*Саммон*). Когда в Китае в VIII столетии возводились первые чаньские храмы, учение испытывало на себе влияние популярного тогда тэндайского буддизма, в котором большое значение придавалось мандалам – графическому изображению Вселенной с четко выраженными обозначениями четырех сторон света и священной горы Сумэру – центра буддийского космоса. Проход по главной дороге монастыря с юга на север должен вызывать иллюзию передвижения по огромной мандале. Гора Сумэру символически представлена крупнейшим на территории монастыря Залом Проповедей (*Хаммо*). И тогда Горные Врата становятся ничем иным, как входом на территорию священной горы. Крупные иероглифы наверху ворот гласят: «Златовласый». Надпись рассчитана на ассоциацию с позолоченными статуями львов-стражей, охранявших в древности буддийские храмы, что наделяет Саммон еще одним смыслом – защиты, оберега.

Сразу за воротами – Зал Будды (*Буцудэн*) со статуей Шакьямуни, исторического Будды, сидящего на алтарном возвышении спиной к северу. Все три главных здания монастыря: Горные Врата, Зал Будды и Зал Проповедей – выстроены в безупречно правильном порядке, вытянуты в одну линию, что соответствует формальному стилю *син*, требующему четкости и симметричности.



Горные Врата монастыря Дайтокудзи. XVI в. Киото





По сторонам от главной дороги находятся принадлежащие монастырю многочисленные частные храмы, каждый из которых огорожен стеной. Ведущие к их воротам прямые дорожки расположены достаточно свободно, нарушая тем самым четкую, формальную заданность. Это – полужформальный стиль гё.

И, наконец, внутреннее пространство отдельных храмов на территории монастыря, с лабиринтами коридоров, соединяющих помещения, крохотными садами, расположенными между оградой храма и его зданиями, соответствуют неформальному стилю со, который, если переводить его на язык каллиграфии, может соответствовать скорописному знаку, курсивному письму, свободному от жестких правил и наделенному индивидуальностью.

В храмах, где протекает частная жизнь монахов, уход за садом, созерцание его спокойной, уравнивающей сознание красоты становятся частью религиозной практики – органичной составляющей того образа жизни, какую ведут служители храма.

Немногие из дзэнских садов Японии могут сегодня соперничать в зрелищности и силе производимого впечатления с сухим садом храма Дайсэнь-ин (Убежище Великих Мудрецов) на территории монастыря Дайтокудзи. Уже многие десятилетия не прекращается спор о том, чьим творением является этот удивительный сад. Иногда автором его называют основателя храма Когаку, но чаще в этой связи звучит имя Соами\*. И хотя нет тому прямых доказательств, сад вполне мог быть создан этим живописцем, украсившим своими пейзажами *фусума* в том же храме.

В те годы, когда основывался Дайсэнь-ин (1509–1513), Соами слыл наиболее одаренным пейзажистом в Киото. И хотя он не был дзэнским монахом в строгом смысле этого слова, нет ничего удивительного в том, что Когаку поручил росписи *фусума* для своего храма именно ему. Имея

---

\* Два китайских иероглифа со звучанием «ами», добавляемые к именам, в сущности, означали принадлежность к «амидаистскому» направлению в буддизме. Во времена, о которых идет речь, путь монашества оказывался одним из самых действенных способов преодоления кастовых дискриминаций, и многие из тех, к чьим именам присоединялось «-ами», были выходцами из низших слоев общества. При дворе сёгуна «Ами», нередко обладавшие разного рода художественными талантами, становились *добусю* – советниками по делам культуры. Наибольшей известностью среди них пользовалась династия, представителями которой были Ноами (1397–1471), Гэйями (1431–1485) и Соами (?–1525), универсально одаренные люди, оставившие заметный след и в живописи, и в поэзии, и в садовом искусстве. Их авторитет как знатоков и ценителей так называемых *карамоно* (китайских вещей) был огромен. Обязанностью, например, Ноами, считавшегося экспертом *карамоно* и имевшего непосредственное отношение ко всем привозимым из Китая произведениям искусства, было составление каталога художественных ценностей, доставленных с материка. Соами, внук упомянутого Ноами, продолжая семейную традицию, служил при дворе во второй половине XV–первой трети XVI столетия. Его книга «*Кундайкан сотёки*» («Исследовательские заметки для монарха») стала, по сути дела, первым в истории Японии настоящим искусствоведческим трудом, в котором классифицированы и описаны работы более чем ста китайских живописцев периода Сун и Юань, предложены и проиллюстрированы способы вывешивания разного рода свитков.



доступ к самой богатой и старейшей в Японии коллекции китайских художественных ценностей, изучая ее, мастер настолько глубоко проникся традициями сунской пейзажной живописи, что его собственные работы не уступают лучшим образцам материкового искусства. Пример тому – знаменитые росписи, украшающие раздвижные перегородки в Дайсэньине. Задумчивые, уводящие в запредельную даль пейзажи исполнены нездешнего покоя и тишины. Трудно себе представить, глядя на мягкие, округлые очертания гор, на окутанные дымкой заоблачные пространства, рождающие чувство отрешенности от всего земного, что созданы эти картины в один из самых драматичных периодов японской истории.

Сад и настенные росписи «составляли единый ансамбль, построенный на основе одних и тех же принципов. Это был микромир, созданный для особой погруженности в себя, состояния медитации как пути осознания своего единства с миром»<sup>21</sup>. Но в идее сада заложено не просто желание перенести на небольшое пространство в несколько метров, выделенное под *карэсансуй*, живописный мотив «гор и вод», что позволяет с полным на то основанием назвать его объемной, или трехмерной, живописью. Не менее важно стремление художника иными средствами – богатым и выразительным языком камня – передать то же возвышенно-религиозное отношение к природе, какое присутствует на расписанных им *фусума*, наделить сад столь же глубоким философским смыслом, какой заложен в самом пейзажном жанре «горы-воды». Являясь средством сообщения о неизмеримой шире, безграничности Вселенной, о гармонии Земли и Неба, пейзажная живопись изображает космос взаимопроникающих сил, где горы – *ян*, воды – *инь* нуждаются друг в друге, чтобы обрести целостность.

И вот художник сада выкладывает из камней и мелкой гальки каскад с водопадом, бесшумно низвергающим свои воды с горных вершин в песчаную «реку», протекающую под каменным мостом и огибающую веранду храма с двух сторон, а затем впадающую, наконец, в тот Великий Океан (Океан Пустоты), который символизирован чистым белым пространством песка с двумя конусообразными насыпями. Водопад часто служил основой для всей композиции сада, его художественным центром и эмоциональной доминантой. Созерцание струящихся потоков воды подключало сознание зрителя к широкому ассоциативному ряду, связанному с этим мотивом, – одним из самых распространенных в дальневосточном искусстве\*.

---

\* Испокон века японцы смотрели на водопад как на таинство и неразгаданное чудо природы, видели в нем «реку, низвергаемую с великих небесных просторов», тонкую прозрачную нить, соединяющую мир земли с небесными сферами. Место, где находился водопад, с древности наделялось святостью. Водоем мыслился обителью божества, управляющего водной стихией, а пещера, скрытая от глаз за каскадом воды, считалась входом на тропу, ведущую в мир иной, запредельной жизни. К водопаду приходили тогда, когда нуждались в духовной поддержке. Чтобы приобщиться к его мистической силе, получить энергию падающей воды, подставляли себя под струю потока. Верили и в то, что дух, живущий в нем, покровительствует людям преклонного возраста: если постоянно пить его чистую воду, то можно вернуть себе молодость<sup>22</sup>.



Соами. Роспись на внутренних перегородках храма Дайсэнь-ин.  
XVI в. Дайтокудзи. Киото

Появляется, между прочим, самостоятельный жанр живописи тушью, получивший название «созерцание водопада» (*намбаку содзу*). На многочисленных и достаточно однотипных свитках, посвященных этому мотиву, мы видим, как правило, фигуру поэта или отшельника – одинокого или в сопровождении слуги, – остановившегося где-нибудь на хрупком деревянном мосту в ущелье меж гор и застывшего в немом восторге перед красо-





той жемчужно-белой струи водопада. Дзэнские художники, рисуя водопад, вплетая его тонкие нити в горные складки своих пейзажей или выкладывая сухие каменные каскады в садах, помнили о богатстве символических обертонов, присутствующих в этом сюжете. Считается, что человек, погружившийся в созерцание «небесной реки», слушающий звуки падающей воды, способен пережить озарение.



Гэйями. Созерцание водопада.  
1480 г. Галерея Нэдзу.  
Токио



Соами. Созерцание водопада.  
XVI в. Музей искусства Азии.  
Сан-Франциско

«Замороженной в моменте настоящего музыкой» называют иногда сухой дзэнский сад, где весь натурализм журчащих потоков, многоцветья растений заменен застывшей, словно затаившей дыхание, аскетической монохромностью темной массы камней на поверхности песка или мелкого гравия. Такой сад, вслушивающийся в свою собственную тишину, в характерной для дзэн форме передает впечатление динамичного покоя или статичного движения, пронизывающего Вселенную. Впечатление ряби на поверхности воды создают легкие неровности галечного или песчаного покрытия или прорисованные на песке линии волн. Уподобляясь знаменитому *коану* \*, предлагающему услышать «звук хлопка одной ладонью»,

\* *Коан* — род загадки, вопроса, который не имеет рационального ответа, а ответ не имеет логической связи с вопросом.





сад призывает уловить голос немых струй песчаной воды, увидеть то, что лежит за гранью видимого мира, распознать то, что обычное ухо, настроенное на жизненную маету, упускает. В отличие от амидийских садов хэйанской поры с их пронзительно обостренным вниманием к тончайшим нюансам сезонных перемен, наводящих на размышление о непостоянстве, зыбкости земного бытия, в сухих дзэнских садах, где присутствие растительности минимально, всё сведено к сущности, не подверженной прихотям бытийных перемен. Сухой каменный сад возводит вас в сферу некоего Над, вечного «сейчас», оставляя наедине с главными вопросами человеческого бытия.

Сухой сад в Дайсэнъ-ине богат символикой: каждый из тридцати его камней имеет свое название и особое прочтение. Понимание его сложного подтекста сегодня облегчается возможностью тут же, в пределах храма, приобрести книгу с интерпретацией *карэсан-суй*, с объяснением его метафорического смысла. Не представляя исключения из других дзэнских садов, он включает в себя образы Черепахи и Журавля. «Морская Черепаха, достигающая дна океана, символизирует глубину человеческого духа, а Журавль в полете – высоты, к которым человеческий дух может воспарить. Черепаха и Журавль устремляются к горе сокровищ Хорай, олицетворяющей союз Неба и Земли, совокупность радостей и разочарований, которые образуют элементы человеческого бытия... Узкий и стремительный, с завихрениями водоворотов поток, перedanный белым гравием, огибает скалы и устремляется к порогам. Поток, видоизменяющийся по мере своего течения, олицетворяет человеческую жизнь с импульсивной энергией юности и мудрым спокойствием старости. Порог сомнений и разочарований, разделяющий две половины жизни, преодолевается, поток становится шире и несет корабль, нагруженный сокровищами жизненного опыта. Камень в виде головы тигра символизирует трагические моменты раздумий над смыслом существования. Маленький



Соами. Созерцание водопада. XVI в.  
Художественный музей Идэмицу





камень рядом с кораблем – редкостным по форме камнем – изображение детеныша Черепахи, безуспешно пытающегося плыть против течения, – символ тщетности попыток человека вернуть прошедшее»<sup>23</sup>.

Сад с южной стороны храма назван Океаном Пустоты; там уже нет камней, лишь чистый белый песок. Такой сад, в интерпретации служителей храма, «не имеет ни рук, ни ног», как не имеет их Бодхидхарма\* (яп. – Дарума), свободный от алчности, привязанности к жизни.

Сад камней со сложной пейзажной композицией и совершенно гладкий, «пустой» сад песка представляют в совокупности две сферы человеческого бытия – материальную и духовную, повседневную работу и отрешенное созерцание.

Традиция проводить медитацию в так называемом *дзэндо* – специально предназначенном для этой цели помещении в пределах дзэнского монастыря – пришла в Японию из Китая. Сухие сады, похоже, вовсе не создавались исключительно для медитации, хотя нередко служили именно этому.



Сад Дайсэнъ-ин монастыря Дайтокудзи. XVI в. Киото

\* Легенда рассказывает, что где-то около 520 года Бодхидхарма прибыл из Индии в Кантон и появился при дворе китайского императора У, страстного поклонника буддизма. Однако грубые манеры Бодхидхармы не понравились императору, и учитель удалился в монастырь княжества Вэй, где провел в медитации, сидя лицом к стене, девять лет. От долгого сидения у него отсохли ноги. Отсюда и пошла традиция изображать дзэнского монаха в виде безногой и безрукой куклы, напоминающей русскую неваляшку (ваньку-встаньку), с центром тяжести, расположенным так, что он поднимается, как его ни толкай. Изображение Дарума ассоциируется поэтому с известной японской поговоркой «Семь раз упасть, восемь встать» (*Нана короби я оку*) и символизирует упорство, волю к победе, поразительную сопротивляемость всем жизненным трудностям.



Сад напротив Дома Настоятеля монастыря Дайтокудзи. XVII в. Киото

Чистота – основа дзэнского образа жизни, и немало усилий нужно приложить для того, чтобы содержать храм, как, впрочем, и тело, храм души, в чистоте. Подметать сад, убирать опавшие листья, мусор, нанесенный ветром, держать в порядке открытое пространство песка, прочерчивая на нем рисунки разных конфигураций (раз в несколько дней линии на песке обновляются), – все это входит в понятие «активной» медитации (*дзётю но куфу*), которая наравне с «пассивной» (*дотю но куфу*) является важнейшим занятием дзэнского монаха.

«Дзэн живет в моменте настоящего в мире, пронизанном Божественным дыханием. И когда монах занят чисткой сада, он одновременно очищает свой ум и сердце»<sup>24</sup>, – говорил Ямада Собин, двадцать шестой настоятель храма Синдзюан. Сосредоточенности, внимания требует процесс «причесывания» граблями песка, прочерчивания на нем разного рода рисунков. По словам служителей храма, лишь человек с успокоенным сердцем и уравновешенным сознанием способен оставить безупречно прямые линии на песке, какие, например, присутствуют в сухом саду Дайтокудзи напротив Дома Настоятеля\*. Умение это приходит – со слов монаха, ухаживающего за садом, – лишь после трех лет усердной тренировки.

\* Один из основополагающих дзэнских принципов заключается в умении с полной отдачей посвящать себя какому-либо делу. Как редко люди, однако, следуют ему, как мало они умеют концентрироваться на чем-то одном, – сетует дзэнский мастер. «Ешьте, когда вы голодны, – говорит он, – спите, когда хотите спать... Большинство же людей не едят, но предаются размышлениям о разного рода вещах, позволяя себе быть при этом обеспокоенным чем-то; они не спят, а грезят о тысячи и одной вещи...»<sup>25</sup>



Блуждающий в рассеянии ум попусту расходует драгоценную энергию на ненужные тревоги или грезы, вместо того чтобы пребывать в постоянной ясности. *Сюици муцу* – говорят буддисты, что означает «не сбиться с пути», «идти в одном направлении»; иначе говоря, быть сознательным, обрести единство и целостность внутри себя. То же значение духовной концентрации, неразделимости ума и сердца имеет, между прочим, и жест, сопровождающий буддийскую молитву, так называемый *гассё*, когда обе ладони сложены вместе перед грудью.

*Карэсансуй* напротив Дома Настоятеля, приписываемый художнику универсального дарования, автору многих замечательных дзэнских садов и знаменитому мастеру чайного ритуала Кобори Энсю, – один из самых крупных в Японии. Три высокие вертикальные скалы в юго-восточной части сада, изображающие водопад – символ встречи Неба и Земли, сбалансированы двумя плоскими камнями в противоположной, северо-западной его части.

Ощущение воздушности и «пространственности» возникает при его созерцании. Этот сад – наиболее яркое и выразительное воплощение буддийской идеи Пустоты, лежащей в основе дальневосточной философии и эстетики, – такого рода Пустоты, которая подразумевает не отсутствие, а, напротив, полноту бытия; это особое непроявленное бытие, подлинная, незримая, непостижимая реальность, пребывающая за гранью видимого мира, за чертой земного восприятия.

«Пустота всемогуща, ибо она содержит все», – говорится в «Дао дэ цзине». Созидательную силу этой Пустоты наилучшим образом демонстрирует отношение между водой и волнами, ею порожденными, – символ, очень значимый в контексте дзэнских идей. Прорисовывая специальными граблями линии волн на мелком гравии или песке в сухом саду, дзэнский монах помнит, что каждая отдельная волна, появляясь из водных глубин на поверхности океана, обладает собственной, неповторимой, только ей присущей формой. Она уникальна и наделена индивидуальностью, но лишь на краткий миг, ибо рано или поздно должна исчезнуть, «умереть» как отдельная сущность, чтобы раствориться в источнике, ее породившем, – в водной стихии океана. Там, в глубине, вода целостна, бесформенна, едина. Она безразлична к той драме, что разыгрывается наверху, и не проявляет интереса к частной жизни волн на поверхностном, горизонтальном уровне, ибо ей ведомо, что каждое из этих воплощенных «я» рано или поздно растворится в породившей его пучине, сольется с Единым и Вечным.

В этом смысл, между прочим, известного дзэнского выражения «*дзид-зимугэ*», что означает «нет преград между отдельными вещами», ибо мир, распадающийся в восприятии обычного сознания на отдельные фрагменты, внешне никак не связанные, а порой и враждебные друг другу, на самом деле восходит к Одному, Целому, к той Пустоте, где все вещи обретают свой истинный смысл, где преодолевается чувство отдельности своего «я» от Вселенной.





Великие связи и внутренние отношения всего со всем, которые сообщают смысл и гармонию жизни, переживание универсальности и полноты, так же, как и осознание своей причастности к Абсолюту, могут быть достигнуты только тогда, когда всякое словесное мышление прекратится. Пережить *сатори* (просветленное состояние) в дзэн – значит обрести опыт совершенной свободы, непривязанности ни к каким формам, материальным и духовным. Это опыт возвращения к истокам, к тем глубинам океана Пустоты, где все мы, несмотря на различие индивидуальностей, едины и лишены собственных проявлений, как лишены их растворенные в водном пространстве волны.

Как не вспомнить здесь излюбленный в дзэнском искусстве сюжет «Четверо спящих», обращающийся к образу трёх святых-отшельников (Букан, Кандзан и Дзиттоку), лежащих в обнимку друг с другом и с безмятежно спящим тигром. Созданные в технике «бяку-э» («рисунки белым») и прорисованные лишь по контуру чёрной тушью, фигуры персонажей – «пусты», а, значит, свободны от любых проявлений эго и воспринимаются как одно неделимое Целое, ибо по сути своей они и есть Одно целое.



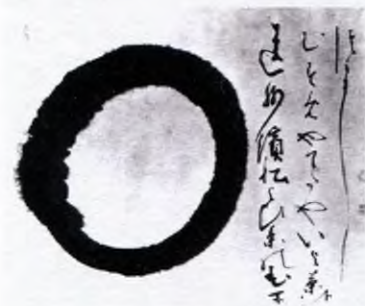
Мокуан. Четверо спящих. XIV в.  
Частная коллекция. Токио

*Крепкими объятиями  
Сплетённые в единый клубок,  
Каждый из них растворился в собственном сне:  
Тигр – в истинном «я» тигра,  
Человек – в истинном «я» человека.*

Из приведённой выше надписи, сделанной к одному из свитков на эту тему чаньским мастером XIV века, становится ясен метафорический подтекст странного на первый взгляд сюжета. Глубокий сон, в который



погружен необычный «квартет», ассоциируется в контексте философии буддизма дзэн с пребыванием в истинной реальности, где размываются всякие границы самости, где нет места страху или подозрению. Там, **во сне**, то есть, в пространстве озарённого сознания, в поле подлинного бытия человек **единосущностен** со всем миром, и кисть дзэнского мастера парадоксальным образом объединяет одним штрихом мирно спящих людей и тигра. Пожалуй, трудно найти во всём дзэнском искусстве более убедительный пример демонстрации сущностного, глубинного Единства всех вещей.



Хакуин. Энсо. XVII в.  
Частная коллекция

Переживание *сатори* в дзэн называют часто «возвращением домой», к самому себе, к своей изначальной природе. Часто в дзэнских храмах можно увидеть вывешенный в специальной нише, *токонома*, свиток с изображением круга – так называемого *энсо*. Круг, как правило, рисуется сразу, на одном дыхании, без отрыва кисти от бумаги. Этот странный, с точки зрения европейца, сюжет на самом деле наделен глубочайшим смыслом. Когда человек освобождает себя от иллюзий, от влияний

внешнего мира, он становится ближе к тому, чтобы познать свою собственную природу, увидеть себя таким, какой есть. Фигура *энсо* служит символическим воспроизведением этого состояния сознания, выражением глубины и просветленности духа. *Энсо* есть выход за пределы мирских разграничений, олицетворение дзэнского равновесия, целостности и покоя. Это самое простое и убедительное выражение Абсолютной Пустоты: целая Вселенная изображается непрерывной округлой линией, не имеющей ни начала, ни конца. Кажется, нет ничего проще, чем провести такую окружность; но на деле *энсо* оказывается одним из самых трудно воплощаемых мотивов в дзэнской живописи, и каждый художник, пробующий себя в этом жанре, изображает его по-своему, только ему присущим образом.

«Каждая человеческая жизнь... есть великое произведение искусства, – писал в свое время Д. Т. Судзуки, известный теоретик дзэн-буддизма. – Сумеет или не сумеет человек сделать ее превосходным, неподражаемым шедевром, зависит от степени его понимания Пустоты, действующей в нем самом»<sup>26</sup>.

Быть может, это та Пустота, какую имел в виду христианский мистик Экхарт, говоря: «Чтобы быть вместилищем для Бога и позволять Богу действовать в себе, человек должен освободиться от всех вещей и действий, как внешних, так и внутренних»<sup>27</sup>, иными словами, «сделаться пустым», то есть отказаться от своей воли и желаний принуждать, управлять, подавлять мир вне и внутри себя.





Поистине изобретательны и неисчерпаемы средства, с помощью которых дзэнские наставники находят возможность приобщать своих прихожан к созвучным философии дзэн идеям, настраивать их сознание на восприятие философско-религиозных истин. Всё храмовое пространство, включая росписи на внутренних перегородках – *фусума*, живописные, каллиграфические свитки в *токонома*, разнообразные архитектурные детали и, наконец, сад как естественное продолжение внутренних помещений воспринимается как цельный микромир, предназначенный для формирования определённого состояния сознания, играет роль некоего камертона, настраивающего человека на восприятие философско-религиозных истин.

Чрезвычайный интерес в этом отношении представляет дзэнский храм Гэнко-ан («Обитель Истока Света»), основанный шесть столетий назад (1346 г.) на севере Киото. Сад – неотъемлемый атрибут храмового пространства, проявлен здесь в необычной и неожиданной форме, «входя» в храмовое помещение через определённую конфигурацию окон. Одно из них, имеющее форму круга, названо «окном просветления» (*сатори-но мадо*) – знакомая нам метафора озарённого состояния сознания, воспринимающего мир целостно и неделимо. Другое окно – квадратное по форме, «окно невежества и иллюзий» (*маёй-но мадо*) символизирует, со слов служителей храма, ум, омрачённый заблуждениями и страхами. Религиозное и эстетическое существуют здесь без отрыва друг от друга. Глубина символического смысла архитектурной детали, умноженная на завораживающую красоту вечно меняющейся картины сада, вставленной в раму окна, оказывает сильнейшее эмоциональное воздействие на сидящих на полу людей, отдавших предпочтение медитативной тишине горного храма перед сутолокой городской жизни.



Интерьер дзэнского храма Гэнко-ан. Киото





Окно Просветления в дзэнском монастыре Кэнниндзи. XX в. Киото

Круг (*энсо*) как символ пробуждённого сознания, вершина духовного Пути в той или иной форме часто присутствует в храме, служа напоминанием о неизбывном векторе духовного поиска. Огромное круглое окно, обрамляющее широколистное банановое дерево во внутреннем дворе дзэнского монастыря Кэнниндзи (Киото), например, никуда не выходит и не несёт никакой функциональной нагрузки. Эта живая объёмная картина воспринимается исключительно как метафора. Банан, банановые листья, как известно, являются широко распространённой аллегорией буддийского принципа непостоянства, хрупкости, непрочности бытия. «Тело бренное подобно пузырям, что не задерживаются на поверхности воды; тело бренное сродни банану, в сердцевине которого нет крепости», — сказано языком сутр. С этим принципом идентифицировал себя и великий поэт Басё («Банановое дерево»), позаимствовав в качестве собственного псевдонима название дерева. Начинает работать ассоциативная память, подсказывая строки знаменитого поэта, рождённые атмосферой его «банановой обители» («*басё-ан*»):

*«Как стонет от ветра банан,  
Как падают капли в кадку,  
Я слышу всю ночь напролёт...»,*

всплывает название известной в средние века пьесы театра Но «Басё», принадлежащей драматургу XV столетия Дзэнтiku и воспринимаемой как вдохновенная проповедь. Каждый фрагмент храмового пространства включается в работу по созиданию определённой среды, в которой растворяются мысли о «ненужном», «суетном». Не за этим ли состоянием



приходят сюда люди, проводя в храме в молчании и тишине целые часы, в надежде обрести ответы на извечные вопросы, рождаемые человеческим бытием...

Но вернёмся, однако, в Дайтокудзи, ибо ни один из дзэнских монастырей не обладает таким богатством и разнообразием сухих садов, как последний. Храм Оба-ин, расположенный в его пределах, был основан сёгуном Ода Нобунага в 1562 г. как мемориальный храм для своего отца Нобухидэ. Обычно закрытый для посетителей, погруженный в свою собственную внутреннюю жизнь, надёжно оберегаемую от внешнего мира, он хранит в себе неисчислимые сокровища национальной культуры, связанные с именами её величайших представителей. Здесь, например, находится знаменитая чайная комната Сакумукэн, принадлежащая Такэно Дзё, прославленному мастеру чайного ритуала, наставнику Сэн-но Рикю. 66-летний Рикю разбил в своё время на территории храма сад, не утерявший за четыре столетия ни своеобразие стиля мастера, ни аромата далёкой эпохи. Но, пожалуй, наибольшую гордость служителей храма составляют находящиеся здесь 44 *фусума*, расписанные художником XVII столетия Ун-коку Тоган для Дома Настоятеля. Сад напротив последнего носит название *Хатотэй*, что с известной долей условности можно перевести как «Сад Сознания Будды». Входящие в его состав иероглифы буквально означают «разбивать» и «голова». По словам служителей храма, это следует понимать не иначе как очищение, изменение сознания, разбитие скорлупы самости и эгоизма во имя достижения просветлённого сознания.



Сад Сознания Будды храма Оба-ин. Киото





Открытое чистое пространство белого гравия... Этот сад – олицетворения дзэнского равновесия, целостности и покоя, символическое воспроизведение глубины и просветлённости духа, свободного от иллюзии и привязанностей. Здесь не за что «зацепиться», не к чему «привязаться». И лишь два выразительно стоящих камня позволяют привлечь к себе внимание. Это Камни Буддийской Триады, хотя представлены они весьма своеобразно. Главное божество буддийского пантеона, как мы помним, изображается, как правило, в духовном триединстве со своими спутниками, расположенными по обеим сторонам от него. В данном случае главное божество Амида Будда находится в храмовом зале. Камни же, что высятся в саду, олицетворяют двух бодхисаттв, воплощающих безграничное Милосердие и Мудрость.

Находящийся рядом *карэсансуй*, носящий название «Мир, сотворённый сознанием Будды», воспроизводит достаточно традиционный для дзэнского искусства сюжет: сухой водопад, низвергаемый с гор, представленных двумя огромными валунами, несёт свои бесшумные воды на северо-восток, образуя реку. Крупный камень, находящийся в этой «реке» перед развилкой двух песчаных потоков (так называемый *микумари уси*, или «камень, разделяющий потоки воды»), – символ раздумий человека о выборе жизненного пути. Но какой бы дорогой человек ни пошёл, в какой бы поток ни влился, он, в конце концов, становится частью безбрежного океана Вечности, куда сливаются воедино все потоки и где уже нет никаких водоворотов и страстей...



Мир, Сотворённый Сознанием Будды.  
Сад храма Оба-ин. Дайтокудзи. Киото





Замечательны и интересны *карэсансуй* храма Дзуйхо-ин, основанного в 1546 году Сорин Отомо (1530–1589), влиятельным феодалом, чья яркая судьба выделяется даже на фоне бурных событий XVI столетия. Воинственный и неустрашимый самурай, к своим тридцати двум годам он уже стал участником по крайней мере двенадцати войн, единственной целью которых была власть. Храм Дзуйхо-ин основан им в то время, когда он считал себя последователем дзэнского учения; однако позднее, в возрасте сорока восьми лет, Сорин Отомо принял крещение и получил имя Франсиско. На его счету – строительство немалого количества христианских церквей, больниц и даже основание семинарии.

В 1582 году Отомо с двумя другими феодалами-христианами отправляет в Рим миссию доброй воли, открывая тем самым первую страницу в истории дипломатических отношений Японии и Европы. Миссия затянулась на восемь лет, и Отомо не успел дожидаться ее возвращения на родину, скончавшись от ран после очередного кровопролитного сражения.

*Карэсансуй* с названием Сад Креста, созданный Сигэмори Мирэй в относительно недавнее время, в эпоху Сёва, посвящен Сорин Отомо – феодалу-христианину, основавшему храм. Асимметричная композиция сада включает в себя причудливой формы полосу мха и камни на фоне мелкого гравия, в расположении которых просматриваются очертания креста. Истинное название *карэсансуй* – «Мирно спящий сад» (*канмин-но нива*) содержит определённого рода подтекст, из которого ясно, что всё, связанное с христианством в Японии средних веков, лишь на поверхности выглядит спокойным и мирным. В 1600-е годы христианство, как известно, жестоко преследовалось сёгунатом, и любые проявления этого культа беспощадно подавлялись. В течение последующих 250 годов он всё же продолжал существовать в Японии, но – тайно. Обнаружить определённые знаки принадлежности к христианству мог только тот, кто уже знал о наличии их в данном месте. Тем и любопытен сад Сигэмори Мирэй, отсылающий нас к тайной традиции: форма креста, выложенная семью камнями, очевидна лишь для того, кто уже осведомлён о замысле автора и заранее готов разглядеть здесь христианскую символику.

Замечательную возможность проникнуться магией выразительного языка камня, значительностью смысла, заключенного в немом диалоге между отдельными частями композиции, вступающими в контакт, подобно живым персонажам хорошо отрежиссированной пьесы, представляет *карэсансуй*, расположенный с южной стороны главного здания храма Дзуйхо-ин (Сад Святой Горы).



Сад Креста храма Дзуйхо-ин. XX в. Дайтокудзи. Киото

Согласно общепринятой интерпретации, «сюжет» этого сада восходит к известному коану «докудзадайюхо» («сидеть непоколебимо и устойчиво, подобно одной большой горе»). В характерной для *карэсансуй* метафорической форме отдельно расположенный камень олицетворяет «бесстрашное и ничем не поколебимое сознание Бодхисаттвы, исполненное сострадания ко всему живому, стоящего посреди бушующего, полного страстей моря сансары».

Пожалуй, ни один из сухих дзэнских садов Японии не вызывает сегодня такого интереса, не окружен такой аурой таинственности, как знаменитый *карэсансуй* в храме Рёандзи, обычно называемый «садом пятнадцати камней». Популярность его столь велика, что редко удается уловить минуты, когда можно посидеть на веранде в одиночестве и тишине, когда храм не наводнен туристами, занятыми подсчетом камней и обсуждениями потаенного смысла *карэсансуй*.



Сад храма Рёандзи. XVI в. Киото

Похоже, далеко не всегда сад имел тот облик, который явлен нашим глазам сейчас: его история берет начало в XV столетии и изобилует драматическими событиями. Рёандзи основан на месте виллы, принадлежащей Токудайдзи Санэёси, в XII веке человека заметного и влиятельного. В XV столетии вилла перешла в собственность военного лидера Хосокава Кацумото, который и превратил ее в дзэнский храм. После разрушительных войн Онин здесь был построен Дом Настоятеля; не исключено, что одновременно появился и сад напротив него. По-видимому, в прежние времена в нем красовалось несколько вишневых деревьев, о чем свидетельствует запись, согласно которой в конце XVI века храм Рёандзи удостоился посещения военного правителя Тоётоми Хидэёси, любовавшегося здесь цветущей вишней. Позднее одно из деревьев получило название Вишневое дерево Хидэёси. Его остатки до сих пор можно заметить в северо-западном углу сада. После гибели дерева сад постепенно принимает знакомый нам облик: в нем остаются лишь камни и песок\*.

Судя по описаниям 1680–1682 годов, он в это время был представлен девятью большими камнями, «символизирующими тигрят, пересекающих обширное водное пространство». А на рисунках, датированных 1780 годом, отчетливо виден крытый коридор, пересекающий *карэсансуй* и разделяющий его на две неравные части, одна из которых носит то же название: «Тигрята, пересекающие море». И только в изданной в 1799 году книге «Избранные сады и виды Киото» («*Мияко ринсэн мэйсё дзуэ*»),

\* Такой сад, состоящий исключительно из песка и камней, называют *сэкитай*.





принадлежащей Акисато Рито, самому известному мастеру садов своего времени, Рёандзи изображен, наконец, в знакомом нам облике. На фоне ровной поверхности белого гравия расположены группы камней: пять, два, три, два, три; всего пятнадцать. Буро-зеленый мох, окружающий каждую группу камней, — единственный цветовой акцент, нарушающий аскетическую монохромность сада. Поверхность гравия «расчесана» так, что бороздки тянутся параллельно длинной стороне сада, а вокруг каждой маленькой композиции камней расходятся концентрическими кругами.

Созерцающий сад человек имеет возможность передвигаться лишь вдоль веранды храма, но в какой бы ее точке он ни находился, из пятнадцати камней всегда видно лишь четырнадцать, что уже намекает на присутствие некоей тайны и побуждает искать сокрытый за видимой зрелищностью сада внутренний смысл. Самая ранняя из дошедших до нас интерпретаций сада, упомянутая выше, связана с легендой о семействе тигров, переплывающих морское пространство. Буквальное значение этого сюжета трансформируется в буддийском контексте в символически выраженную идею «пути живых существ, переплывающих море иллюзии в направлении к берегу спасения». В картине сада виделись морские волны, накатывающие на скалистые острова, или белая пелена облаков, над которой вздымаются горные вершины. Согласно не лишнему остроумию пояснению одного из служителей храма, число пятнадцать в буддийской философии — знак духовного совершенства, и если мы не можем усмотреть все пятнадцать камней сада, мы убеждаемся в том, насколько состояние нашего ума далеко от озаренного сознания Будды.

Проживавшая в 1932–1935 годах в Киото американская писательница Лорэйн Кук в своей книге «Сто видов Киото» оставила очень эмоциональную запись, связанную с ее личным восприятием сада: «Сад Рёандзи есть результат творчества артистически и религиозно настроенной души мастера, который, используя в качестве посредника камни и песок, пытается передать чувство гармонии, пронизывающей Вселенную... Поразительная простота, сбалансированность композиции сада отражает ритм вселенских связей...»<sup>28</sup>

Увиденное Кук в саду Рёандзи «выражение вселенской гармонии» вызвало немалый протест со стороны Вибе Куйтерта, автора серьезной монографии о японских садах, по той причине, что Кук якобы «смешала свою собственную, исторически детерминированную интерпретацию дзэнского сада с совершенно иным культурно-историческим контекстом»<sup>29</sup>, в котором эти ассоциации, с его точки зрения, едва ли могли бы возникнуть, а значит, лишены всякого смысла.

Открытость восприятию и пробуждение бесконечно широкого спектра самых разных ассоциаций — одна из отличительных особенностей дзэн-



ского искусства. И если сад способен вызвать эмоции такого высокого порядка, какие возникли у американской писательницы, если пребывание в его сфере оказывает гармонизирующее воздействие на сознание, подключает к полю самых тонких вибраций, то не служит ли это как раз подтверждением подлинной духовной ценности сада, его созвучия любому времени, способности ответить на эмоциональный запрос и вступить в резонанс с внутренним миром каждого, кто его созерцает?

Эффект неожиданности и неразгаданности облика дзэнского сада, тайну которого невозможно исчерпать до конца, как невозможно однозначно и попросту «объяснить» его смысл, еще более очевиден в зимнее время года.

Снег в Киото выпадает нечасто, а потому событие это никогда не остается незамеченным горожанами, чье обостренное восприятие сезонных перемен вошло в поговорку. В те же редкие дни, когда город обволакивает пушистая паутина снега, колдовским образом его преображающая, множество людей спешит посетить места, где редкостный для Киото вид белого покрова смотрится особенно впечатляюще.

Снег, скрывающий четкие очертания горных пиков-камней, скрадывая правильность и безупречность рельефных линий на песке и создавая взамен фантастические узоры на нем, преображает привычную картину сада, вносит незапланированные и непредугаданные оттенки красоты и нового смысла в богатство и без того неисчерпаемой символики *карэсансуй*. Полупрозрачный снежный покров подобен размытым туши на живописных свитках, воздушной дымке, туману и облакам, про которые китайские художники говорят: «...Кто научится их рисовать, сумеет изобразить утонченный исток всех вещей»<sup>30</sup>. Волшебство преображенного снежным туманом сада побуждает задуматься о творческих превращениях мира, бесконечных метаморфозах мироздания.

Неисчерпаемая полифония символики облаков находит свое отражение и в тематике дзэнских садов. *Карэсансуй* с названием Сад Проплывающих Облаков создан в одном из храмов (Рэйун-ин) крупнейшего в Киото дзэнского монастыря Тофукудзи. Плывущие облака представляют «аллегию жизненного пути, а пуще всего, – несказанной легкости просветленного духа. Плывущие облака – это вереница свершений земного бытия; мудрый человек с утра наблюдает формы облаков и так выправляет себя»<sup>31</sup>.

Подобно воде, неостановимой в своей текучести, облака являются очень значимым для дзэн символом духовной свободы и непривязанности. В качестве общеизвестной метафоры изменчивости и непостоянства они упоминаются в сутре Юэнь-ци: «Все вещи подобны кочующим облакам, подобны мерцающей луне, кораблям, бороздящим моря, исчезающим в тумане берегам».



Сад Проплывающих Облаков храма Рэйун-ин. XX в. Тофукудзи. Киото

Призрачный и иллюзорный характер всего сущего очевиден для просветленного сознания дзэнского мастера. Способность сохранять гибкость во всегда подвижном потоке реальности дала рождение образному названию, коим часто наделяют дзэнского монаха: *ун-суй* – «облако и вода», ибо он «плывет, как облако, и течет, как вода».

Переплетение в сухом саду Рэйун-ин непредсказуемо-волнистых облаков, созданных из темного песка, с потоком широкой реки из светлого песка, берущей начало в сухом водопаде, – вся эта игра светлых и темных тонов создает объемную картину сада – микрокосма. Это сад-Вселенная, вмещающая в свои пределы жизнь небес и речные воды земных потоков, это мир символов, призванный пробудить сознание созерцающего его человека к пониманию взаимосвязи всего со всем, к восприятию мира как никогда не прерываемой игры вечно меняющихся форм бытия.

Основанный в 1390 году Рэйун-ин неоднократно страдал от пожаров. Прихрамовые сады долго пребывали в запустении, пока, наконец, современный мастер – дизайнер садов Мирэй Сигэмори – не восстановил их в 1970 году в соответствии с гравюрами XVII столетия, пытаясь воссоздать их облик таким, каким его видели жители Киото эпохи Эдо.

Слева от Сада Проплывающих Облаков – не менее интересный *карэсан-суй*, воскресший в своем первоначальном, как принято считать, облике под руками современного мастера. Сад называется Девять Гор И Восемь Морей. Рисующий картину буддийского космоса, он обращен к излюбленному на протяжении столетий сюжету, посвященному горе Сюмисен (Сумэру) – центру буддийского мира.





Приблизительно в VII веке китайские пилигримы, совершавшие паломничество в Индию и Юго-Восточную Азию в поисках истинного Закона, оставили нам описания своих представлений об устройстве Вселенной: «Гора, названная Сюмисен (Сумэру), стоит посредине огромного моря, крепко поддерживаемая Золотым Постаментом, вокруг которого вращаются Солнце и Луна. Гора эта, состоящая из четырех драгоценных субстанций, служит обителью Богов. Семь горных хребтов и семь морей опоясывают ее рядами. За их пределами – соленое море с четырьмя островами, заселенными людьми». На самом южном из островов в соленом море находится известный человеку мир, поделенный на четыре части: на Востоке – Китай, «управляемый покровителем людей»; на Юге – Индия, где жители посвящают себя разного рода знаниям, главным образом искусству магии; на Севере – Монголия и Сибирь, где «правит людьми хозяин лошадей», а жители «по природе своей яростны и дики»; на Западе – Арабия – «страна самоцветов», люди там лишены такта и чувства справедливости, и все их «помыслы сосредоточены лишь на богатстве»<sup>32</sup>.

На переднем плане сада среди моря мелкого гравия – камень, олицетворяющий священную гору Сумэру. От нее концентрическими кругами, прочерченными на гравии, расходятся «горы и моря» буддийской Вселенной. По всем канонам садового искусства организована та часть *карэ-сансуй*, что находится по другую сторону моря: ниспадающий с горы водопад, выложенный темной галькой.

Рэйун-ин входит в состав крупнейшего в Киото дзэнского монастыря Тофукудзи. Создавший его в 1236 году Кудзё Митиэ мечтал построить в старой императорской столице храм, не уступающий по своему величию и значимости знаменитым храмам в Наре: Тодайдзи и Кофукудзи. Амбиции Кудзё нашли отражение даже в названии возводимого им детища: Тофукудзи должен был самым звучанием напоминать о своих прославленных предшественниках. Подлинные строения храма были сожжены, но отстроены вновь в XV столетии, когда Тофукудзи начал процветать и приобрел славу одного из пяти крупнейших монастырских комплексов Японии. Позднее он разрушался опять и был восстановлен только в 1890 году.

Современному художнику-дизайнеру Сигэмори Мирэй принадлежат и сады храма с поэтическим названием Рёгин-ан (Келья Поющего Дракона), тоже находящегося в пределах Тофукудзи. Композиция камней сада Рёгинтэй (Сад Поющего Дракона) символизирует сокрытое в облаках мифическое животное. Крупные «стоящие» камни изображают мощную голову дракона, выступающую из «тумана» темного гравия; камни, рассыпанные по поверхности сада, – его длинное, в острых гребнях тело с хвостом, то исчезающее, то проступающее сквозь причудливо-извилистые очертания «облаков». Принимающая участие в композиции сада деревянная изгородь несет изображение огненного следа, оставленного драконом.



Сад Поющего Дракона храма Рёгин-ан. XX в. Тофукудзи. Киото

Пределом абстракции является «сад», расположенный рядом, напротив Дома Настоятеля. Открытое поле белого гравия без единого камня или растения на нем напоминает известный жанр традиционной китайской живописи, так называемый «белый дракон». Чистое пространство свитка позволяет богатому воображению зрителя разглядеть в нем фантастическое существо, словно полностью растворившееся в густом тумане белых облаков.

Богатство поэтических и мифологических реминисценций, обилие символических обертонов превращает образ дракона в один из наиболее распространенных сюжетов дзэнского искусства. В китайской мифологии дракон наделен способностью «уменьшаться до размеров тутового шелкопряда либо увеличиваться, заполняя собой пространство между Небом и Землей. По своему желанию он может быть видимым и невидимым»<sup>33</sup>. Как и облака, в переплетении с которыми его часто изображают, дракон, соединяя в себе черты рыбы, зверя и птицы, является одним из проявлений Дао, символом единства бытия и небытия, божественной игры непостоянных форм Вселенной.

Особую роль защитника буддизма играет это чудесное существо в дзэнском монастыре Мёсиндзи, что в северо-западной части Киото. Гигантских размеров изображение дракона в исполнении художника XVII века Кано Танью украшает потолок Зала Церемоний (*Хатто*). В общей сложности восемь лет понадобилось мастеру (три года — на подготовку и пять — на роспись), чтобы завершить работу. Магическое, почти завораживающее впечатление производит огромный, во весь потолок, дракон. Образ его выполнен в технике *хаппо-нирами*, создающей иллюзию того, что мифи-





ческое существо не спускает с вас пристального взгляда вне зависимости от того, в каком месте здания вы находитесь. Глаз Всевидящего Дракона, как его называют, приходится на самый центр потолка и круга, посреди которого он расположен. Стоящие в восточной стороне Зала Церемоний видят дракона взлетающим; для тех же, кто, двигаясь по кругу, оказывается в западной части помещения, он опускается. В этом драконе, одновременно нисходящем и восходящем, гениально воплощена идея амбивалентности и целостности мироздания.



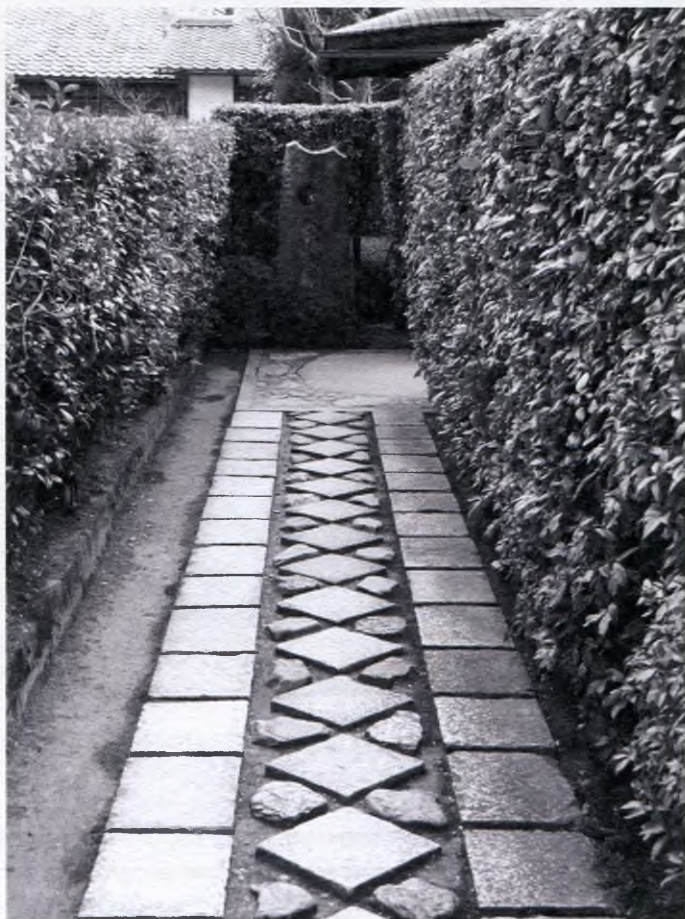
Кано Танью. Роспись потолка Зала Церемоний монастыря Мёсиндзи.  
XVII в. Киото

В китайской эзотерике, между прочим, есть выражение «пройти через глаз дракона», что означает оказаться в иной реальности, увидеть мир в незамутненном, истинном виде. Но переход этот возможен только вместе с достижением полного бесстрастия, через погашение эмоциональной суеты, беспокойства и страха, то есть в состоянии просветленного сознания.





Подобный целому городу монастырский комплекс Мёсиндзи имеет более чем 650-летнюю историю. Основанный в 1338 году Кандзан Эгэн на месте усадьбы императора Ханадзоно и покровительствуемый последним, монастырь в настоящее время содержит в своих пределах сорок семь храмов. Тайдзо-ин – самый старый из них. Почти за шесть столетий своего существования он, разделяя участь всего монастыря, страдал и от пожаров, и от немилости сёгуна Асикага Такаудзи, повелевшего после захвата власти в Киото исключить Мёсиндзи из числа главных дзэнских храмов столицы. Горел он и в годы войны Онин, после чего в XVI столетии был восстановлен усилиями монаха Кинэн Дзэнрю. В числе величайших сокровищ, которыми владеет храм, – знаменитая картина Дзёсэцу «Тыква-горлянка и рыба», написанная по заказу сёгуна Асикага Ёсимицу. Всего три картины этого мастера, стоявшего у истоков живописи тушью в Японии, сохранились до нашего времени. Одна из них, самая известная, – собственность Тайдзо-ин.



Вход в храм Тайдзо-ин. Мёсиндзи. Киото



Некоей психологической прелюдией, готовящей к восприятию сада Ёкоэн (Сад Благоухания), принадлежащего Тайдзо-ин, выступает узкий, подобно тоннелю, проход, образованный подстриженными кустами. Вся композиция сада, включая и проход, ведущий к нему, продуманностью деталей, срежиссированностью впечатлений от каждого отдельного фрагмента словно включает человека в некое драматическое действо, разыгрываемое здесь. Весь сценарий сада, его «сюжет» способствует тому, чтобы посетитель с первых же мгновений своего пребывания в его пространстве оказался под воздействием высокой одухотворяющей атмосферы этого искусно созданного микромира. Тон задают сухие композиции, носящие название *Инь* и *Ян* (темное – светлое), передающие идею всего дальневосточного мировоззрения – великой гармонии противоположных начал.

Рельефно обозначенные глубокие борозды, кругами расходящиеся на коричневом песке около каждого из восьми камней сада *Инь*, рожают ощущение тревоги. Здесь суетно и неспокойно. Не только темный фон песка участвует в создании эмоциональной картины, но и сам рисунок глубоко распаханных борозд, напряженный ритм пересекающихся, словно пребывающих в ревнивом диалоге линий. Контрастно спокойным, уравновешенным выглядит *карэсансуй* слева – сад *Ян*, где ровные, ритмичные полосы на светлом песке задают умиротворяющий тон и словно гасят то напряжение, которое исходит из сада напротив.



Сад Инь-Ян храма Тайдзо-ин. XX в. Мёсиндзи. Киото





Дальше тропинки, идущие от правого и левого садов, объединяются в одну и увлекают в пределы иного мира – мира растительности. Здесь глаз отдыхает на зеленом бархате подстриженных кустов, создающем впечатление вольных долин, среди которых вершинами гор выступают камни. Водопад Владыки Драконов несет свои воды с иллюзорных гор, обозначенных холмом подстриженных деревьев, в небольшой искусственный пруд. Этот сад работы современного мастера Наканэ Кинсаку считается одним из наиболее живописных в Киото.

Сад – это место, предназначенное для постоянной внутренней работы по преодолению мирской суетности. Здесь сознание должно подняться над частными проблемами, здесь все – даже камень, по которому ступаешь, – напоминает о вещах высшего порядка. На такое восприятие сада настраивает даже символическое сочетание округлых и квадратных очертаний камней, из которых составлена, например, дорожка при подходе к храму Кэйсю-ин. Круг и квадрат в контексте дальневосточной философии – это знаки Неба (круг) и Земли (квадрат), *инь* и *ян*. Старинная китайская монета, как известно, указывая на эту взаимосвязь, представляла собой круглый металлический диск с пробитым внутри него квадратным отверстием.

Идея двуединой природы Абсолюта, целостности и единства мироздания мощно и убедительно заявляет о себе во всем буддийском искусстве, находя воплощение в поэзии, живописи, искусстве садов, архитектуре, скульптуре. Одну из персонификаций этой идеи представляет собой скульптурная группа Нио, олицетворяющая двух стражей Закона. Их исполненный ярости вид выражает готовность отразить любого врага буддизма. Рот одного из стражей (*Миссяку Рикиси*), символизирующего мир материальный, широко распахнут, словно в оглушительном крике *а-а-а*, передаваемом буквой, открывающей японский алфавит. Губы другого (*Конго Рикиси*), представляющего мир духовный, плотно сомкнуты, будто называют последнюю букву японского алфавита – *ун*. Вместе они, стоя по обе стороны от ворот, впускающих в храм, служат зримым символом единства мира духовного и материального\*.

Возвращаясь, однако, к сухому дзэнскому саду, добавим, что далеко не случайно его называют садом философским, ибо весь его символический космос направлен на пробуждение, активизацию спящего сознания. Он указывает, поучает, наставляет, гармонизирует, умиротворяет... Приглашая в свой внутренний мир, внутреннее пространство, он задает высокую тональность духовного общения с собой.

---

\* При взгляде на выразительные лица стражей Закона невольно вспоминается известное даосское выражение: «Знающий не говорит, а говорящий не знает», подразумевающее идею несказуемости духовного опыта. Молчание, сомкнутые уста – это всегда знак высшей мудрости, истинного понимания природы вещей, символ сокровенной тайны бытия. Любое же словесное высказывание, олицетворенное в данном случае образом стража Миссяку Рикиси с широко распахнутым ртом (метафора мира материального), спугивает, уничтожает всеохватность внутреннего видения, выпускает наружу слова, сразу же теряющие при этом свое сакральное значение.





Статуи Нио монастыря Тодайдзи. 1203–1204 гг. Нара

Все три сада храма Токай-ан, созданного в 1484 г. в пределах монастыря Мёсиндзи, воспринимаются как некий ансамбль, как единое целое, давая объёмное представление о разных аспектах дзэнского учения. Самым, как известно, значимым в любом дзэнском храме считается сад, расположенный напротив Дома Настоятеля. «Садом Сущности» назван такой *карэсансуй* в Токай-ан, представляющий собой безупречно чистое поле белого гравия. Ибо как ещё передать состояние Безмолвия, Безмыслия (*му-син*), внутренней тишины. Свободное от любых эмоций и суетных мыслей, сознание пребывает здесь в равновесии и покое. Насколько «пуст» и молчалив сад напротив Дома Настоятеля, имеющий целью освободить созерцающего его человека от самого процесса мышления, настолько содержательным, богатым по смыслу, многоплановым является *карэсансуй*, названный «Садом Деяния». Он озадачивает, шокирует, приводит в смятение ум, пытающийся «объяснить», разгадать его. Семь разновеликих камней вытянуты в линию с востока на запад. От небольшого камня в центре композиции расходятся концентрические круги, касающиеся каждого следующего в этой последовательности камня. Какое «послание» несёт в себе этот *карэсансуй*? Не о



том ли он напоминает, что всё во Вселенной, символическим выражением которой сад и является, теснейшим образом сплетено между собой причинно-следственной связью, и никто и ничто не в состоянии выйти за пределы этих кругов всеобщей взаимозависимости. Энергетические «круги» от содеянного-помысленного неизбежно распространяются в беспредельность, охватывая все видимые и невидимые явления мира. Трудно не поддаться впечатлению непрерывности движения, пульсации, одухотворённости, живых вибраций, излучаемых пребывающими в статике камнями. Иллюзия движения создана рисунком концентрических кругов, прорисованных на поверхности гравия. Сад храма Токай-ан нередко сравнивают со знаменитым «садом пятнадцати камней» Рёандзи, но если в последнем присутствует атмосфера суровой аскетичности, серьёзности, то этот *карэсансуй*, исполненный динамики, внутреннего движения, наделён, по словам служителей храма, своеобразным чувством юмора, коим обладал и монах Тобоку, создавший его. Третий из сухих садов храма Токай-ан – «Сад Проявленности» наиболее традиционен и включает в себя все основные элементы, характерные для сухих садов: здесь мы найдём и Камни Буддийской Триады (*сандзонсэки*), и камни, символизирующие Журавля и Черепаху (*камэ уси, цуру уси*), и Молитвенный камень (*рэйхайсэки*), и камень, разделяющий потоки воды (*микумари уси*) и др.



Сад Деяния храма Токай-ан монастыря Мёсиндзи. XX в. Киото



Крохотные сухие сады, разбитые во внутренних двориках дзэнских храмов, вполне укладываются в понятие *цубо-нива*, то есть сада размером с *цубо* (3,3 м), что равнозначно площади двух соломенных матов – *татами*, коими устилают пол в японских домах. В большей степени, правда, такие миниатюрные сады ассоциируются с расцветом так называемой «городской культуры» периода Эдо, с образом жизни представителей низшего, «третьего» сословия японского общества – купцов, торговцев, ремесленников. Появление *цубо-нива* в среде горожан было обусловлено характерными особенностями жилища последних – так называемых *матия* (домов городского типа), совмещающих в своём плане лавку, обращённую фасадом к улице, и вытянутую вглубь жилую часть. Светлое, открытое пространство, оставляемое между этими двумя строениями, нередко превращали в декоративные, камерные сады, предназначенные исключительно для созерцания и украшения внутреннего пространства дома. Это в полной мере отвечало характеру некой социальной «двойственности» горожан. Подобно тому, как под простым и скромным верхним одеянием нередко скрывалась богатая подкладка или роскошное нижнее кимоно, дом горожанина хранил глубоко внутри подлинные сокровища.

Кроме упомянутой выше пространственной меры, понятие *цубо*, написанное другим иероглифом, означает «керамический сосуд». Подобный сосуд использовался, по преданию, китайскими мистиками для созерцания. Там, в пространстве величиной с кувшин, они могли найти целую Вселенную, ибо для духа не существует пространства «малого» или «большого». Сад же уподоблялся драгоценной жемчужине внутри шкапулки-дома или кувшина-*цубо*. Широкий диапазон омонимичных значений позволяет обогатить символику сада *цубо* оттенками новых смыслов. Большинство азиатских стран, испытавших влияние китайских идей, хорошо знакомы с понятием жизненной энергии *ки* (ци), пронизывающей Вселенную. Циркуляция энергии *ци* в человеческом теле символически изображается линиями, вдоль которых расположены определённые точки, тоже называемые *цубо*. Воздействуя на них можно активизировать поток энергии в человеческом организме. Жилище человека в определённом смысле уподобляется его телу: каждодневная обыденная жизнь обитателей дома сравнима с проистеканием энергии *ци*. Существуют в доме и особые места, выполняющие роль своеобразных энергетических центров. Ими могут быть *токонома* (ниша, где вывешены каллиграфические или живописные свитки), *генкан* (вход для гостей) и, наконец, сад *цубо-нива*. В этом контексте сухой сад, вписываемый в крошечное пространство между строениями храма, уподобляется сосуду, где сосредоточена живительная энергия. Играя символическую роль энергетических





центров *цубо*, он становится местом духовного омовения, обновления, энергетического восстановления через эмоционально-созерцательное общение с собой.

Сухой каменный сад способен порой превратиться в целое повествование с развёрнутым сюжетом, готов обернуться полноценным рассказом поучительного, назидательного характера, исполненного драматизма. В этом смысле исключительный интерес представляет *карэсансуй*, названный «Садом Преданности», расположенный к востоку от Дома Настоятеля храма Рёгин-ан монастыря Тофукудзи.

Напряжённый красноватый оттенок песка передаёт драматизм истории, восходящей к эпизоду из раннего детства третьего настоятеля Тофукудзи Мукафумона (Даймин Кокуси). Его – тяжело больного ребёнка, пылающего жаром, отвезли в горы и оставили в надежде на милость и помощь местных богов. Лежащий в центре композиции камень символизирует малыша, по обеим сторонам которого белый и тёмный камни изображают верных ему псов, призванных охранять беззащитного и недвижимого мальчика от опасностей, угрожающих ему в лесу. Шесть крупных камней по краям, передающих впечатление напряженной и агрессивной позы, олицетворяют волков, готовых к нападению. Сад, созданный Сигэ-мори Мирэй, воспринимается как пьеса, разыгрываемая в лицах, где каждый из камней-персонажей убедительно исполняет отведённую ему символическую роль.



«Сад Преданности» храма Рёгин-ан монастыря Тофукудзи. XX в. Киото



Без особого преувеличения сад дзэнского храма Комё-ин (Храм Сияющего Света) монастыря Тофукудзи можно было бы назвать одним из самых одухотворённых садов современности. «Луна, купающаяся в волнах», – таким названием наделил его автор Сигэмори Мирэй. Белый гравий изображает морское пространство (рассыпанная на «побережье» – извилистой формы островах мха – мелкая галька создаёт иллюзию морской пены), в трёх разных концах которого высятся Камни Буддийской Триады (*сандзосэки*). Хорошо обозреваемые со всех ракурсов, они призваны передавать идею всеобъемлющего, неугасимого света Будды, распространяемого на всю Вселенную. Отдельно стоящие камни, «рассыпанные» в произвольном порядке, следует воспринимать, по замыслу автора, как верных последователей учения Будды, внимающих наставлениям Учителя и передающих свет Его учения дальше. Три группы камней *сандзонсэки*, стоящих в разных концах сада, сами по себе уже составляют Буддийскую Триаду. От центральной композиции незримыми лучами исходит сияние, распространяемое на всех «персонажей» сада, соединяя их невидимой нитью. Входя в созвучие с названием храма, в котором присутствует иероглиф «сияние», «свет» (*хикари*), мастер обыгрывает этот мотив в каждой детали сада, задавая высокий тон всему храмовому пространству.

У самого подножья Восточной горы (Хигасияма) располагается огромный монастырский комплекс Нандзэндзи, основанный в XIII столетии императором Камэяма. История рассказывает, что в 1267 году император, плененный красотой окрестностей, выбрал это место для своей виллы. Однако не прошло и двадцати лет, как его стал навещать дух, просящий о помощи, которая могла быть оказана только Даймин-кокуси, настоятелем дзэнского храма Тофукудзи. Дзэнский монах избавил императора от назойливого привидения простым сидением в медитации, не читая при этом даже сутр. Пораженный духовной силой монаха, император стал его учеником, а позднее обратил свою виллу в дзэнский храм.

В XV веке 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, нежели функциональное значение. С их второго этажа открывается великолепный вид на окрестные горы, монастырь, город внизу.

В пределах Нандзэндзи, напротив Дома Настоятеля, – один из самых интересных садов в стиле *карэсансуй*, носящий название Сад Прыгающего Тигра. Автором его является прославленный в XVII столетии художник универсального дарования Кобори Энсю (1579–1647).



Сад Прыгающего Тигра монастыря Нандзэндзи. XVII в. Киото

Чистое поле белого гравия с четкими бороздками в виде волн на нем олицетворяет морское пространство. Выразительно организованные по краям этого «моря» камни обычно трактуются как тигрица с детенышами, намеревающимися броситься в волны, чтобы пересечь море. Зачем? В солнечный зимний день, сидя на веранде храма, мне довелось услышать одну из возможных интерпретаций этого сюжета. Пересечение опасного и бурного морского пространства, вероятно, связанное с риском для жизни, требует огромного внутреннего усилия. Но тигры, застывшие камнями, давшими название саду, уже готовы к прыжку в морские волны. Их готовность пойти на отчаянный шаг осмысляется 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 сложным многослойным рисунком серебристых черепичных крыш соседних храмов, видимых по ту сторону стены и принимающих участие в композиции сада.





Стена японского сада служила символическим и эстетическим целям. «Минские садоводы сравнивали садовую стену с листом бумаги, на котором человек, обладающий вкусом, “выписывает камни”»<sup>34</sup>.

Трудно назвать сферу искусства, где бы Кобори Энсю не проявлял себя, причём самым блистательным образом. Выходец из самурайской среды, он состоялся и как архитектор, проектировавшие многочисленные замки, дворцы, чайные дома и комнаты, как мастер чайного ритуала и садового искусства, каллиграф, художник, поэт.

Возможность продолжить знакомство с плодами его творчества предоставляет находящийся тут же, в пределах монастыря, дзэнский храм Контин (Храм Золотой Земли). Основанный в начале XV века Асикага Ёсимоти на севере Киото, он был перенесен на нынешнее свое место только в XVII столетии влиятельным буддийским монахом Исин Судэн, игравшем видную роль в политической жизни страны при первых сёгунах Токугава. На территории храма по его инициативе было построено синтоистское святилище, где возносились молитвы за упокой души Токугава Иэясу. Среди многочисленных сокровищ, находящихся во владении храма, – росписи художников школы Кано: Кано Танью, Кано Наонобу, живопись Хасэгава Тохакү, наконец, знаменитая чайная комната работы Кобори, выполненная в стиле *сёин*. Особенностью этого архитектурного стиля является наличие широкого подоконника, выполняющего одновременно функцию стола для занятий и превращающего комнату в кабинет. 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 и прихотливый рисунок ветвей на чистом полу, устланном татами. 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, располо-



женных 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 им, 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 (*рэйхайсэки*) – визуально воспринимается как мост, перекинутый между двумя островами. Белому пространству из гравия, символизирующему водную поверхность, придана форма корабля, несущего на себе острова вечной молодости и счастья. Стоящий на Молитвенном Камне человек одновременно отдаёт почтение душе Токугава Иэясу, в чью честь и построено синтоистское святилище, находящееся вне видимости, за садом – скрытый подтекст выражения особой преданности сёгунату в лице представителей токугавской фамилии.

Хорошо известно, что последним пристанищем в земной жизни Кобори Энсю послужил храм Кохо-ан («Обитель Одинокой Лодки»), где прославленный мастер жил в течение двух лет вплоть до самой своей смерти. Храм находится в пределах монастыря Дайтокудзи, хотя и стоит несколько в стороне, неким отшельником, словно в оправдании 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 всю свою долгую жизнь Кобори Энсю спроектировал и построил множество дворцов, замков, чайных комнат, садов... Заказчиками его были, как правило, люди высшего сословия, включая самого сёгуна и императора. Этот же храм мастер создавал исключительно для себя – таким, каким ему виделось идеальное храмовое пространство – уединённое, одухотворённое красотой, насыщенное символикой, смыслом, дзэнским подтекстом. Каждая деталь здесь выдаёт вкусы, художественные пристрастия, образ мысли человека, воспринимавшего религиозные, философские идеи без отрыва от их художественно-эстетического воплощения. 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\*, – символически воспроизведённый ландшафт его родины мы узнаем в сухом саду, названном «Восемь видов провинции Оми», разбитом художником напротив кабинета *сёин*.

Самобытность, своеобразие замысла художника проявляется уже при входе в храм, куда ведёт каменный мост в виде женского гребня, переки-

---

\* Кобори Энсю родился в посёлке Кобори провинции Оми (совр. г. Нагахана пров. Сига)



нутый через канал. Перешагнув через ворота, вы вступаете на дорожку, представляющую собой образец продуманности, функциональности и красоты – тщательно отрежиссированная прелюдия перед погружением в пространство храма. *Карэсансуй* 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 (*акадзуги*) выглядит более тёплым, 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 холм, возвышавшийся невдалеке и напоминавший своими очертаниями корпус лодки, одиноко скользящей по водной глади-равнине. На те же ассоциации наводит и само название холма Фунаокаяма (Холм Одинокой Лодки), на обозримости которого рассчитывал художник сада. Иероглиф «ко», входящий в название дзэнской обители, помимо буквального значения «сирота» наделён и другими оттенками смысла – «заброшенный», «одинокий», «отдалённый». Не очевидный ли это намёк на рыбацье судно, затерянное среди водных просторов, – излюбленный мотив китайских пейзажных свитков сунского времени, хорошо знакомый японской художественной интеллигенции начиная с XV столетия.



Сад храма Кохо-ан монастыря Дайтокудзи. XVIII в. Киото





Сад горы Хорай храма Дайтидзи (пров. Сига). XVIII в. Киото

*Карэсансуй* справа от Дома Настоятеля, видимый из чайной комнаты, воспроизводит реку, протекающую вдоль веранды. Крытые рыбацьи 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. Образ лодки неизменно, но и не навязчиво проходит через всё пространство храма.

Похоже, что интерес к этому символу никогда не оставлял мастера. Один из самых интересных и живописных его садов, находящемся при дзэнском храме Дайтидзи (пров. Сига), тоже обращается к образу «Корабля Сокровищ» (*такарабунэ*), устремлённого к горе Хорай, центру даосского рая. Но подобно большинству дзэнских садов, *карэсансуй* храма Дайтидзи рассчитан на множественность ассоциаций: если всмотреться внимательно, то в массе тщательно подстриженных кустов \* можно разглядеть не

---

\* Использование подстриженных кустов (*карикومي*) в сухом саду приобретает большую популярность в XVII–XVIII веках. 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. Сюжетом для самого увлекательного авантюрного романа может служить история о том, как Тоётоми Хидэёси, верховный правитель Японии, страстный поклонник садового искусства, с помощью интриг, подарков, утонченной дипломатии, уговоров и прочих известных ему средств собирал материал, необходимый для разбивки знаменитого ныне сада Самбо-ин, находящегося в пределах сингонского храма Дайгодзи.



только очертания плывущего среди морских волн (белое поле гравия) корабля, но со всей отчётливостью увидеть раскрытую ладонь – это ладонь Будды, рука Высшего существа – дающая, предлагающая человеку неисчислимы́е духовные блага. 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.

С именем Кобори Энсю связан также особый тип дзэнских садов, получивший название *сяккэй* – «заимствованный пейзаж». Как следует из самого названия, дальние планы, включаясь в композицию сада, становятся его органичной частью. Прием этот известен в Японии с незапамятных времен, но эстетически и философски осмыслен и нашел постоянное применение лишь с начала XVII столетия – той эпохи, когда жил Кобори Энсю, приложивший немало стараний для его популяризации.

Замечательным примером садов такого типа может служить тот, что находится в храме Сёдэндзи (Храм Истинной Традиции), расположенном в уединенном и тихом месте под сенью огромных кипарисов на северной окраине Киото. Древние каменные ступени ведут к воротам храма, основанного в конце XIII столетия. Сад Кобори Энсю, лежащий к востоку от главного здания, окружен с двух сторон белой глиняной стеной. Это тоже *карэсансуй*, но весьма своеобразный и, похоже, единственный в своем роде: роль камней в нем играют подстриженные кусты азалии, аранжированные на поле белого гравия в три группы – семь, пять и три.



Сад храма Сёдэндзи. XVII в. Киото





Простота и лаконичность композиции позволяют проводить аналогию между этим и лучшими каменными садами Киото; в частности, его иногда называют «растительной версией Рёандзи» и находят в нем не меньший сокровенный смысл, нежели в знаменитом саду «пятнадцати камней». Дополняет впечатление мастерское использование дальних планов: сразу за белой стеной, окружающей сад, сплошной зеленой массой поднимается кипарисовый лес, над которым, в свою очередь, возвышается на горизонте гора Хиэй (Хиэйдзан). Ее ясно очерченный на фоне неба контур также включен в композицию сада.

Еще более выразительным примером *сяккэй* служит сухой сад, принадлежащий храму Энцудзи, расположенному в северной части Киото. От масштабности и красоты зрелища, открывающегося с веранды храма, в первое мгновение перехватывает дыхание. Отчетливый силуэт горы Хиэй глубокого синего цвета, – если, конечно, посетить храм в погожий день, – выглядит огромной и великолепной декорацией, словно намеренно прорисованной неведомым художником на полотне небес и обрамленной в раму безупречно-прямых темных стволов кипарисов и криптомерий. Участие в композиции сада горы, отстоящей на многие десятки километров, расширяет его пределы до невероятных размеров, позволяя взгляду уноситься вдаль и вызывая восхищение мастерством художника, с непринужденностью мага играющего пространством.



Сад храма Энцудзи. XVII в. Киото





Ансамбль камней, глубоко посаженных в зеленый бархат мха, в сочетании с подстриженными кустами азалии составляет как бы нижний ярус сада. С трех сторон *карэсансуй* окружен низкой живой изгородью из подстриженных кустов, над которой висит густая и подвижная листва бамбуковой рощи, образующей средний ярус. И, наконец, третьим ярусом выступает поразительной красоты силуэт горы Хиэй, задающий основной лад всему саду.

В наши дни сад в Энцудзи остается редким уже примером *сяккэй* в его чистом, классическом виде, ибо современные постройки, высотные дома, возникающие в непосредственном соседстве с храмами, заслоняют отдаленные ландшафты, на обозримость которых часто рассчитывает художник, создавая сад. *Карэсансуй* в Энцудзи спасло его счастливое расположение, отдаленность от города, что и позволило ему сохранить до наших дней свою редкостную красоту.

В стиле «заимствованного пейзажа» создан и небольшой изысканный *карэсансуй* храма Когэндзи (Храм Широкого Истока) на территории монастыря Тэнрюдзи. Возникновение храма относят к 1429 г. и связывают с именем Хосокава Митиюки, занимавшем высокий пост в сёгунате в период Муромати. Силуэт горы Араси, обрамляющей древнюю столицу с юга, выступает живой и вечно меняющейся декорацией для той сюжетной драмы, которая разыгрывается в саду. Название сада (Сад Рычащего Тигра) на первый взгляд кажется неожиданным и странным. Но смысл его будет понятен тому, кто включён в контекст дзэнских идей, кто знаком с текстами дзэнских патриархов и наставников. В нем скрыта ассоциация с известным афоризмом из сборника коанов XI в. *Хэкиганроку* («Записки Лазурной Скалы»), составленном китайским монахом сунской поры Юань-У. В 99-й главе этой книги есть такие слова:

*Рюгиндзитэ кумо о окоси,*      Когда Дракон ревёт, облака вздымаются,  
*Тора усобукитэ кадзэ о насу.*      Когда Тигр рычит, ветер подымается.

Фраза эта передаёт состояние человека, пережившего момент внезапного просветления. Радость от пережитого, восторг, граничащий с экстазом, столь велики, что сравнить их можно лишь с рёвом Дракона и рыком Тигра. Главными «персонажами» сада являются два отдельно стоящих камня – символическое воспроизведение мифических животных, нередко питающих воображение дзэнских художников. Ибо как иначе если не символом, метафорой передать духовное расширение всей жизни человека, мощь и необъятность состояния того, кто обрёл, наконец, подлинную свободу и способность видеть мир таким, какой он есть на самом деле... «У ведра отламывается дно», – был ответ одного из дзэнских наставников на вопрос о том, в чём состоит суть буддизма.



Сад Рычащего Тигра храма Когэндзи. XX в. Монастырь Тэнрюдзи. Киото

Мы помним, как китайские садоводы, передавшие многие столетия назад секреты своего мастерства японским художникам, расценивали камни за их редкостную красоту, внутреннюю силу, энергетическую мощь, видя в них в первую очередь резервуар космической энергии, распространяемой в пространство, и, следовательно, наделяя сад защитной, охранной, эстетической функцией. Японские мастера, разбивавшие сады на территории буддийских храмов, сохраняя подобное же отношение к каменному саду, обогащают при этом его значение теми аспектами, которых лишены его китайские прототипы: педагогическим, философским, мировоззренческим. Японский сад предоставляет возможность придать новое измерение в восприятии камня: в нем видят не просто носителя самостоятельной эстетической ценности, живой сущности, одухотворённой присутствием *ками*. Камень используют и как своеобразный язык, посредством которого можно приобщать к Высшей мудрости, к сущностным проблемам человеческого бытия. Сад, таким образом, возлагает на себя функции Наставника, Учителя, рассказчика, становится полноценным Спутником на пути к самопознанию, самообновлению, Просветлению.

Еще одна разновидность дзэнского сада – «чайный сад», прохождение через который составляет необходимый этап особого действия – чайного ритуала, или *садо* (Пути чая). Такой сад, называемый *родзи*, будучи не-пременной принадлежностью чайного дома, наделен глубочайшим символическим и религиозным подтекстом, смысл которого станет ясен только в контексте идей самой чайной церемонии.



Сад напротив Дома Настоятеля дзэнского монастыря Кэнниндзи.  
XX в. Киото





Дорожка в саду (*родзи*) храма Кото-ин. Дайтокудзи. Киото

## ПРОСТРАНСТВО ОЗАРЕННОГО СОЗНАНИЯ

*Самое ценное – это атмосфера нежности;  
Самое важное – не противоречить другим.*

**Сётоку Тайси.**

**«Конституция из 17 пунктов» (604 год)**

*Если чайная церемония предполагает создать  
Свое небольшое царство Будды на земле,  
Она должна начинаться с нежности души.*

**Дайсэцу Судзуки**

В окрестностях Киото до сих пор найдутся места с укладом спокойным и традиционным, где люди умеют слушать шум горной реки, протекающей за домом, и где, кажется, сама жизнь, в которую не вторгаются ни рев автомашин, ни свечение рекламных вывесок, пребывает в полном согласии с горной тишиной. Среди таких вот мест – район Тоганоо, на северо-западе древней столицы.

Живописные каменные мосты, перекинутые через реку, ступени, поднимающие к древним буддийским храмам, в пределах которых почти всегда тихо и безлюдно, многочисленные крохотные *рёканы* – частные гостиницы в национальном стиле, узкие улочки между жилыми домами, уютно вписанными в горный ландшафт, придают этой местности тот неповторимый японский колорит, который оставляет в душе куда более глубокий след, нежели деловитые и суетные улицы современного Токио.

Древние буддийские храмы Тоганоо, стоящие здесь на протяжении уже двенадцати столетий, немало интересного могут поведать нам о судьбе здешних мест. Один из таких храмов – Кодзандзи (Храм Высокой Горы), построенный в VIII столетии. Мощные стволы древних деревьев, обнимающие храмовые постройки, едва пропускают солнечные лучи, внушая почти мистическое чувство тому, кто бродит по территории старинного храма, взбирается по его каменным лестницам, пытаясь угадать сюжеты их древней и богатой событиями истории. Храм этот знаменит своими первыми в Японии плантациями чая, который с XIII века стал выращивать здесь, у подножья горы Такао, монах Мёэ, приложивший немало усилий и для его распространения по стране. В пределах храма и теперь еще существует крохотная чайная плантация, скорее дань памяти, нежели источник практической выгоды. Выложенные сотни лет назад каменные ступени подводят к бамбуковой калитке – входу на





огороженную территорию, где аккуратно подстриженные кусты чая высажены безупречно ровными рядами, а рядом с калиткой – каменный столб с надписью, не оставляющей сомнений в особой исторической значимости этого места: «Самый первый в Японии чай».



Энитибо Дзёнин. Портрет монаха Мёэ.  
XIII в. Кодзандзи. Киото

К слову сказать, в храме хранился замечательный и весьма необычный портрет самого монаха Мёэ работы художника Энитибо Дзёнин (сейчас этот свиток в целях сохранности перенесли в музей)\*.

Изображенный на свитке монах сидит в позе лотоса с закрытыми глазами, в состоянии глубокой медитации, окруженный, кажется, дремучим лесом, ветви которого, как лианы, оплетают со всех сторон его неподвижную фигуру. Покоем и внутренней тишиной проникнута она, гармонично вплетенная в заросли ветвей и стволов, словно вырастающая из них.

Чай, который выращивался здесь, считался лучшим в Японии. Его называли *хон-тя* («истинный чай»), чтобы отличить от сортов чая, называемых *хи-тя* («не-чай», «ненастоящий чай»), культивируемый в других областях страны.

Культ чая, как известно, восходит к древнему Китаю, где самые ранние упоминания о нем относят еще ко временам династии Хань (206 год до н. э. – 8 год н. э.). Однако в какие бы незапамятные времена ни уходили первые сведения о чае, историю его в Китае принято начинать со знаменитого трактата «Чайный канон», созданного в 757–765 годах известным литератором

\* Портрет этот, между прочим, известен на Западе, главным образом, благодаря Ван Гогу, который позаимствовал у Энитибо идею для своего автопортрета в облике дзэнского монаха.





танской поры Лу Юем (733–803). Не иначе как «нектаром небожителей», «напитком, подобным сладчайшей небесной росе», именуется чай в этой книге, рассказывающей о его происхождении, методах выращивания и способах приготовления, о том, как его пить, о необходимой чайной утвари. Трактат, как и его автор, приобрел такую популярность, что Лу Юй превратился со временем чуть ли не в объект поклонения. «Торговцы, занимающиеся продажей чая, изготавливали глиняные статуи Лу Юя и возносили ему молитвы как божеству чая в надежде обрести удачу в торговле “божественным нектаром”»<sup>1</sup>, – рассказывает об авторе знаменитого трактата Сэн Сосицу XV, нынешний глава чайной школы Ура-сэнкэ.

Стихотворные строки Хуан Фужаня, близкого друга Лу Юя, передают то отношение к чаю, которое было характерно для их современников. Занятие, за которым застигнут Лу Юй в стихах друга, – сбор чайных листьев, – само по себе достаточно монотонное и прозаическое, но исполненное, однако, неотразимого очарования и поэзии:

*Тысячи ликов окружают отшельника.  
Густые заросли душистого чая.  
Поглощенному сбором его ароматных листьев,  
Затерянному в туманной дымке среди кустов –  
Как я завидую тебе!  
Горный ли это храм, что открывается взору?  
Разделяем трапезу возле чистого источника среди скал –  
Прозрачный дым поднимается от огня.  
Звуки музыки чудятся мне во всем.*

Мистическое отношение к чаю как к волшебному напитку, дающему способность выходить в иную – запредельную, фантастическую – реальность и общаться с небожителями, с еще большей убедительностью звучит в стихах другого поэта и мастера чая Лу Дуна:

*Первая чашка чая освежает губы и горло;  
Со второй чашкой возникает приятная легкость;  
С третьей – приобретается острота ума и готовность  
прочитать пять тысяч свитков;  
С четвертой чашкой возникает приятная легкость  
и приходит избавление от всех телесных недугов;  
Пятая чашка очищает до костей;  
Шестая чашка дарит умение общаться с Бессмертными;  
Седьмая чашка – о, это уже слишком много! –  
мое тело в объятиях освежающего ветра.*

Мы не располагаем точными свидетельствами того, в какое время чай появился в Японии. Похоже, однако, что уже в эпоху Нара (VIII век) он был достаточно хорошо известен благодаря японским монахам, посещавшим



Китай и невольно вовлеченным в атмосферу царившего там всеобщего интереса к чудесному напитку.

То отношение к «нектару небожителей», какого удостоивался чай в Китае, где он считался средством, помогающим проникнуть в иное духовное измерение, преодолеть притяжение мирских привязанностей и земных забот, разделяли и японцы. Можно предположить, что для высших слоев японского общества хэйанской поры (794–1185) чай, будучи отзвуком далекой танской культуры, обозначал свою причастность к китайской цивилизации. Исполненный волнующе-экзотического аромата, он занимает особое место в формировании поэтического климата эпохи.

Новую страницу в истории японского чая открывает буддийский монах Эйсай (1141–1215), которому отводится особая роль в распространении дзэнского учения в Японии. Дважды побывав в Китае, он стал свидетелем огромной популярности чудодейственного напитка в этой стране, где верили, что «если употреблять чай регулярно, можно обрести крылья и стать мудрецом». Однако отношение самого японского монаха к чаю лишено поэтизации, какой этот напиток был окружен в Среднем государстве.

Интерес Эйсая к чаю сводим главным образом к целительным свойствам драгоценного напитка, «его способности преодолевать демона сна, мешающего при длительных медитациях в дзэнских монастырях»<sup>2</sup>.

Знания, которые Эйсай получил в Китае относительно чая, способов его культивирования, применения и лечебных качеств легли в основу трактата, созданного им за год до смерти (1214 год) и названного «*Кисса Ёдзёки*» («Записки о питии чая во имя пользы и здоровья»). «В эти дни Конца Закона, — записывает Эйсай в своей книге, — чай служит незаменимым эликсиром здоровья, обладающим свойством продлевать человеческую жизнь. Произрастает он в горах и долинах, в той части земли, где обитают духи богов. Мы, люди, пьем его для поддержания наших жизней. Индия и Китай давно уже пользуются этим напитком. В последнее время и в Японии полюбили его»<sup>3</sup>.

Озабоченный жизнью людей в тяжелые времена Конца Закона, которые, судя по обилию кровавых и драматических событий японской истории конца XII — начала XIII столетия, уже, похоже, наступили, Эйсай с надеждой думал о чае как о панацее от всех физических недугов.

Привезя из Китая в 1191 году семена драгоценного растения, способного проявлять несравненные целебные свойства и обеспечивать долгую жизнь, Эйсай поделился ими с упомянутым уже монахом Мёэ, который посадил их на территории храма Кодзандзи в районе Тоганоо.

Мёэ, как известно, был обладателем металлического чайника с выгравированным на нем весьма любопытным перечнем «десяти достоинств чая», свидетельствующим не только о широком спектре его целебных



свойств, но и о способности оказывать магическое воздействие, обеспечивать защиту и покровительство богов.

1. Отсутствие вреда от регулярного употребления.
2. Божественное покровительство будд.
3. Милосердие по отношению к младшим.
4. Гармонизация пяти органов (печени, легких, селезенки, почек, сердца).
5. Продление жизни.
6. Преодоление сонливости.
7. Освобождение от желаний.
8. Избавление от заболеваний.
9. Покровительство синтоистских богов.
10. Спокойствие и самообладание перед лицом смерти.

Похоже, что буддийские монахи преуспели в распространении чая в стране, ибо уже XIII–XV века оказались свидетелями безудержного всплеска популярности напитка, ставшего в среде представителей высших сословий частью их досуга. С самых давних пор излюбленным способом времяпрепровождения знати были так называемые *моноавасэ* – игры-конкурсы, развлечения, связанные с оценкой и сопоставлением между собой различных объектов – произведений живописи, цветов, ароматических смесей, вееров и морских раковин... Свое место в этом ряду занимают в начале XIV столетия состязания по угадыванию сортов чая, выращенного в той или иной местности, а точнее, по определению отличий *хон-тя* («истинного» чая из района Тоганоо) от *хи-тя* («не-чая», «ненастоящего» чая, собранного в иных областях Японии).

Подобные конкурсы, во время которых предлагалось иногда до ста различных сортов чая, приобретали характер азартных игр, ибо победитель получал большую сумму денег или удостоивался призов, в разнообразии и оригинальности которых изощрялись участники подобных собраний.

Дух и интересы эпохи не могли не сказаться на характере развлечений самого сёгуна и его окружения. То были роскошные чайные приёмы с дорогой и изысканной чайной утварью китайского происхождения (*карамоно*) с обильными угощениями, с танцовщицами и общими банями.

В рассказе о дзэнском храме Дайсэнь-ин нам приходилось упоминать имя одного из так называемых *добусю* (советников по делам культуры), состоящего на службе у сёгуна, – Ноами, который благодаря своей просвещенности приобрел немалое влияние при дворе военного правителя. Вместе с сыном (Гэйями) и прославленным внуком (Соами) он совершенствовал стиль чайного ритуала, известный как «Школа Хигасияма» (по наименованию горы, у подножия которой был построен Серебряный павильон). «Ами» придали чаепитиям более утонченный вид. Стиль, созданный ими, Сэн Сосицу XV называет «чистойшей амальгамой чайных собраний военной аристократии, проводимых во имя развлечений и удовольствий, и чайным ритуалом, имевшим место в буддийских храмах»<sup>4</sup>. О последних известно лишь то, что они проводились по традиции, какая была принята в чаньских монастырях Китая сунского времени: чай пили





перед изображением Бодхидхармы – основателя дзэнского учения – из больших покрытых глазурью с золотом сосудов *тэммоку* (букв. – «небесный глаз»). Других подробностей, кроме тех, что эти церемонии проходили торжественно, в молчании и с соблюдением всех формальностей, мы не знаем <sup>5</sup>.

Следующий этап в истории чая в Японии связан с именем Мурата Сюко (1423–1502), который, будучи одним из самых одаренных учеников дзэнского монаха Иккю, пропитался идеями своего духовного наставника, получающего, что в основе чайного ритуала лежит буддийское учение. Сюко, переосмысливая под влиянием Иккю значение чайного действия, выводит его на совершенно иной уровень. Вероятно, благодаря покровительству Ноами он был рекомендован Ёсимаса в качестве чайного мастера. Согласно «*Вакан тяси*» (книга о чае, написанная в начале XX столетия), в беседе с сёгуном Сюко заметил: «Чай – это не игра, не техника приготовления напитка и, тем более, не развлечение» <sup>6</sup>. Он впервые заговорил о чайном ритуале как о действе, имеющем религиозный подтекст, глубокое духовное содержание, целью которого является «очищение ума и сердца».

В знаменитом письме к своему преданному ученику Фуруити Харима, владельцу огромного замка, занимавшему высокий пост в буддийской иерархии, Сюко, рассказывая о практике чайного ритуала, выделил основные его принципы.

1. Ваш стиль является естественным и простым.
2. Цветы гармонируют с общей атмосферой комнаты.
3. Ароматам свойственна ненавязчивость.
4. Утварь соответствует возрасту гостя.

5. Хозяин и гость испытывают покой и душевное равновесие, они единокорны и сосредоточены на одном.

Последний принцип был особенно важен для Сюко: человек на протяжении чайного ритуала, как в зале медитации буддийского храма, отстраняется от страстей и желаний, достигая такого состояния, какое в японском языке выражено понятием *саммай* (от санскритского *самадхи* – «глубокое сосредоточение»).

Руководствуясь эстетическими представлениями своего дзэнского наставника Иккю, Сюко учил тому, чтобы чайное действие проходило в неприязнательном и скромном, похожем на пристанище отшельника помещении *соан* (букв. – «соломенная хижина»), размеры которого он уменьшил до четырех с половиной татами (около девяти квадратных метров). Камерность, доверительность всей атмосферы церемонии, ее интимный характер, допускающий присутствие, как правило, не более трех-пяти человек, и не требовали большего пространства. И это пространство, освобожденное от каких бы то ни было вещей, сжатое до крохотных размеров, начинало наделяться особой символической значимостью в представлении человека, стремящегося к преодолению своего «я». «Вакан тяси» рассказывает о Сюко: «Чаепития он проводил в соломенной



хижине, называемой *сукия*, на стене которой вывешивал свиток. ...В тесном помещении, подобном внутренности сосуда, он обретал ту же степень покоя и отрешенности, какую имел бы, находясь в просторном зале»<sup>7</sup>. Свиток, украшающий специальную нишу (*токонома*), со времени Сюко становится важнейшим элементом в интерьере чайной комнаты, эстетическим и эмоциональным центром всего действия, пробуждающим определенный поток ассоциаций.

Эстафету отношения к чаепитию как к ритуалу, исполненному потаенного значения, принял Такэно Дзё (1502–1555), житель города Сакаи. Не будучи непосредственным учеником Сюко, он оказался продолжателем его идей и традиций в отношении пути, по которому будет развиваться чайное действие. Считается, что Дзё первым заговорил о стиле *ваби* как об особом эстетическом феномене, воплощающем саму душу чайной церемонии. Его интерпретация *ваби* подразумевает атмосферу ненавязчивой простоты и покоя, где во внешне непритязательной и скромной, граничащей с бедностью обстановке «соломенной хижины» угадывается подтекст, требующий особого прочтения, где культивируется сочувствие к предметам неярким и носящим на себе следы времени, умение находить красоту и притягательность в «разбитом глиняном кувшине, еще пригодном для того, чтобы удерживать в себе цветы». Утварь, сделанная руками безвестных мастеров, состарившаяся во владении безымянных крестьян, обладает в представлении мастера чая не меньшей ценностью, чем дорогостоящий сосуд.

*Ваби* в понимании Дзё наделяется оттенками категории не только эстетической, но и этической. Определяя дух *ваби* как «чистосердечие, деликатность в отношении к другим и отсутствие высокомерия», утверждая, что в основе ритуала чаепития лежит «радушие и гостеприимство в отношении к гостям»<sup>8</sup>, Дзё заявляет тем самым о перенесении акцента на внутреннее содержание церемонии, на создание неповторимого климата человеческого общения, когда растворяются границы между людьми, объединенными ненавязчивой красотой всего действия, спокойным и непринужденным молчанием, сердечным отношением друг к другу.

Исчерпывающее представление о том, каким Путь чая виделся Дзё, дают сформулированные им двенадцать принципов. Позволим себе привести некоторые из них.

1. Воспитание в себе благожелательности к другим.
2. Внутренняя гармония.
3. Отсутствие осуждения и критики в отношении к другим.
4. Отсутствие гордыни.
5. Бескорыстие.
6. Мастер чая (*тядзин*) может использовать во время ритуала утварь, отвергнутую другими как негодную для употребления.
7. Мастер чая (*тядзин*) следует духу *ваби* и ведет образ жизни, исполненный внутренней тишины и уединения. Он живет в согласии с законом Будды и проникнут духом японской поэзии.



8. Чайный ритуал не будет иметь места там, где отсутствует сердечность в отношении к гостям и не принимается во внимание их внутреннее состояние.

Уже под воздействием Мурата Сюко и Такэно Дзёо чай становится не просто средством моделирования особой среды, пропитанной духом добросердечия и искренности между участниками ритуала, среды, исключающей присутствие любых негативных эмоций, – чайное действие начинает осмысляться как духовная дисциплина, путь самосовершенствования. В XVI столетии появляется особое понятие – *тядзин*, что в буквальном смысле означает «человек чая», а точнее, «человек, следующий Пути чая», – понятие, за которым стоит представление о личности высочайшей нравственной культуры и духовного благородства.

Путь чая (*садо*) не кончается там, где заканчивается сама церемония, подобно тому как обязанности настоящего мастера чая не сводятся лишь к приему гостей и организации всего действия, которое ограничено временными и пространственными пределами чайного дома. Путь чая становится мировоззрением, это – исполненный глубокого смысла, внимания к каждому собственному жесту и почтения к окружающим стиль жизни, образ мыслей, манера видеть и воспринимать мир. Это – культивация высоты духа, которая присутствует не только во время чайного ритуала, но и в каждое мгновение жизни.

Высшее воплощение понятие *тядзин* находит в облике самого знаменитого в истории Японии мастера чая Сэн-но-Рикю (1522–1591), при котором наметившаяся тенденция преобразования чайного ритуала в путь совершенствования и роста духа обрела свое наиболее полное выражение.

Та форма чаепитий, на которой настаивал Дзёо, была, однако, не единственной в его время. Популярность чая возросла настолько, что, если верить свидетельствам чайного трактата XVI века «Яманоуэ содзи ки», «тот, кто не практикует *тя-но-ю* (чайную церемонию. – Е. М.), не заслуживает звания человека. Все *даймё* (крупные феодалы. – Е. М.) делают это; в особенности помешаны на чае горожане Нары, Киото, Сакаи»<sup>9</sup>.

Однако в этой среде наиболее притягательной оказывается внешняя атрибутика чаепитий. Огромные суммы денег расходуются богатыми горожанами на приобретение дорогостоящей чайной утвари, на покупку антикварных изделий китайских и японских мастеров. Более того, – рассказывает Сэн Сосицу XV, – обладание необходимым набором чайной утвари, наименьшее количество которой насчитывало около двадцати предметов, служило признанию любителя чая «мастером»<sup>\*</sup>.

<sup>\*</sup> Даже самые скромные и непритязательные из тех, кто следует стилю *ваби*, должны обладать по крайней мере следующим набором предметов: чайник, подставка для него, сосуды для чистой и использованной воды, чайница, чайная чашка, бамбуковая ложечка для чая, бамбуковый веничек для взбивания чайного порошка, ковшик для воды, жаровня, щипцы для угля, ваза для цветов, свиток, коробочка для хранения углей, ароматных смесей и многое другое.





Похоже, не так просто давалось на фоне безудержной моды и ажиотажа вокруг чая воспитание новых вкусов. Сэн-но-Рикю, продолжая традиции Мурата Сюю и Такэно Дзё, чьим учеником он был, настаивал на значимости внутреннего содержания ритуала, на перенесении акцента с внешней привлекательности действия как эстетизированного досуга с обилием прекрасной утвари на ту его сторону, где эстетическое и религиозное сливаются воедино. «Связь между Путем чая и религией проявляется не только в том, что мастером чая выступает человек религиозно настроенный, монах, но в том, что религия присутствует в качестве самого фундамента, того корня, из которого выросла чайная церемония»<sup>10</sup>, – утверждает теоретик дзэнского искусства Хисамацу Синъити.

Трудно сказать, каким был ритуал чаепития во времена Рикю, но даже сегодня, когда кардинальным образом изменился сам характер *садо*, став скорее светским времяпрепровождением, данью культурной традиции, некоторые из его фрагментов и жестов указывают на те далекие времена, когда чаепития имели ярко выраженную религиозную окраску. В VIII–IX веках, когда чай только появился в Японии, он, благодаря своим чудодейственным свойствам, предлагался в качестве подношения главному божеству буддийского пантеона. Это положило начало традиции, существующей и ныне: прежде чем начать пить чай во время чайного ритуала, сначала поднять, в знак почтения, чашку с напитком обеими руками на уровень склоненной головы – жест, восходящий к традиции ритуального подношения статуе божества в буддийском храме.

О самых непосредственных связях между чайным ритуалом и дзэн свидетельствует книга «*Нампо року*», названная Хисамацу Синъити «священным писанием» *тя-но-ю*\*. Написанная рукой ближайшего из учеников Рикю, книга открывается словами: «В основе чайного ритуала лежит учение Будды». И далее «*Нампо року*» говорит: «Поскольку основным качеством *ваби* является проявление чистоты, хозяин и гость, войдя в пределы сада и внутрь соломенной хижины, освобождаются от мирской пыли. Нет нужды говорить о формальных правилах чайного ритуала. *Тя-но-ю* – это просто разжечь огонь, вскипятить воду и пить чай. Ничего более... Однако во всех этих действиях присутствует состояние высшей одухотворенности»<sup>11</sup>.

Чай в стиле «травяной хижины» приобрел столь высокое значение в глазах современников Рикю, что, по свидетельству «*Нампо року*», «люди почитали чайный дом в духе *ваби* местом, исполненным большей религиозности, нежели сам буддийский храм»<sup>12</sup>.

\* Текст «*Нампо року*» был записан ближайшим учеником Сэн-но-Рикю Намбо Сокэй. Полное название книги таково: «Запись о чайном ритуале, пришедшем с Юга» (намек на южные районы Китая, где стал впервые выращиваться чай). По мнению Хисамацу Синъити, никакое другое сочинение, созданное до или после «*Нампо року*», не раскрывает с подобной же полнотой дух чайного ритуала. «Историческое значение Пути чая, созданного Рикю, его вклад в духовную историю японского народа не может даже обсуждаться без участия «*Нампо року*»... Эта книга является неким светильником в поисках постижения истинной природы чая Рикю», – говорит Хисамацу Синъити.



Ритуал, переосмысленный Сэн-но-Рикю в духе дзэнского учения, принимает во внимание и наполняет сокровенным смыслом каждое мгновение действия, требуя от участников выверенности всех жестов, осознанного присутствия «здесь и сейчас» во всех без исключения актах его тщательно продуманного действия.

Мы не станем излагать здесь всю последовательность ритуала, ту канву движений, жестов, схему поведения, знание которых требуется от проходящего на чайную церемонию гостя. О них уже достаточно подробно рассказывалось<sup>13</sup>. Ограничим себя лишь несколькими замечаниями, играющими важную роль в раскрытии смысла этого действия.

Уже начальный акт чайного ритуала – прохождение через сад, – являясь первой ступенью отрешения от мира суеты и очищения сознания от земных страстей, наделяется глубокой символикой. Об этом свидетельствует само название сада – *родзи*. Это же название носит и дорожка, ведущая к чайному дому через сад, выложенная из специально подобранных плоских камней.



Дорожка в саду (*родзи*) храма Тио-ин. Киото





Рикю приписывают стихотворные строки, посвященные *родзи*, в которых раскрывается символический смысл садового пространства, окружающего дом:

*Родзи – это Путь,  
Лежащий над миром суеты  
И земных страданий.  
Как может пыль сознания  
Осквернить его?*

Предназначение *родзи* – сада и одновременно узкой дорожки через него – помогать тому, кто вошел в его пределы, преодолеть притяжение земных страстей, зависимость от мирского; настроить сознание на восприятие высшей, духовной реальности, опустошить ум (*му-син*) и очистить сердце. В контексте идей сутры Лотоса, где присутствует это понятие, *родзи* означает «мир озаренный». Так же назван в священном писании и «просветленный человек». «Не существует спокойного места в Трех мирах; все они – подобны дому в огне... Избежавший огня в пылающем доме спасется на открытом пространстве (*родзи*)», – гласит текст сутры Лотоса.



Дорожка в саду (*родзи*) храма Дзуйхо-ин. Дайтокудзи. Киото





«Пылающий в огне дом» – это мир человеческих страстей и желаний, сад же, окружающий чайную комнату, названный *родзи*, уподобляется «открытому и безопасному пространству» – миру просветления, отрешенности и чистоты, где найдут спасение те, кто избежит суеты мирской. В пределах *родзи*, «мира озаренного», все ценности из сферы обыденного – представления о бедности и богатстве, о социальных различиях – утрачивают свое значение, обретают характер призрачности и иллюзорности, уступая место законам иной реальности.

Одно из возможных прочтений *родзи* – «место, покрытое росой». Существует, между прочим, способ очищения сада, названный «три росы». «*Нампо року*» описывает это так: «Сад опрыскивают водой непосредственно перед приходом гостя; другой раз – в перерыве между чаепитиями; и последний раз – перед тем, как гости покидают чайный дом в конце ритуала»<sup>14</sup>.

Очищение лежит в основе Пути чая. «*Нампо року*» свидетельствует: «В пространстве *родзи* первым действием хозяина будет принести воду; первым действием гостя – прополоскать рот и омыть руки. В этом – величайший смысл *тя-но-ю* в духе *родзи* и соломенной хижины»<sup>15</sup>. Продуманность каждой детали чайного действа касается и специального каменного сосуда, названного *цукубай*, используемого в саду для этой цели – омовения рта и рук. Само его японское название восходит к глаголу *цукубау*, что означает «припадать к земле», «низко кланяться».



Сосуд для воды (*цукубай*). Тофукудзи. Киото



Сосуд для воды (*цукубай*). Рёандзи. Киото

В каменных сосудах различных форм обычно имеется углубление, которое по необходимости наполняется свежей, чистой водой. Расположенный у самой земли *цукубай*, к которому гости подходили для омовения, побуждал их низко нагнуться, поклониться, что в символической форме выражало их готовность к смирению, отказу от «эго», гордыни, «самости», иначе говоря, тому состоянию души, которое должен воспитывать в себе *тядзин*.

Сэн-но-Рикю придавал этому знаку смирения огромное значение, уменьшив, например, высоту входного отверстия в чайный дом, сделав его очень низким, подобным входу в рыбацкий домик (около шестидесяти сантиметров в высоту и ширину): лишь склонившись, человек был способен проникнуть в комнату. Сэн Сосицу называет эту архитектурную деталь «самой сутью чайного ритуала»<sup>16</sup>.

В пределах дзэнского храма Рёандзи, между прочим, есть знаменитый своей необычной формой и красотой *цукубай*. Сокровенный смысл заложен в самом дизайне каменного сосуда, поставленного здесь, как принято считать, в XVII столетии Мицукуну Токугава (1628–1700). Круглый





по форме, он содержит внутри себя квадратное углубление, повторяющее форму иероглифа «рот», входящего в состав всех четырех иероглифов, что расположены по четырем сторонам сосуда: «я» (*вага*), «только» (*дакэ*), «знать» (*сиру*), «быть достаточным» (*тариру*). Смысл этого своеобразного ребуса, в зашифрованной форме передающего все ту же идею смирения духа, познавшего тщету земных привязанностей, истолковывают обычно так: «Я учусь довольствоваться лишь тем, что имею», иными словами, это означает не иметь претензий к миру, принимать его таким, каков он есть. Многослойность символики сосуда проявляется и в самой форме *цукубай*, повторяющей очертания старой китайской монеты, где сочетание круга и квадрата еще раз напоминает о целостности мироздания, о космосе взаимопроницающих друг в друга полярных сил *инь* и *ян*.

Идея присутствия в настоящем, полноценного переживания каждого фрагмента жизни, каждого мгновения бытия является основополагающей в буддизме дзэн. «Поймай момент настоящего и не беспокойся о догмах и теории», – говорил чаньский монах Линьизи (яп. Риндзай). Любое из действий человека выходит за рамки его обыденного значения, приобщает к реальности высшего измерения, если совершается с полной отдачей и вниманием, как тому учат дзэнские наставники. «Все, что нужно, – со слов Риндзая, – это вести обычную жизнь со всеми ее нуждами: одеваться, когда холодно, есть, когда голодно, ложиться спать, когда устаешь, но только при этом полностью сосредотачивать свое сознание на каждом действии – и тогда всякое место, где бы вы ни оказались, станет местом озарения»<sup>17</sup>.



Сосуд для воды (*цукубай*). Тио-ин. Киото





Идея «присутствия» одухотворяет и крохотное – иногда в несколько метров – пространство чайного сада, настраивающего на осмысленное восприятие всех его тщательно продуманных деталей, начиная уже с каменной дорожки *родзи*, на которую сразу же ступает человек, входящий в пределы сада. Расположенные на неодинаковом расстоянии друг от друга, плоские или чуть выпуклые, небольшие или крупные камни *родзи* сами диктуют ритм движения через сад. Без особого к ним внимания, без определенной бдительности не всегда просто переступить по неровным, а порой и скользким камням. От их фактуры, размеров, формы, рисунка их размещения на заросшей густым и пушистым мхом земле зависит часто настроение всего сада.

Чайный ритуал служит освобождению от диктата «эго», подобно тому, как это происходит в основанном на дзэнских принципах традиционном театре Но, где существует понятие *мономанэ* (букв. «подражание вещам»). Дзэами – актер театра и его теоретик – подчеркивал важность этого понятия в эстетике и философии Но. Надевая маску, актер лишается своей индивидуальности, перевоплощается в того, кого ему предстоит сыграть: демона или молодую женщину. Театральная маска заслоняет личность актера, не оставляя места для его «эго». Нечто подобное мы обнаруживаем и в чайном ритуале. Чайная комната мала и пуста: здесь не к чему привязываться, нечего считать своим; даже сердце вместе с чашкой зеленого чая полагается символически разделить с гостем. Буддийская идея «не-я» (*муга*) пронизывает чайный ритуал, наполняя действие глубоким религиозным содержанием. Снова напрашивается сравнение с волной – излюбленным образом учителей дзэн, – которая как отдельная сущность появляется лишь на поверхности воды, на горизонтальном плане. Но, помня свое родство с Целым, Единым, она стремится к растворению в Нем, чтобы вновь пережить ощущение слиянности с тем началом, из которого вышла.

Еще Мурата Сюко в сочинении «*Сюко Мондо*» («Диалоги Сюко») в ответ на вопрос сёгуна Ёсимаса о сущности Пути чая говорил: «При входе в чайную комнату следует освободиться от различий между собой и другими. Необходимо воспитывать в своем сердце добродетель изящной гармонии. Она начинается с общения между друзьями и постепенно ведет к идеалу вселенской любви. Надлежит быть почтительным, искренним, чистосердечным и спокойно-уравновешенным»<sup>18</sup>.

О сокровенном смысле чайного ритуала свидетельствуют стихотворные строки самого Рикю:

*Дом и пространство, покрытое росой (родзи).  
Гость и хозяин, сидя вместе,  
Разделяют чашку чая.  
В тишине и молчании  
Их сердца сливаются воедино.*



Общение происходит на глубинном уровне, где не требуются слова, рождающие непонимание между людьми. Свободное и непринужденное молчание, созвучие сердец, исполненных теплоты друг к другу, создают ту среду, которая роднит участников действия.

Даже и сегодня вся атмосфера чайной комнаты с *запахом* специальных ароматических смесей, добавляемых в тлеющие угли, *звуком* потрескивающих деревянных поленьев в очаге или мелодичным стуком крышки медного котелка, ни с чем не сравнимым *вкусом* зеленого чая, *движениями* рук мастера, приготавливающего чай, способствуют обретению особого медитативного состояния отрешенности и тишины, освобождению от навязчивых мыслей и ненужных эмоций.

Каждый жест мастера чая оттачивается месяцами и годами до такой степени, что превращается в удивительный танец рук; пластика движений тела становится исполненной грации и непринужденности. Невольно напрашивается сравнение с мастерством в искусстве «кисти и туши», где художник годами осваивает технику живописных стилей, чтобы впоследствии, пребывая в состоянии творческого экстаза, уже не задумываться о том, как рисовать тот или иной предмет. Уверенная рука, овладевшая языком живописи, творит спонтанно, непринужденно, повинаясь лишь вдохновению, с той свободой, которая возможна лишь после многих лет усердной тренировки.

Знание правил *тя-но-ю*, определяющих поведение каждого из участников этой церемонии, ритуализованность всего процесса, ритмическая последовательность движений не мешают восприятию, не нарушают красоты всего действия, но придают ему цельность и единство. Все собравшиеся хорошо осведомлены о своей роли, и как раз это способствует внутреннему комфорту, освобождает от необходимости вести натужный разговор, придумывать слова, исключает проявление различных оплошностей.

Весь процесс приготовления чая, начиная с того момента, когда хозяин вносит в чайную комнату, где ожидают гости, все предметы утвари один за другим, требует, с одной стороны, внимания и сосредоточенности на движениях, а с другой стороны, от мастера чая ожидается некая «разделенность внимания» — ему необходимо учитывать присутствие других участников, ибо суть чайного ритуала как раз и состоит в создании атмосферы психологического комфорта, в установлении духовного контакта между гостями посредством чаепития.

В XVI столетии — времени особой остроты и напряженности социальных отношений — это было особенно важно. Результатом этой напряженности стала трагическая судьба двух самых известных мастеров чая XVI века: Сэн-но-Рикю и его знаменитого ученика Фурута Орибэ, обучающих Пути чая верховных правителей Японии — сначала Ода Нобунага, а затем Тоётоми Хидэёси. Оба мастера ушли из жизни, сделав по приказанию своего



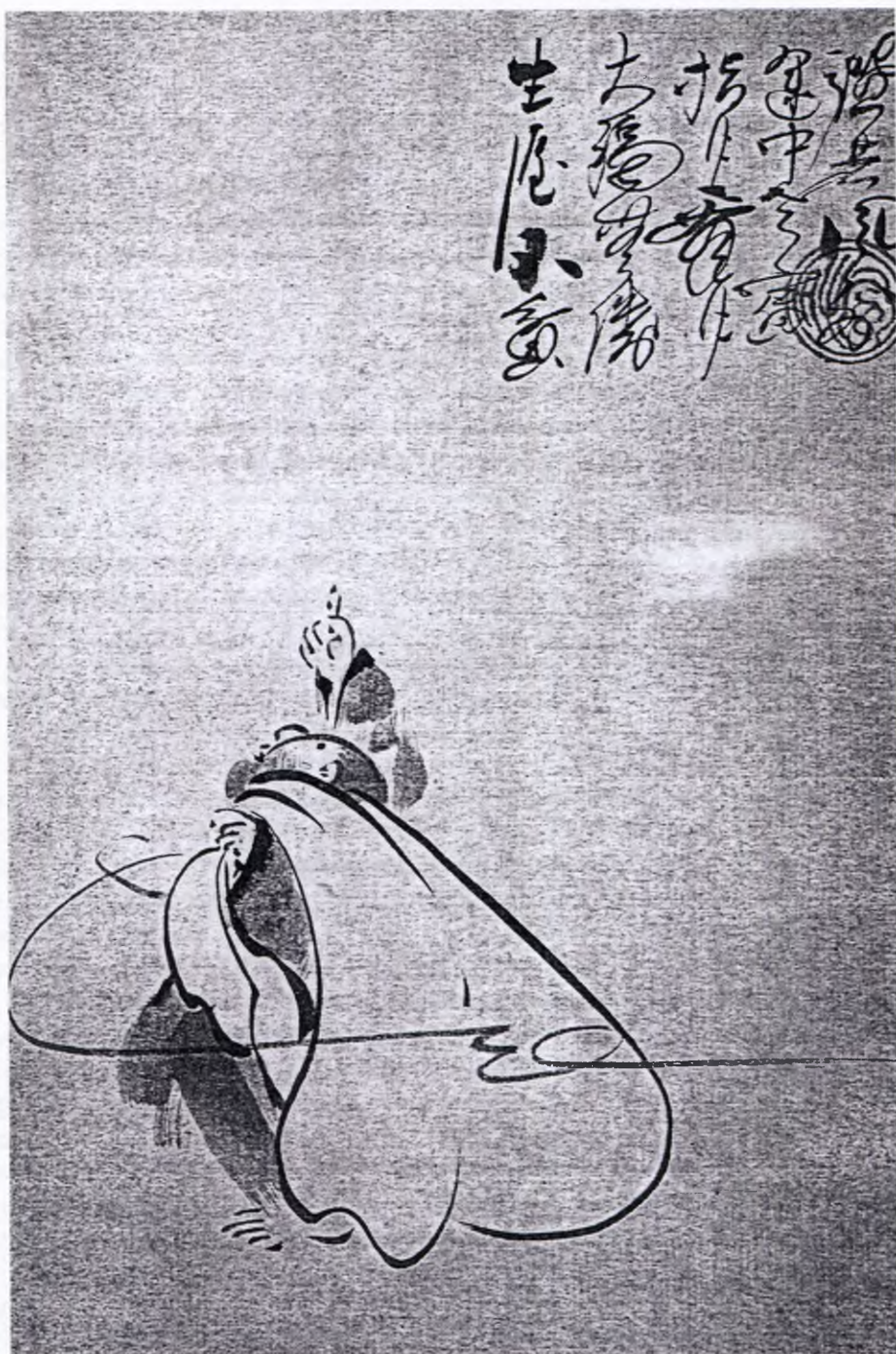
сюзерена *сэппуку* (ритуальное самоубийство путем вспарывания живота). Это – та цена, которую они заплатили за риск общения с людьми, стоящими у власти, цена, отданная за привилегию сохранить душевное благородство и неподкупность в любой, самой напряженной и опасной для жизни ситуации. Надо знать нрав Тоётоми Хидэёси, в чьем услужении находился Сэн-но-Рикю, манию величия, жестокость, присущие сёгуну, чтобы оценить мужество человека, делающего попытку посредством Пути чая в духе «*ваби* и соломенной хижины» усмирить не знающую пределов гордыню военного диктатора, повлиять на его государственную политику.

Двадцать восьмого числа каждого месяца (день смерти Сэн-но-Рикю) множество людей приходит в дзэнский монастырь Дайтокудзи почтить память прославленного мастера чая, подойти к его могиле, находящейся в пределах храма Дзюко-ин, поприсутствовать на поминальной службе, принять, наконец, участие в массовом чаепитии в память о нем. Зрелище одетых в нарядные кимоно женщин разного возраста, спешащих по узким мощеным дорожкам монастыря к храму, обычно закрытому для посетителей, – очевидное свидетельство неослабевающего со временем авторитета Рикю, огромной популярности самой церемонии.

Характер *тя-но-ю* не раз менялся с течением веков. Были даже попытки готовить чай за столом, сидя на стульях (так называемый стиль *рюрэй*, появившийся в 1872 году), что нетрудно объяснить стремлением вписать чайный ритуал в образ жизни современных людей. В любом случае, та чайная церемония, которая существует в наши дни, являясь, со слов японского исследователя, «культурным символом нынешней Японии», уже не способна, по его мнению, «в силу объективных причин сохранить тот же дух и характер, какой был присущ ей четыре сотни лет назад»<sup>19</sup>, когда говорили о единстве «вкуса чая и дзэн». Трудно не согласиться с мнением этого автора, ибо сегодня едва ли кому придет в голову искать в чаепитии религиозный смысл. Наполненный новым содержанием чайный ритуал наших дней – это уже тема для отдельного разговора, одновременно предполагающего рассказ о многих других видах искусства, попавших под воздействие чайного культа: архитектуры, керамики, искусства составления букетов, живописи, каллиграфии.

Путь чая сегодня – это целая школа, где обучаются не только тому, как приготовить чай и предложить его гостю, но и как ухаживать за утварью, чистить котелок для воды, разводить огонь, как и какой повесить свиток в *токонома*, каким образом поставить соответствующий ему цветок в вазу, как оценить по достоинству чашку для чайной церемонии или скромную простоту бамбуковой ложечки и ее бамбукового футляра, очень часто сделанных руками самого мастера чая... Ибо атмосфера чайного ритуала создается неисчислимым множеством подобных деталей и нюансов, повествование о которых способно стать темой для самостоятельной книги.





Фугай. Хотэй, указывающий на луну. XVII в. Частная коллекция

## СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ ДЗЭНСКОЙ ЖИВОПИСИ

*К чему обращен его счастливый и безмятежный смех?  
Не сравнивай его с другими.  
Он не идет проторенным путем,  
Его радость рождается из глубин просветленного сердца.*

**Фугай**

**Каллиграфическая надпись к изображению Хотэя**

При третьем представителе фамилии Асикага – Ёсимицу (1358–1408) – наладились регулярные и интенсивные связи Японии с Китаем, куда, влекомые жаждой получить непосредственный опыт пребывания на родине дзэн, устремлялись японские монахи. Однако не современное им искусство минской династии с его ориентацией на декоративность и красочность, а живопись более раннего, сунского периода (960–1280), сложившаяся под воздействием чаньских идей и эстетики, оказалась в центре внимания приехавших в древнюю страну паломников. Оказавшись в монастырях Китая, они в первую очередь знакомились с работами тех художников-монахов, в чьем творчестве дзэнская эстетика обрела свое высшее воплощение: Му Ци (1210–1280), Лян Кая (1140–1210), Ин Юй-цзяня (вторая половина XII – первая половина XIII века). Свитки этих мастеров, уже терявших свою популярность в минском Китае, сменившем художественную ориентацию и приобретшем новые эстетические пристрастия, отправлялись в Японию в качестве самых ярких образцов дзэнского искусства. Едва ли не большинство работ, например, Му Ци оказалось на японских островах. Его спонтанный, лаконичный, предельно емкий стиль, основанный на традиции чистого рисунка, стал первой школой живописи для японских монахов.



Му Ци. Закат над рыбацкой деревней. XIII в. Фрагмент. Галерея Нэдзу. Токио



Парадоксально, но совершенно в духе времени сложилась творческая судьба этого художника, обитавшего в одном из монастырей около Ханчжоу. В китайской истории искусств отношение к Му Ци было, как известно, весьма пренебрежительным. У себя на родине он воспринимался как художник, «лишенный утонченной красоты и изящества». Немало упреков со стороны современников он получил и за «отсутствие должного почтения к мастерам прошлого»<sup>1</sup>. Не нашедшие признания в родной стране работы художника, однако, оказались в высшей степени востребованы и близки дзэнски настроенным монахам островного государства. В Японии живопись Му Ци получила не просто самую высокую оценку – она была воспринята как воплощение духа дзэнской эстетики. Японские монахи по достоинству оценили дар китайского художника, который изображал «драконов, тигров, обезьян, журавлей, пейзажи, деревья, камни и человеческие фигуры»<sup>2</sup>. В творчестве Му Ци, оказавшегося способным выразить всю целостность мира, присутствуют все мотивы, уже существовавшие к этому времени в китайской академической живописи, «он работал во всех жанрах – случай, беспрецедентный в истории китайского искусства. Ибо существовала система жанровых предпочтений, и наиболее полно отобразить всё многообразие мира было под силу мастерам только вкупе»<sup>3</sup>. Творчество китайского мастера словно обрело новое дыхание в работах его японских последователей, одним из которых стал, например, Мокуан Рэйнэн.

Много ли мы знаем об этом художнике, оставившем нам лишь несколько рисунков с хрестоматийным для дзэнского искусства сюжетами? По ним одним, однако, можно судить о том, что представляет собой дзэнская живопись. Известно, что жил он в середине XIV столетия, и где-то между 1326 и 1328 годами уехал в Китай, чтобы больше уже никогда не вернуться на родину. Умер он предположительно в 1345 г. Его рисунки, созданные лёгкой играющей кистью подлинного виртуоза, настолько отвечали духу чаньской эстетики и дзэнскому мироощущению, что долгое время ему приписывали китайское происхождение. По крайней мере, в качестве китайского художника он упомянут в первом в Японии каталоге образцов материковой живописи из коллекции сёгуна *Кундайкан сотёки*, составленном в середине XV в. Ноами. Его мастерство получило признание и в Китае, где Мокуана называли не иначе, как «вторым Му Ци», посчитав реинкарнацией последнего.\*

\* Эта информация изложена в Дневнике Гидо Сюссин *Кугэ никкосю*, где сказано, что настоящее имя Мокуана – Дзэицу, что был он учеником Кэндзан Суки (1286–1323) в монастыре Дзётидзи в Камакура. Во время своего пребывания в Китае Мокуан посетил монастырь Рикудзудзи, восстановленный Му Ци и поддерживаемый его учениками. Настоятель встретил японского монаха с радостью и гостеприимством, словно бы заранее зная о приходе гостя и ожидая его, объяснив при этом, что видел в своём недавнем ночном сне Му Ци возвращающимся в родной монастырь. Признав в Мокуане реинкарнацию последнего, настоятель подарил японскому монаху печать знаменитого китайского художника, жившего почти столетием раньше.





Духом китайской живописи сунской поры пронизаны произведения Минтё (1351–1431) – монаха и художника из Тофукудзи, Као Нинга, Тэссю Токусай (ум. 1366), Гёкуэн Бомпо (1348 – после 1420), Дзёсэцу... Об этих мастерах, стоящих у истоков живописи тушью в Японии, известно немного. Мы знаем лишь, что все они были дзэнскими монахами, для которых «кисть и тушь» служили частью религиозной практики, путем самосовершенствования. У каждого из них имелся свой излюбленный жанр, предпочитаемый набор сюжетов и тем (например, орхидеи – у Бомпо, утки – у Тэссю, вечно странствующий китайский монах Хотэй – у Мокуана и т. д.). Открыто провозгласив своими учителями китайских мастеров, они старались воссоздать в рисунках дух чаньской живописи – искусства «крайней экономии, простоты и многозначительной прикровенности выразительных средств»<sup>4</sup>.



Мокуан. Хотэй. XIV в. Коллекция Сумитомо

Основанная в монастыре Сёкокудзи под покровительством Асикага Ёсимицу Академия художеств оказалась той средой, где пропитанное дзэнскими идеями китайское искусство XIII–XIV веков почти в буквальном смысле обрело второе рождение. Еще во времена сунской династии постепенно выкристаллизовались три основных жанра живописи, сформированные чаньским влиянием. В первую очередь это, конечно, пейзажный жанр «горы-воды» (*сан-суй*), глубина смысла которого хорошо осознавалась китайскими мастерами. Во-вторых, так называемые *тиндзо* – портреты чаньских подвижников и учителей, с максимальной точностью передававшие реальный облик изображенных персонажей. Такие портреты вручались ученикам их наставниками в качестве своеобразного диплома, подтверждающего приверженность монахов учению.

Наконец, *дзэнки-га* – особый род живописи дидактического, назидательного характера, обращенной к даосско-буддийским сюжетам, к почти легендарным персонажам из истории китайского и японского дзэн, запечатлевавшей их в таких ситуациях, которые с наибольшей убедительностью позволяют демонстрировать важнейшие идеи этого учения. Думается, что своеобразие дзэнского видения мира нигде не проявляет себя с большей наглядностью, чем в живописи такого рода. Ее главные герои – патриархи, монахи и отшельники, но как далеки их изображения от привычного для нас представления о религиозном искусстве! Мы не найдем здесь серьезных и торжественных, внушающих благоговейный трепет лиц, как не увидим и воплощений потустороннего буддийского рая. Вместо всего этого – живые фрагменты реального мира, горы и реки, цветы и птицы, буйволы и обезьяны. В обликах религиозных наставников, созданных спонтанной и быстрой кистью монахов-художников, нет и намёка на реализм или правдоподобие, полное отсутствие пиетета. Образы эти часто настолько же парадоксальны и резки, как и те выражения, какие нередко можно услышать из уст учителей дзэн: «Ополосни свой рот после того, как произнес слово “Будда”». Или: «Встретишь Будду – убей Будду. Встретишь патриарха – убей патриарха». В дзэн, как известно, преодолению подлежат все зависимости, в том числе зависимость и от идеи совершенства, самого идеала святости. Персонажи дзэнской живописи скорее напоминают ожившие карикатуры, дружеские шаржи, созданные с поразительным чувством юмора и непринужденностью. Это неистощимое чувство юмора, пожалуй, больше всего и бросается в глаза, когда рассматриваешь рисунки с изображениями дзэнских монахов, которые ничуть не боятся показаться смешными, странными или нелепыми. А потому вместо величественных, исполненных чувства собственной значительности образов духовного совершенства мы видим каких-то толстых, с огромными животами человечков, захлебывающихся от неудержимого хохота или умиротворен-



но улыбающихся тому, о чем известно только им одним, яростно рвущих в клочья священные писания или сидящих в обнимку с тигром в состоянии такого покоя и безмятежности, которые способны, кажется, усмирить любое, самое дикое животное.

Персонажи дзэнской живописи не принимают жизнь всерьез и умеют посмеяться над собой. Их смех чист и безмятежен, как у детей, не обремененных напрасной озабоченностью, владеющих тайной подлинной свободы и раскрепощения души, открытых себе и миру, простодушных, доверчивых и блаженно-счастливых. Их поступки часто непредсказуемы и странны и настолько не вписываются в общепринятые нормы поведения, что сами они, признавая это, с присущей им искренностью и бесстрашием перед лицом общественного мнения могут назвать себя самыми непристойными и уничижительными именами. Ибо нет в них зацепленности за свое драгоценное «я», за свой имидж и авторитет. Они сродни тем блаженным, «дурачкам», что скитались по Руси и удивляли странностью своего поведения, но, вместе с тем, и особенной тонкостью души, способностью видеть и прозревать то, что сокрыто от глаз «правильных» и «нормальных» людей, на деле угнетенных всеми условностями и пред-рассудками общества.

Умением дзэнских учителей посмеяться прежде всего над собой, видеть в жизни – какой бы она ни была – ее веселую и потешную сторону, находить в ней не столько трагизм, сколько игру – Божественную игру, – можно только восхищаться. Как заразителен и безудержен смех стариков на свитке «Три хохочущих мудреца на мосте Родзан» работы мастера XVIII века Сёхаку!

В основе сюжета, к которому часто обращаются дзэнские художники, лежит старая история. В давние времена жил монах, давший клятву никогда не пересекать моста через глубокое ущелье, отделявшее место, где располагалась его келья, от мира остальных людей. Однажды двое друзей пришли навестить отшельника. Весело и интересно провели они время. Но вот, наконец, подошла пора прощаться, и друзья направились в сторону ущелья. Не прерывая оживленного разговора и от души радуясь общению друг с другом, они не заметили, как оказались по другую сторону моста. Когда же двое друзей, опомнившись, сообщили, наконец, отшельнику, что он нарушил данный им обет, тот в ответ лишь расхохотался. И всех троих разобрал такой непреодолимый смех, что из опасения свалиться с моста они обхватили друг друга руками. Вот этот момент и запечатлела кисть художника – момент, когда монах услышал о нарушении своей клятвы, и ему оставалось либо впасть в отчаяние от ощущения собственной вины за совершенный проступок, либо от души позабавиться над тем, с какой легкостью жизнь способна одурочить человека, одержать над ним верх.





Сёхаку. Три смеющихся мудреца на мосту Родзан. XVIII в.  
Музей изящных искусств. Бостон

Последователи дзэнского учения жизнь вообще воспринимают не как парад заранее спланированных событий, а скорее как игру, танец, где все движения имеют спонтанный и непринужденный характер, так умело переданный картиной Сёхаку. Вместо важных старцев, почтительно и церемонно раскланивающихся друг с другом, сожалеющих о нарушении обета, мы видим трех готовых свалиться с ног от упоительного хохота стариков, с неподдельной нежностью и теплотой поддерживающих друг друга на узком мосту. С простодушием и непосредственностью детей они потешаются над расхождением между обычным представлениями о жизни, присущим нам стремлением подчинить ее себе и тем, как просто эта жизнь расправляется с нашими планами.



*Как встретятся, всё смеются  
И смеются, –  
О, эта роща, как много опавших листьев!*

**Дзэнрин**

Смеховая стихия ничуть не посягает на назидательно-нравоучительную роль дзэнской живописи; насыщая собой самые разные мотивы и сюжеты, она становится средством передачи глубочайших идей, лежащих в основе дзэнского мировоззрения.

Как часто на картинах дзэнских художников можно увидеть смешного толстого человечка с огромным круглым животом и с не менее огромным мешком за спиной! Это – Хотэй, излюбленный персонаж дзэнского искусства, образ полулегендарный-полуисторический, берущий свое происхождение от китайского монаха X столетия Чи Цзу, который странствовал по родной провинции, забавляя людей комической внешностью, нелепым обаянием и шутками, исполненными искренней доброты. Мешок – верный спутник Хотэя во всех его странствиях – набит самыми бесполезными и ненужными вещами: птичьими перьями, никчемными булыжниками, куриными костями и сухими цветами. Его поведение парадоксально и кажется бессмысленным, никогда не сходящая с добродушного лица улыбка ничем конкретно не вызвана и ни к кому лично не обращена, его вольные блуждания по миру представляются бесцельными, как бестолковой и непредсказуемой выглядит вся его жизнь.

Бесцельное существование – постоянный лейтмотив дзэнского искусства – выражает одновременно и внутреннее состояние самого художника, который идет в Никуда и пребывает вне Времени, а значит – в «вечном сейчас». Ибо цель – это остановка, конец, лишь иллюзорное достижение того, что не может быть достигнуто в принципе. Персонажи дзэнского искусства – вечные странники, бредущие по дорогам земли и своей собственной судьбы во временной и пространственной беспредельности. Дзэнский святой Хотэй, изображаемый всегда с дорожным посохом, воспринимается как символ непривязанности и свободы духа, лишнего озабоченности о дне завтрашнем, который, в сущности, никогда не наступает. Для дзэн – наследника даосизма – «каждое мгновение самодостаточно и не нуждается в том, чтобы оправдываться какой-то внешней целью»<sup>5</sup>.

*У тебя есть сомнения –  
Просто смотри на  
Сентябрь, взгляни на октябрь!  
Эти желтые листья, падающие,  
Падающие и покрывающие гору и реку.*

**Дзэнрин**



Кано Масанобу. Хотэй. XV в. Национальный музей. Киото

Всегда улыбающийся, всегда благодарный тому, что есть, никогда не обременяющий людей своими заботами или печалью, Хотэй пребывает в созвучии с Дао, исполненный внутренней гармонии и мира. Отсутствие тревоги, безмятежное состояние души проистекают из величайшего доверия к жизни. Знает ли Хотэй, где найдет он свой следующий ночлег или ужин, кого и что встретит за следующим поворотом своего Пути? Он заранее принимает любые неожиданности и живет уникальностью каждого





момента бытия. И весь его счастливый и радушный облик говорит нам, что подлинная свобода заключается не в том, чтобы иметь то, что хочешь и любишь, а любить и принимать то, что дается Богом и судьбой.

Счастье в представлении дзэнских святых, внутренняя радость, которой они озарены, — не награда за добродетель, она сама является добродетелью, свидетельствующей об уровне бытия человека, свободного от привязанности к земным ценностям, которые по природе своей иллюзорны. Отсутствие претензий к миру рождает восхитительное чувство свободы от него, когда человек отпускает на волю все земное, все, что «от мира сего». В нем нет страха потерять то, чем человек дорожит, ибо он изначально ничем не обладал и ничто ему не принадлежало. В нем нет угнетенности, идущей от невозможности получить от жизни все желаемое. Нет и разочарования, рожденного человеческим несовершенством, ибо он знает, что мир прекрасен во всякое мгновение, пронизан божественным смыслом, а потому принимает его таким, каков он есть. А отпустив все, человек остается с радостью и свободой. Это та ни с чем не сравнимая радость пребывания в Боге, которую не способна омрачить уже никакая земная печаль. Персонажи дзэнской живописи нередко носят в себе эту просветленную радость, всем своим обликом заявляя о том, что чем более совершенен человек, тем более лучезарно и счастливо его сознание.

Нам далеко не всегда удастся постичь природу их смеха, понять, глядя на изображения дзэнских святых, чему они радуются, где находят причину для веселья, которая чаще всего никак не выражена на свитке. Но почему-то думается, что если эта причина и существует, то искать ее следует не снаружи, а только внутри. Ибо если душа открыта радости жизни, умеет находить красоту и чудо во всем, что ее окружает, то источником этой радости может оказаться простая креветка, которую, например, с детской непосредственностью и восторгом рассматривает монах Кэнсу на картине японского художника XV столетия Ёгэцу.

Жизнь такого открытого миру сознания соткана из пестрой и многокрасочной ткани чудес: они в воюющих петухах, на которых с всепоглощающим вниманием уставился Хотэй на картине китайского художника Лян Кая, в грациозной цапле или нахохленной вороне, наконец, в обыкновенной редьке, — иными словами, во всем, что с любовью и неизбывным интересом изображается на свитках дзэнских мастеров.

Чему всегда радуется китайский святой Ши-дэ (яп. Дзиттоку), излюбленный персонаж дзэнского искусства? О нем рассказывают, что он «кричит и часто надоедает людям... А то вдруг остановится, уставившись куда-то в пространство, и громко смеется над чем-то одному ему понятным», заставляя думать о себе как о безумном. Однако «каждое произнесенное им слово и каждый его вздох исполнен согласия с Дао»<sup>6</sup>. Следуя живописному канону, дзэнские мастера изображают его не иначе как с метлой — символом мудрости и просветленности духа.



Гэйями. Дзиттоку, смеющийся луне. XVI в. Музей изящных искусств. Бостон



Сюбун (?).  
Кандзан и Дзиттоку. XIV в.  
Национальный музей.  
Токио





Ши-дэ часто можно видеть в компании с другим «чаньским безумцем», его другом и поэтом, жившим в Китае в VIII столетии, Хан Шаном (яп. Кандзан). Сборник стихов последнего «Хан-Шан-син» пользуется огромной популярностью у адептов дзэн. Пьянящим ощущением воли пронизана его поэзия:

*Каждый день чудесен для меня;  
Он подобен виноградной лозе,  
окутанной туманом горного ущелья,  
Я свободен в беспредельности пространств, по которым  
Блуждаю и блуждаю вместе с друзьями моими –  
белыми облаками.  
Здесь – дорога, но не в мир людей ведет она;  
Сознание мое свободно от суетных мыслей.  
В одиночестве ночи я сижу на ложе из камня,  
Глядя, как круглая луна взбирается на Холодную гору<sup>7</sup>.*

Взлохмаченные волосы дзэнских святых на картине Сюбуна, воспринимаемых как одно целое, – воплощение экстатичности и безудержной свободы. Оставленная монахом подпись на свитке гласит:

*Два отшельника: те же кости и плоть.  
Вот они стоят, самозабвенно и добродушно смеясь.  
Всю свою жизнь они не расстанутся с метлой, освобождаясь  
от ненужного  
Там, где изначально не было и пылинки.  
Старый Сюньоку с почтительностью оставил эту запись.*

Образ двух эксцентричных отшельников восходит к скупым и весьма туманным сведениям, содержащимся в Предисловии к сборнику стихов Кандзана, составленному неким учёным мужем, жившем в эпоху Тан, Лю-чи Ин. Свои стихи свободолюбивый поэт оставлял «на деревьях и скалах, на стенах частных домов и государственных строений в близлежащем селении» – образ романтический и интригующий. «Никто не ведает, откуда Кандзан пришёл»<sup>8</sup>, – начинает своё Предисловие Лю-чи Ин. В дальнейшем своём повествовании Лю, ссылаясь на дзэнского наставника Букана, исцелившего его, называет двух странных, вечно смеющихся парней «воплощением Бодхисаттвы Манджушри и Самантабhadра (Мондзю и Фугэн)»<sup>9</sup> – высоко почитаемых божеств буддийского пантеона. Мы мало знаем о них, а то, что нам известно, вполне может оказаться вымыслом. Однако это отнюдь не помешало двум полумифическим персонажам, живущим предположительно в далёком VIII столетии, оказаться в числе традиционного набора дзэнских сюжетов, обладающих на протяжении столетий поразительной притягательностью для адептов дзэн. Редкие, скупые сведения об эксцентричных святых стали основой для мифологи-



зированной, «додуманного» до необходимого формата идеализированного образа, всецело вписывающегося в представление о том, каким должен быть просветлённый человек: независимый, свободный, от души смеющийся над этим серьёзным и страдающим миром. Мы узнаём их на картине Мокуана «Четверо спящих», лежащих в обнимку с тигром мирно и безмятежно, как одно целое. Рисунок японского художника – самый ранний из сохранившихся на эту тему, – метафора целостности, покоя и невозмутимости просветлённого сознания.

Дзэнский мастер влюблен в жизнь, покоряется естественному движению времени; с такой же готовностью и внутренним смирением он соглашается со всем тем, что несет в себе судьба: рождение и увядание, расцвет и старость. Он не сожалеет о прошлом и не грезит о будущем. Радостно и легко идет он по жизни, готовый ко всем ее причудам и капризам, умея проникнуться самоценностью каждого нового мгновения бытия.

По словам современного учителя дзэн, «лишь тот, кто хотя бы один только день, живя в гуще событий мира, не испытает страданий, может быть назван свободным человеком»<sup>10</sup>.

Дзэнский святой обладает счастливым даром радоваться непредсказуемости происходящего, находить прелесть в вечной игре метаморфоз и бесконечных трансформаций. Следуя за калейдоскопической игрой событий, он не пытается остановить, задержать их поток, зацепиться за какой-то из фрагментов живой, подвижной реальности.

Этот абсолютно свободный, ничем не обусловленный, спонтанный образ жизни близок даосскому *у-вэй*, который легче постичь при сравнении его с понятием противоположного значения: *ю-вэй*. Иероглиф «ю» состоит из двух символов со значением руки и луны, передающих идею невозможности схватить луну, удержать ее в руках. «Ю» в этом контексте означает стремление обладать тем, что по природе своей неуловимо; в понимании буддистов сама жизнь неуловима в текучести форм.

Одно из сокровищ, которыми располагает дзэнский храм Контин, находящийся в пределах монастыря Нандзэндзи, – *фусума*, расписанные художником рубежа XVII–XVIII веков Хасэгава Тобаку.

Роспись, сделанная рукой известного мастера, изображает обезьянку, упорно старающуюся поймать луну, отраженную в воде, – сюжет достаточно частый в интерьере дзэнских храмов, ибо назидательность его очевидна: принимая иллюзию за реальность, обезьянка никогда не получит желаемое – луну, плавающую на поверхности озера. Чем настойчивее и агрессивнее будут ее попытки, тем сильнее замутится вода, и тем большее смятение будет охватывать ум бедного животного. Легко вообразить, с каким отчаянием она обвиняла бы, владей она речью, свою несчастливую судьбу, хитрую и коварную луну или что-нибудь еще, но только не самое себя, не свое воображение, допустившее возможность обладания тем, чем в принципе нельзя овладеть.



Хасэгава Тобаку. Обезьянка, делающая попытку поймать луну, отражённую в воде. XVI–XVII вв. Мёсиндзи. Киото





Изображенная талантливым художником наивная обезьянка в контексте философии дзэн уподобляется человеческому сознанию, принимающему отражение луны за саму луну, наши представления о действительности – за саму действительность. Мы живем в соответствии с сотворенным нами образом мира, теми внутренними оценками (хорошо – плохо, красиво – безобразно), которые в течение жизни формируются нами самими и нашим окружением. Но дзэнские учителя хорошо понимают, насколько относительно все наши суждения. Подлинная свобода, о которой они говорят, не подразумевает стремления увернуться от жизненных проблем; ибо куда бы мы ни ушли и какого внешнего комфорта ни искали бы, все наши представления о мире, иллюзии, связанные с ним, мы держим при себе и автоматически привносим в любые новые обстоятельства, которые есть не что иное, как отражение нашего внутреннего состояния. И если мы опасаемся обстоятельств и пытаемся найти выход в их перемене, мы оказываемся поработанными дважды. Ибо истинная свобода – учат мастера дзэн – это освобождение, в первую очередь, от внутренних заблуждений, от попыток логически обосновать мир, объяснить, оправдать, «описать» его, а значит, сузить до размеров своего «я», как правило, воспринимающего действительность сквозь призму собственных интересов.

Дзэнские наставники учат воспринимать мир спокойным, некомментирующим сознанием, которое, подобно ясному зеркалу, отражает все, что происходит «здесь и сейчас», не искажая действительность субъективными ощущениями. «Даже в том случае, – говорит современный дзэнский мастер, – когда перед зеркалом появляется что-либо нечистое, оно не загрязняется... То же и наше сознание. Если оно свободно от привязанности к чему-либо, оно отражает предметы в их чистом облике, такими, каковы они есть. Но вот предмет исчезает, не оставляя на зеркале и следа, – и оно готово пропускать в себя новые впечатления, готово к отражению – ясному и объективному – всего, что возникает перед ним»<sup>11</sup>. В Дзэнрине эта мысль выражена так:

*В весеннем пейзаже нет ни высокого, ни низкого.*

*Цветущие ветви растут естественно:*

*Одни – длиннее, другие – короче.*

Однажды монах спросил Цуй-вэй, в чем суть буддизма. Тот сказал: «Подожди, пока все разойдется, я тебе отвечу». Спустя некоторое время монах пришел снова и говорит: «Вот, все разошлось. Пожалуйста, ответь мне». Не говоря ни слова, Цуй-вэй вывел его в сад и повел к бамбуковой роще. Монах все еще не понимал. Тогда Цуй-вэй произнес: «Вот высокий бамбук, а вот – низкий»<sup>12</sup>.

В Дзэнрине об этом сказано так: «Длинный предмет – это длинное тело Будды; короткий предмет – короткое тело Будды». Но оба они, добавим от себя, обладая божественной природой, имеют равное право на существование.



Понимая относительность и неполноту любого суждения, которое никогда не окажется единственно правильным, сознавая всю опасность слов и оценок, дзэн всегда делал акцент на духовном опыте и меньше всего представлял собой философскую догму.

В высшей степени эмоционально и убедительно передает эту идею картина художника-монаха Лян Кая, изображающая шестого дзэнского патриарха Хуэй-нэна. Последний застигнут стремительной и безошибочно-точной кистью за кощунственным и, прямо скажем, невозможным с точки зрения ортодоксального буддиста занятием: он яростно раздирает на куски... буддийскую сутру, демонстрируя дзэнское положение о первичности духовного опыта над любыми интеллектуальными высказываниями. Истина – вне слов, она приходит не в результате накопления интеллектуальных знаний, дающих пищу уму, а как озарение – всегда внезапно, ярким светом полного осознания красоты и единства Божественного.

Вся стилистика картины Лян Кая, угловатый и порывистый штрих, подобный резкому музыкальному стаккато, чередой громких выкриков, находится в эмоциональном созвучии с сюжетом.

Парадоксальные и эксцентричные выходки учителей дзэн, ломающих стереотипы обычного человеческого поведения, часто становятся предметом дзэнского искусства. Рассказами об их шокирующих поступках полна история дзэн и в Китае, и в Японии. Кому среди последователей дзэнского учения не известно, например, имя китайского монаха IX столетия Танка! В одну из холодных ночей во время странствия он зашел в буддийский храм, взял деревянную статую Будды и использовал ее в качестве топлива для костра. В ответ на возмущенные возгласы настоятеля Танка пытался объяснить, что хотел лишь заполучить пепел, оставшийся от тела Будды. Когда же настоятель с еще большим недоумением спросил, как тот собирается получить пепел Будды из простого куска дерева, Танка заявил: «Если это ничего более, как обыкновенный кусок дерева, зачем же ты бранишь меня?» По другой версии, он просто попросил еще одну деревянную статую для поддержания огня.

Излюбленный объект изображения дзэнских художников – полулегендарный китайский монах Кэнсу, живший в конце IX века. Подобно Хотэю, он проводил свои дни, скитаясь по дорогам страны, ночуя по берегам рек и питаясь главным образом моллюсками и креветками. Это и послужило поводом называть его Кэнсу, что в переводе с японского означает «моллюск». С точки зрения ортодоксальных буддистов, которым запрещалось употреблять в пищу живые существа, Кэнсу оказался в числе самых злостных нарушителей традиции. Согласно живописному канону, его обычно изображают стоящим на берегу водоема с креветкой в руках, рассматривающим ее каждый раз с новой радостью или удивлением.



Лян Кай.  
Чаньский патриарх Хуэй-нэн,  
разрывающий буддийскую  
сутру. XII–XIII вв.  
Частная коллекция. Токио





Као. Монах Кэнсу. XIV в.  
Национальный музей.  
Токио



Вызывающим характером своих поступков дзэнские наставники утверждают независимость от внешних и этикетных форм поведения, от всякого формального благочестия. В этом, между прочим, смысл знаменитого диалога между Бодхидхармой (яп. Дарума), пришедшим в Китай в VI веке из Индии, и китайским императором У династии Лянг, горячим поклонником буддизма. Ожидая услышать слова одобрения от странствующего индийского учителя, император подробно перечислил свои благодеяния, заключавшиеся в активном строительстве храмов, переписывании священных книг, в покровительстве монахам... Однако на свой вопрос о том, какова же заслуга всех его добрых дел, правитель получил ответ, ошеломивший его своей прямоотой и смелостью: «Нет никакой заслуги!» Ибо последователь дзэн не видит особого смысла в повторении и изучении слов Будды,



Кэй Сёки. Дарума.  
XV в. Нандзэндзи, Киото

какой бы великой мудростью они ни были проникнуты, равно как и в возведении все новых монастырей. Главным содержанием буддизма является переживание и духовный опыт самого Будды – «пробужденного» к своей изначальной, подлинной природе, познавшего истинный смысл бытия. Вскоре после этой знаменательной беседы Бодхидхарма оставил владения императора и удалился в монастырь государства Вэй, где, по преданию, провел девять лет, медитируя перед стеной своей пещеры.

Дзэнская живописная традиция изображает Бодхидхарму как свирепого с виду человека с пронзительным и острым взглядом огромных, почти навывкате, глаз.

«Десять минут и восемьдесят лет», – таков был ответ Хакуина (1685–1769), которого называют «наиболее выдающейся фигурой за пятисотлетнюю историю японского дзэн»<sup>13</sup>, на вопрос о том, как много времени ему понадобилось, чтобы нарисовать Дарума. Ответ Хакуина подразуме-





ваит не просто срок, необходимый для овладения искусством «кисти и туши». Восемьдесят лет, упомянутые монахом, – это годы огромной внутренней работы над собой, необходимые для того, чтобы преобразить себя в мастера, способного воссоздать истинный облик Дарума, скупыми живописными средствами передать силу духа дзэнского патриарха, неистовую духовную жажду этого человека-легенды. И лишь художник, переживший опыт внутреннего самообновления, обладающий той же цельностью натуры, какую воплощает Дарума, может претендовать на создание убедительного портрета индийского учителя, подлинность которого – не в воспроизведении достоверных черт его облика, но в раскрытии сущности этой замечательной личности.

Знаменательны слова, произнесенные как-то одним старым учителем дзэн, назвавшим «каждое оставленное им изображение Дарума духовным автопортретом». Но именно так и следует воспринимать, например, многочисленные изображения Бодхидхармы, вышедшие из-под кисти дзэнского монаха-отшельника Фугая (1568–1654). Неукротимая энергия, ощущение неодолимой воли, которые исходят от этих рисунков, поразительны даже на фоне работ многих других выдающихся дзэнских мастеров. Направленный на зрителя, пронизывающий взгляд Бодхидхармы как будто проникает в самую глубину человеческого сердца, создавая иллюзию непосредственного общения с собой.



Фугай. Дарума. XVII в. Частная коллекция





Живя вдали от крупных городов и культурных центров, не стремясь ни к какой должности в церковной иерархии, не имея даже учеников, Фугай большую часть времени проводил в скитаниях, выбирая в качестве своего жилища пещеру либо маленькую хижину в горах, сознательно подвергая испытаниям свой дух и тело. На одну из пещер, где он жил недалеко от крохотной деревушки Тадзима (префектура Сагами), и сейчас еще могут указать старожилы, предки которых с огромным почтением относились к соседству монаха-отшельника. Рассказывают, что когда Фугай нуждался в пище, он рисовал тушью очередной портрет Дарума и вывешивал его около своего жилища. Желавшие могли забрать понравившийся рисунок, оставляя взамен рис. Многие из этих изображений и теперь еще бережно хранятся в сельских домах, потемневшие от дыма кухонного очага и благовоний. Кажется, вся напряженная жизнь духа дзэнского монаха, граничащая с неистовством, беспощадностью к себе, несгибаемая воля победившего себя человека, обуздавшего свои слабости, выплескивались скупыми и безошибочно точными штрихами на бумагу, поистине превращая каждое изображение Бодхидхармы в духовный автопортрет. И если бы не надписи, сопровождающие рисунки (так называемые *бокусэки*), трудно было бы отличить образ дзэнского патриарха от автопортретов самого Фугая: тот же пронзительный и суровый взгляд человека, в облике которого все сведено к сути.

Согласно преданию, смерть Фугая была столь же необычна, как и вся его жизнь. Прогуливаясь однажды по берегу озера Хамана, недалеко от Идзу, он встретил сельских работников, которые за плату согласились вырыть для странствующего монаха глубокую яму. Оставшись довольным работой землекопов, Фугай заявил, что желал бы быть похороненным здесь. Он спустился в свою могилу и умер стоя. Было ему в это время восемьдесят семь лет.

Ни Фугай, ни упомянутый выше Хакуин, как и другие подобные им монахи, рисующие в дзэнской манере (*дзэн-га*), обычно не претендовали на звание профессиональных живописцев. Быстрые, в несколько точных штрихов рисунки предназначены не для того, чтобы рассматривать их лишь в художественно-эстетическом плане. Притягательность творений дзэнских монахов объясняется не столько техническим мастерством, сколько внутренней силой, излучаемой ими, духовным опытом, ощущением гармоничной целостности их натуры. Мы можем бесконечно долго любоваться, например, изысканностью каллиграфической линии на рисунках художника XV столетия Бомпо, её грациозностью и благородством, богатством обертонов чёрной туши в его работах, но не должны забывать при этом, что Бомпо был в первую очередь всё же дзэнским монахом, кому сёгуном Асикага Ёсимоги была доверена в высшей степени ответственная должность настоятеля крупнейшего из дзэнских монастырей в Киото — Нандзэндзи. Бомпо — художник одной темы, поразительную преданность которой он сохранял до конца жизни, снова и снова рисуя орхидеи, камни и бамбук. Художественное творчество расценивалось им



прежде всего как духовная дисциплина, способ освобождения от эго, растворения его в процессе концентрации на объекте изображения. Немалую роль играла и символика образов, сосредоточиваясь на которой, художник очищал свой ум и сердце. Знаком простоты, душевной чистоты и скрытого благородства считалась орхидея, ибо лишь по сильному аромату её можно было отличить от простой травы. Ключом к пониманию тех задач, которые ставил перед собой художник, является надпись к рисунку орхидеи, сделанная Ямада Кэнсай: «Нарисовано тушью с тем же намерением, с каким брался за кисть Сёнан». Кэнсай имеет в виду китайского художника XIII столетия Сёнана, насильно отправленного служить в монгольскую армию. Чтобы изжить в себе недовольство и гнев, последний, помня о возвышенной символике цветка, каждый день брался за кисть, чтобы вновь и вновь воссоздавать его образ на бумаге. Кэнсай, следуя примеру художника, изображал орхидею – воплощение душевной тонкости и чистоты, стремясь освободить себя через сосредоточение на избранном образе от разрушительных и негативных эмоций.



Бомпо. Орхидея, камень и бамбук.  
XV в. Музей Клевелэнд



Бомпо. Орхидея, камень и бамбук.  
XV в. Национальный музей. Токио



Боккэй. Медитирующий Дарума.  
XV в. Музей Хаясибара



Боккэй. Дарума.  
1465 г. Дайтокудзи. Киото

Почти за пять столетий существования дзэнской живописи тушью в Японии выкристаллизовалось несколько наиболее распространенных сюжетов, связанных с жизнью Бодхидхармы (яп. Дарума). Строгое лицо его, изображенное крупным планом, сурово смотрящие огромные, почти навыкате, глаза можно и по сей день увидеть практически в каждом дзэнском храме. Не менее часто художники обращаются и к образу медитирующего Дарума, воспроизводя его, как правило, одним штрихом (*иппицу Дарума*) или в несколько взмахов кисти. Чем обобщеннее рисунок, часто сводимый лишь к силуэту сидящего в позе лотоса учителя, тем ближе он по своему очертанию к так называемому *энсо* (кругу) – символу духовного озарения, о котором нам уже приходилось упоминать на страницах этой книги.



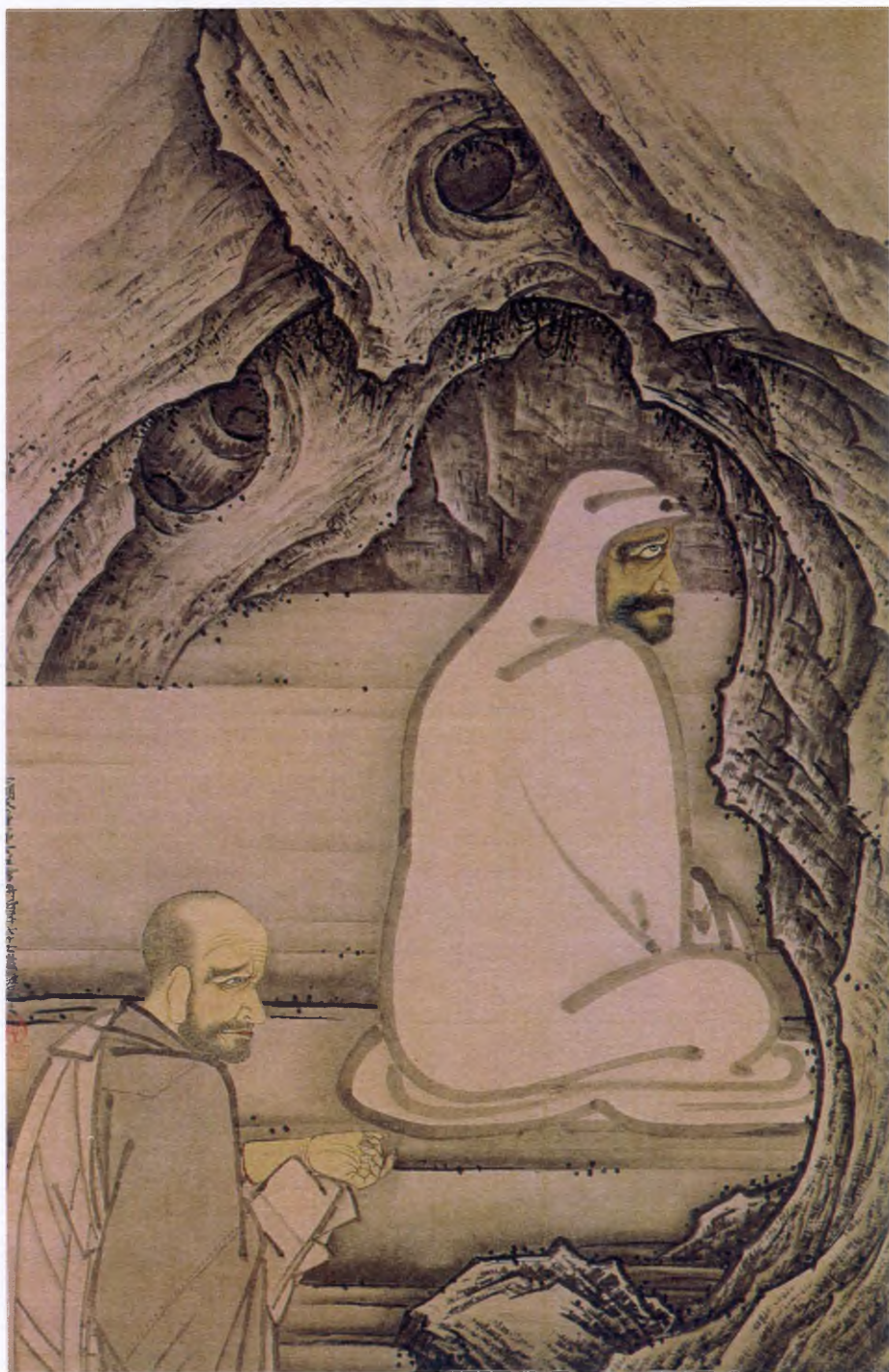


Фугай. Дарума, переправляющийся  
через реку. XVII в. Музей искусств.  
Канзас

Не менее притягателен сюжет, изображающий Бодхидхарму переправляющимся на тростинке или соломинке через реку Янцзы по пути из Индии в Китай. Происхождение этого сюжета связано, по всей видимости, с неоднозначным прочтением китайского иероглифа, означавшего в прежние времена не только «тростник», «соломинку», «камыш», но и «тростниковую лодку». Последнее значение было со временем утеряно, что послужило поводом для рождения новой легенды о Дарума, способном удерживаться на поверхности воды при помощи одной лишь тростинки.

Особым драматизмом и эмоциональностью проникнут рассказ, повествующий о приходе к индийскому отшельнику монаха Эка — его первого ученика, ставшего впоследствии вторым патриархом дзэн в Китае. Появившись у Дарумы, Эка умолял его раскрыть тайну дзэнского учения, но тот не проявлял ни малейшего внимания к монаху. Готовый ко многим тяжелым испытаниям, Эка шел на отчаянные поступки в надежде заслужить доверие учителя: в один из вечеров он простоял раздетым на снегу, пока его не занесло по колени. Но и тогда Бодхидхарма не нарушил своего молчания. Наконец, упорный монах отрубил себе саблей левую

руку и протянул ее учителю в знак преданности и искренности своего намерения следовать духовному пути индийского подвижника. Именно этот эпизод чаще всего и изображается дзэнскими художниками.



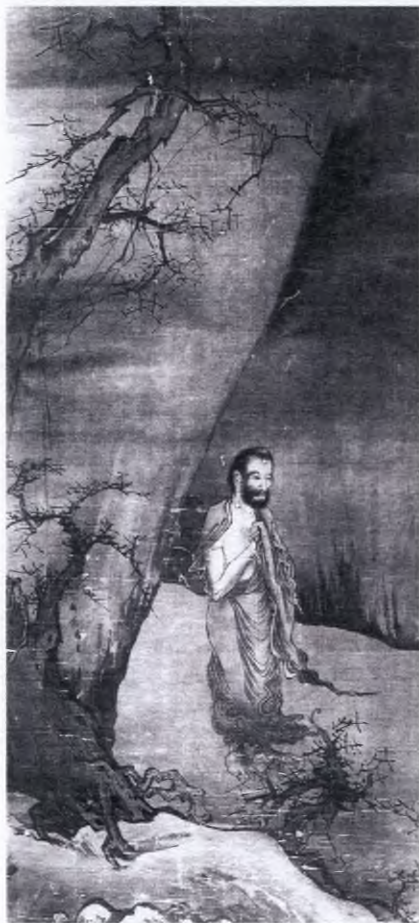
Сэссю. Эка, протягивающий отрубленную руку Даруме.  
1496 г. Сайнэндзи. Префектура Айти





Суров и непреклонен Бодхидхарма, сидящий спиной к монаху, одержимому жаждой духовных исканий, в картине художника XV столетия Сэсю. В «иконографии» дзэнских наставников существует свой художественный язык, особая «лексика», все средства которой подчинены идее неистовости, испуганности духовных поисков. Символом титанических усилий, направленных на внутреннюю борьбу, преодоление слабостей человеческой природы, служит вся утрированная мимика лиц персонажей: плотно сомкнутые губы, нахмуренные брови, волевой взгляд. Лицо Эка на картине Сэсю – это лицо человека, совершающего *сверхусилие*, преодолевающего невероятную физическую боль, стараниями духа побеждающего свою плоть и таким образом заслуживающего доверие учителя.

Разумеется, сюжет этот следует понимать метафорически, ибо в действительности такого эпизода в жизни Эка никогда и не было: он потерял руку значительно позднее знаменательной встречи с индийским подвижником, при столкновении с разбойниками. Но как раз это и интересно – проследить, из каких фрагментов реальной истории, наиболее драматичных и эмоционально-выразительных, складывается типический художественный образ, задача которого – максимально убедительно передать идею о всепобеждающей воле человека, безграничных возможностях его духа, тех испытаниях, которые он проходит по пути к Просветлению, рождению «Будды» в себе.



Лян Кай. Будда, спускающийся после пережитого озарения с гор. XIII в. Национальный музей. Токио

Совершенно иными мотивами проникнут сюжет, тоже ставший хрестоматийным в дзэнском искусстве, изображающий того, кто, преодолев все сложности пути, реализовал в себе высшее духовное начало, – Сидхартха Будду, спускающегося с гор после пережитого им озарения. Невыразимым внутренним покоем и отрешенностью проникнут облик Будды на картине Лян Кая. В глазах Сидхартхи уже нет ни тени земной суеты – это глаза человека, неподвластного земным страстям, заглянувшего в очи Вечности, постигшего высшую правду жизни, которую он отныне будет нести людям.





По мнению теоретика дзэнского искусства Хисамацу Синъити, нет более убедительного примера, способного продемонстрировать разительное отличие дзэнской стилистики в изображении наиболее почитаемых в буддизме образов от того художественного языка, который принят в ортодоксальном буддизме и ориентирован на передачу идеального, неподвластного человеческому разуму облика высшего Божества. Бесстрастно отрешенный лик, абсолютная симметрия, безупречная правильность композиции каждого из изображений, например, Амида Будды, фигура которого в позе лотоса с легкостью может быть вписана в равнобедренный треугольник (символ духовного равновесия и внутренней гармонии). Как далек от подобного канона, принятого в буддизме Чистой Земли, тот образ Будды, предельно человеческий, со следами пережитых испытаний, прошедшего через горнило духовной борьбы, каким его обычно рисуют дзэнские художники!



Амида Будда, спускающийся с гор. XIII в. Дзэнриндзи. Киото



Хисамацу Синъити писал в свое время, что «в ортодоксальном буддизме Будда превратился в некую внешнюю по отношению к человеку силу, Божество, к которому обращаются с мольбой, молитвой, перед золочеными статуями которого воскуривают благовония... Но где пребывает истинный Будда? “Будда” – это пробужденное сознание, наше сознание. Это не внешняя сила, не всемилостивое Божество, а озаренный светом высшей мудрости дух человека, взглянувшего в лицо своей подлинной природе, своему настоящему “я” – бессмертному, не облеченному ни в какую конкретную форму. Искать Будду следует поэтому не во внешнем мире, но в глубине своего собственного сердца»<sup>14</sup>.

Нет ничего запредельного, трансцендентного в облике Будды в восприятии дзэнских мастеров: они изображают человека, но Человека, полностью реализовавшего свой духовный потенциал, пережившего опыт внутреннего преображения.

Источник вдохновения для дзэнского искусства – не столько священные писания ортодоксального буддизма, сколько сама жизнь, предлагающая бесконечное многообразие сюжетов. «В рисунке китайского художника-монаха Му Ци, – говорит Хисамацу Синъити, – изображающем нахохленную птицу, сидящую на сухом суку, гораздо больше истинной религиозности, чем, например, в картине, посвященной божеству буддийского пантеона, но при том лишь условии, если творчество художника одухотворено идеей, основанной на реальном переживании Единства и Божественной сути мироздания»<sup>15</sup>.

С предельной убедительностью выражено это ощущение в стихах прославленного поэта и писателя сунской поры Су Дунпо. В Китае, а позднее и в Японии существовала традиция запечатлевать в стихах пережитый момент озарения – это величайшее в судьбе каждого дзэнского монаха событие. Свои впечатления от полученного духовного опыта Су Дунпо выразил в следующих строках:

*Звук горных потоков  
похож на широкий и длинный язык.  
Не воплощение ли чистого тела Бога –  
многочисленные оттенки гор?  
Ночь звучала 84 тысячами поэтических строк,  
но как мне передать свои переживания другим?*

Наряду с восторгом, мощной песней звучащим в душе, у поэта возникает мучительное желание поделиться своим опытом с людьми, донести до них ощущение того, что вся Вселенная, ее цвета и формы есть «тело Будды», чудесная гармония. Строки Су Дунпо очень далеки от банальной пейзажной лирики, ибо поэт внимает звукам мира внутренним слухом, и оттого так глубок смысл, заключенный в двадцати восьми китайских иероглифах, иногда составляющих стихотворение. Буддийские сутры обычно ссылаются на «84 тысячи заблуждений», лежащих в основе страданий



всего живого, и столько же существует посланий Будды, помогающих превозмочь страдания. Это те самые восемьдесят четыре тысячи поэтических строк, которыми звучала ночь в стихах Су Дунпо. Весь мир, увиденный глазами поэта, поет о Боге. Но как рассказать об этом людям?

Вселенная пронизана дыханием Бога, в любом фрагменте жизни художник видит Его проявление. «Что мы называем Законом Будды? – вопрошает Мусо Сосэки. – Это та истина, которая пребывает в каждом из живых творений. И святой обладает ею в неменьшей степени, чем самый обычный человек. Вся Вселенная по природе своей столь же божественна, как и крохотный дюйм земли. Все в этом мире: травы и деревья, все живые существа, их действия и поступки – есть не что иное, как манифестация божественного Закона. Тот, кто проникнется осознанием этого, может считаться озаренным человеком»<sup>16</sup>.

А поэтому реальность нашего мира, будь это смеющийся Хотэй, безмятежно странствующий по свету, или дикий гусь, застигнутый кистью художника в полете, обладает не меньшим сакральным смыслом, нежели, например, изображение бодхисаттвы. В одной живописной технике одним и тем же стремительным каллиграфическим штрихом художник запечатлевает дзэнского патриарха и грациозно изогнутый стебель бамбука.

В крупнейшей в Японии сокровищнице дзэнского искусства, монастыре Дайтокудзи, хранится знаменитый триптих – вертикальные свитки работы китайского художника-монаха сунской поры Му Ци, признанные многими западными искусствоведами «величайшим шедевром во всей истории китайского искусства»<sup>17</sup>. Сам сёгун Асикага Ёсимицу, владелец свитков, оставил на каждом из них



Дзёсэцу. Ветка цветущей сливы.  
XIV в. Музей Масаки,  
Тадаока. Осака





Му Ци. Журавль, Каннон и обезьянка.  
Триптих. XII–XIII вв.



свою большую красную печать, подражая традиции китайских императоров, которые таким образом выражали свое восхищение наиболее выдающимися творениями мастеров.

Сегодня служители Дайтокудзи относят триптих Му Ци к числу так называемых *сёгон* – к произведениям религиозной живописи, своего рода иконам, «передающим внутреннее сияние человека, который, будучи бессильным выразить словами пережитое состояние озарения – постижения трансцендентной мудрости – прибегает к помощи искусства»<sup>18</sup>.

Центральная часть триптиха посвящена богине милосердия и сострадания Гуанинь (яп. Каннон); со свитка справа на нас смотрит трогательная обезьянка, прижимающая к себе детеныша, на свитке слева – царственная фигура журавля. Думается, немалое удивление вызовет у западного человека такое необычное сочетание: вместо двух других святых по бокам бодхисаттвы, которых мы ожидали бы увидеть, следуя своим представлениям о религиозном искусстве, мы обнаруживаем изображения птиц, растений, животных...

Давняя традиция дальневосточной религиозной живописи обрамлять образы буддийского пантеона природными мотивами оказалась как нельзя более созвучной дзэн, ибо можно ли придать более убедительную форму идее духовного единства мира, каждое проявление которого про-



низано божественным дыханием? Это Единство можно сравнить с разбитым зеркалом, каждый осколок которого хранит в себе целостный образ мироздания. Самоценность любого фрагмента жизни для дзэнского художника очевидна. Будет ли нас удивлять теперь, что самые разнообразные природные мотивы, равно как и изображения святых, соединяются с понятием религиозного искусства, приобретают метафизическую глубину и начинают осмысляться как «иконы вещей незримых». «Почтение к святости Вселенной брызжет из дзэнского искусства»<sup>19</sup>, – сказал в свое время Х. Дюмулен, профессор университета Св. Софии в Токио, автор множества книг по истории дзэн-буддизма в Китае и Японии.

Символика триптиха открыта для интерпретации. Журавль с горделиво поднятой головой, высоко стоящий на своих тонких ногах, может быть воспринят как метафора просветленности и духовной свободы. (Подобно тому как дорога в дзэнских пейзажах, по которой путник поднимается в гору, служит символом духовных исканий и стремления к Пробуждению, – таким же смыслом наделяется в дзэнской живописи и высоко поднятая голова птицы.) Обезьянка, с нежностью обнимающая детеныша, передает идею эмоциональной природы человека, является знаком сострадательного отношения к миру. Единство высшей мудрости и милосердия ко всему живому воплощает в себе центральная фигура триптиха – Гуанинь.



Имя это, как известно, является китайской версией бодхисаттвы Авалокитешвары, что в переводе с санскрита означает «Внимающий звукам мира». Исполненный чувства безграничного сострадания ко всем живым существам в мире, давший обет спасти их, бодхисаттва наделён способностью внимать призывам всех страждущих – вот в чём смысл его имени. «Даже меч палача разлетится на части, если приговорённый будет звать к имени бодхисаттвы из глубин своего сердца», – сказано языком сутр.

Поразительно, что ни в Индии (где зародился культ Авалокитешвары), ни в Тибете (где он и по сей день остаётся одним из главных божеств буддийского пантеона) не было места трансформации пола. В Китае же образ бодхисаттвы (изначально лишённый половой принадлежности) со временем всё больше наделяется женскими чертами, а к IX столетию принимает уже отчётливый облик женского божества. Похоже, огромный смысл заложен в самом факте того, что эмоция беспредельного сострадания нашла воплощение в Китае в образе прекрасной женщины, исполненной мягкой мудрости, нежности, всепрощения. Тара, богиня Милосердия в Тибете, столь же прекрасная, сколь и сострадательная, была рождена из слезы Авалокитешвары, когда тот оплакивал страдания мира. Одним из символов Гуанинь является, между прочим, веточка плакучей ивы, названной так благодаря свисающей до земли листве, по которой капли дождя скатываются подобно слезам. Ивовый ветвью бодхисаттва (так называемая «*юрю каннон*» – Каннон с ивой) стряхивает божественный нектар жизни на взывающих к ней о помощи. Присутствие ивы на свитке ассоциировалось в сознании людей ещё и с весенним обновлением природы, с вечным временным потоком.

Обращаясь к образу бодхисаттвы, одному из самых распространённых сюжетов в дзэнском искусстве, китайские и японские художники, рисуют, как правило, лишь силуэт божества, применяя так называемую технику «*хакубё-га*» («рисунки белым»), создавая как бы полую, «пустую» внутри фигуру – символ чистоты и озарённого сознания. Согласно традиции, Каннон изображают сидящей чаще всего на скале или скалистом острове, омываемом со всех сторон морским пространством, – аллюзия на остров Поталака, где, как на то указывает «Сутра цветочного убранства», и пребывает богиня Милосердия и откуда внимательно следит за всем происходящим в мире. Одним из мест, которое отождествляется в представлении верующих с этой легендарной землёй, является остров Путо, находящийся в Восточно-Китайском море недалеко от портового города Нимпо. За священным этим островом издревле закрепилась слава «Царства буддизма посреди Небес и морских просторов», «самого святого и чистого места на Земле». В силу своей изолированности от материка, отрешённости от будничности и бешеной суеты больших городов острову и по сей день удаётся сохранить атмосферу тишины, умиротворённости, благодати. Со всех концов страны к нему стекается нескончаемый поток





паломников. Приезжающие сюда словно наполняются верой в то, что получают благословение от самой бодхисаттвы, чей парящий над островом силуэт – огромная 33-метровая статуя, видимая едва ли не со всех концов Путо, внушает чувство защищённости и покоя.

Диапазон образов, символически осмысленных и органически влётённых в контекст дзэнского мировоззрения, огромен и включает изображения разного рода птиц, животных, растений. Трудно не заметить, например, то, как часто дзэнские художники обращаются к образу диких гусей, изображения которых украшают внутренние помещения множества дзэнских храмов. Воплощённые в четырёх своих сюжетных вариациях (застигнутые кистью художника в полёте, занятые поиском пропитания, спящие, испускающие призывные крики), гуси служили метафорой монастырской дисциплины, включающей в себя правильную хотьбу, сон, правильный образ жизни и медитативную практику. Вторая часть Каталога китайской живописи из коллекции Асикага Ёсимицу (*Кундайкан сотёки*), выполненная во второй половине XV века, представляет собой, как известно, подробную инструкцию того, как декорировать внутренние помещения дворца сёгуна. На одной из иллюстраций этого трактата мы видим четыре свитка со знакомым уже сюжетом, вывешанных в определённом порядке в *токонома* справа налево. Едва ли к простому совпадению можно отнести наличие в коллекции сёгуна подобных картин, и едва ли только с намерением украсить комнаты правителя они были вывешаны – скорее, с целью вдохновить, наставить на духовный путь, напомнить о правилах монастырской жизни прихожанам, навещавшим обитель Асикага, считавшего себя последователем дзэнского учения. Трудно сказать, почему именно гусям была отдана честь служить символом суровой монастырской дисциплины. Однако хорошо известно, что водяная птица издревле почиталась в Китае за развитый и сильный инстинкт относительно места и времени миграции, за чёткую организацию клина при полёте, за поразительную верность, хранимую парой в отношении друг друга.

По всей вероятности, не последнюю роль в распространении образа диких гусей сыграло присутствие их в одной из историй из жизни Будды (джатак), имеющих ярко выраженный назидательный характер. Согласно сюжету, в одном из своих прежних воплощений Будда Шакьямуни служил предводителем стаи птиц. Однажды он вёл своих подопечных с горы Цитракута к прославленному пруду недалеко от Бенареса. Однако именно здесь ничего не подозревающего вожака подстерегала беда: он оказался пойманным в ловушку. Терпеливо выждав, пока его стая наестся досыта, он издал, наконец, предостерегающий крик. Гуси стремительно взмыли в воздух и через мгновение исчезли за горизонтом. И лишь его верный товарищ Сумукха, инкарнация Ананды, отказался покинуть своего предводителя, оставшись с ним вопреки очевидной опасности тоже быть



пойманным. Подоспевший к тому времени охотник был немало удивлён, обнаружив, что лишь один из гусей оказался в капкане. Сумукха поведал недоумевающему охотнику о добродетелях верной дружбы и преданности своему вожаку. Глубоко потрясённый ловец птиц освободил гуся. В ответ на столь великодушный поступок друзья решили рассказать о случившемся королю Бенареса, щедро вознаградившего, в свою очередь, охотника. Иллюстрации к этой истории известны нам благодаря настенным росписям V–VI веков в одной из пещер Аджанты. Очевидно, что не столько эстетические предпочтения, сколько символическая значимость обусловили интерес к образу диких гусей в дзэнском искусстве, где они стали эмблемой буддийских этических принципов.



Тэссю. Дикie гуси. Музей искусств «Метрополитен». Нью-Йорк



Для японского художника-монаха Тэссю Токусай (ум. 1366), обращавшегося к этому мотиву с особой настойчивостью, последний был в первую очередь отражением его собственных этических принципов и напряжённой внутренней работы. Постигавший дзэн под руководством знаменитого наставника Мусо Сосэки (1275–1351), Тэссю далеко не понаслышке знал о суровости монастырского образа жизни, строгости его устава. Особую известность художнику принесли два его свитка из Музея искусств «Метрополитен» (Нью-Йорк), на каждом из которых изображены двадцать пять диких гусей, поглощённых всё теми же занятиями: птицы мирно спят, выискивают корм, призывно кричат и, наконец, шесть из них взмывают в небо. Рифмующиеся между собой группы гусей задают картинам поразительное чувство ритма, пронизывают её трепетным биением жизни.

Радость жизни, внутренняя свобода, неотягощённость мирскими заботами находят воплощение в дзэнском искусстве в образе воробьёв. Очаровательные свитки с изображением этих легкокрылых творений мы можем видеть в исполнении, например, художника-монаха первой половины XIV столетия Као.

«Зашифрованной трансцендентностью», искусством, где «конкретные вещи пронизаны безвременным настоящим»<sup>20</sup>, — называет дзэнскую живопись Зекель. И когда чаньский мастер Чуси Фанци (1297–1371) оставляет на свитке с изображением цапли следующую надпись: «Когда вода чистая, рыба становится видна», он, похоже, имеет ввиду нечто большее, чем просто упоминание банального факта. Птица на картине Мокуана (начало XIV столетия), замеревшая под ивовым деревом и всем своим существом нацеленная на добычу, — не что иное, как аллюзия на сознание дзэнского монаха, чей дух, очищенный от наслоений мутных и путаных мыслей и чувств, всецело сосредоточена на одной высшей цели — достижении Пробуждения. Снова и снова, с по-



Као. Воробьи на ветке цветущей сливы.  
XIV в. Музей Умэдзава. Токио





разительным постоянством и неиссякаемым интересом к сюжету дзэнские художники возвращаются к изображению цапли, являющейся символом целеустремлённости на пути обретения своей подлинной природы, истинного «я».

Высшим воплощением духовного опыта для последователя дзэнского учения, вне всякого сомнения, был пейзаж. В атмосфере поиска необходимого художественного формата, способного с наибольшей полнотой и адекватностью отразить эстетические пристрастия, вкусы и меру литературной и поэтической эрудиции художественно-ориентированных монахов (*будзинсо*), в первой половине XV столетия рождается особый тип картины – так называемые *сигадзика*, т. е. живописные свитки, сопровождаемые стихотворными строками.



Сюбун. Пейзаж. XV в. Музей искусств Нэдзу. Токио



Отличительной их чертой была вытянутая в высоту вертикальная форма, предоставляющая возможность в полной мере использовать верхнюю, свободную от рисунка, часть свитка для каллиграфически исполненных записей. Подобные работы, сочетающие в себе поэтическое слово и живописный образ, обладали для их владельцев огромной эмоциональной ценностью, ибо часто служили свидетельством разного рода памятных событий, в частности, поэтических собраний в среде высокообразованного монашества. Такие картины принято было дарить при расставании (так называемые *собэцудзу*) или в память о совместно проведённом времени, в знак душевной близости друзей (*хоюдзу*, досл. «в память о дружеском визите»). Пронзительной эмоциональностью, душевной теплотой, сердечностью пронизаны многочисленные надписи, сопровождающие такие «прощальные» свитки.



Гакуоу. Пейзаж. XV в.  
Музей Масаки



Сотан. Пейзаж. XV в.  
Музей искусств Идэмицу



К числу подобных *сигадзико* относятся многочисленные картины, созданные в жанре *намбаку содзу* («созерцание водопада»), речь о котором шла выше (см. главу I). Чрезвычайной популярностью пользовался и жанр *сёсай-га*, посвящённый изображению условной, воображаемой реальности – некоего идеализированного природного уголка, полного задумчивой прелести. На первом плане этих картин – хижина, крытая тростником, или *сёсай* (кабинет, павильон), приют отшельника, место уединённого размышления, созерцания удалившегося от мира мудреца, философа, поэта. «Колесницей, лодкой, способной переносить человеческие сердца через времена и пространства»<sup>21</sup>, окрестил один из таких свитков, созданный в жанре *сёсай-га*, Коси Эхо, монах из Тофукудзи, близкий друг знаменитого Сэссю. Для многих монахов, испытывавших внутренний дискомфорт от пребывания в многолюдных монастырях, уставших от его сутолоки и шума, созерцание этих пейзажей служило верным способом унести с сознанием в пространство вожделенного покоя и тишины.

«Картинами сердца» (*син-га*) называли подобные изображения, в которых художники, создавая фантазийный, придуманный мир, пытались передать искомое состояние души – гармонию, покой, умиротворение, глубокое созерцание не столько внешнего, сколько внутреннего бытия. Это мир уединённой мечты, в которой единственную компанию отшельнику составляли так называемых «три драгоценных друга»: сосна, бамбук и цветущее дерево сливы. Символика их, позаимствованная из Китая, была с готовностью воспринята японскими монахами, ищущими образы для передачи внутреннего состояния – «пейзажа сердца». Каждый из них являлся воплощением определённого духовного начала, не надуманного, но находящего своё подтверждение в характере и свойствах самого растения. «Благородный человек почитает сосну за её строгость и целомудрие, бамбук – за стойкость, а сливу – за её чистоту и непорочность», – говорил китайский учёный XIV столетия Ху Хан, выражая уже сформировавшееся к его времени отношение к символически значимым образам<sup>22</sup>. Знаком молодости, душевной гибкости, благородства является бамбук, не ломающийся, но лишь низко склоняющийся к земле под тяжестью снега. Полый внутри бамбук – символ сердца, свободного от привязанностей. Широкий и богатый спектр его символических значений без труда объясняет факт поразительной популярности бамбука, росписями грациозных, гибких ветвей которого украшены внутренние пространства многочисленных дзэнских храмов Китая и Японии.

Метафорой негибкости духа, высокой нравственности, долголетия является вечнозелёная сосна, символика которой восходит к известному конфуцианскому высказыванию: «Становится ясным как стойка сосна лишь с наступлением холодов». Душевную чистоту, стойкость олицетворяет, как известно, слива, так как живые соки сохраняются в





этих деревьях и в мороз. Символику цветущей сливы как знака озарённого сознания Будды неоднократно использовал в своих сочинениях величайший философ и дзэнский наставник Догэн (1200–1253 гг.), кому Япония обязана знакомством с учением буддизма дзэн. В 59-й главе его монументального труда *Сёбогэндзо*, носящей название «Цветущая слива», автор приводит следующие слова: «Однажды мой учитель заявил монахам, что когда Будда Шакьямуни пережил Озарение, то в знак этого события одна из ветвей сливы расцвела посреди снегов... Затем появились молодые ветви, и дивной красоты цветы радовались весеннему ветру...»<sup>23</sup> Устойчивые ассоциации чистоты и ясности озарённого сознания с цветущей сливой сделали последний одним из самых популярных мотивов в дзэнском искусстве.

Пейзажные мотивы с наибольшей полнотой и многогранностью представлены в Японии творчеством монаха и величайшего художника в истории японского искусства Сэсю Тоё, жившего в XV столетии. О нем – наше дальнейшее повествование.



Сэсю.  
Автопортрет.  
Около 1506 г.  
Копия XVI в.  
Музей Фудзита

## ХУДОЖНИК, КАКОЙ ВЫБАЕТ РАЗ В ТЫСЯЧЕЛЕТИЕ

*Среди путей живописца  
тушь простая превыше всего.*

**Ван Вэй**

*Кисть Сэсю спонтанна и жива,  
как сама природа.  
Казалось, тушью ему служила его собственная кровь,  
одухотворявшая все, о чем рассказывала кисть.*

**Дзуйкэй Сюхо**

Одновременно с желанием рассказать об этом художнике возникает вполне объяснимое чувство робости. Ибо как уместить мощь его художественного дара, историю его необыкновенной судьбы длиной почти в столетие (1420–1506) в границы письменного текста? В наши дни часто случается слышать о том, что, не понимая дзэн, нельзя понять Японию, но, не понимая Сэсю, невозможно проникнуться духом дзэн. Имя Сэсю в Японии известно каждому. Сегодня его называют «величайшим художником за всю историю японской живописи, чья титаническая фигура доминирует над эпохой»<sup>1</sup>. Однако уже современники Сэсю разглядели в нем человека, «какой бывает раз в тысячелетие»<sup>2</sup>. Надо было обладать исключительным живописным талантом и глубоко религиозным сознанием, прославиться благородством и высотой духа, чтобы получить столь высокую оценку в стране, где едва ли не каждый второй наделен художественными способностями и с раннего детства обучается искусству владения «кистью и тушью», где тысячелетняя традиция, унаследованная из Китая, учит не отделять нравственные качества человека от его художественного дара, и где, наконец, достоинства «кисти» художника, характер и ритм его письма и рисунка считаются прямым отражением его душевных качеств. «Невозможно постичь Дао кисти и туши, если сам не хранишь в себе Дао»<sup>3</sup>, – говорит китайский художник.

Сэсю стал легендой еще при жизни, большую часть которой провел вдали от столицы. Не стремясь к славе, он был окружен ею до самых последних своих дней. Подобно японскому живописцу XIX столетия Хокусая, он мог бы назвать себя «одержимым рисунком»: его ежедневное общение с кистью, начатое, по крайней мере, с двенадцатилетнего возраста, продолжалось более семи десятков лет – до самого преклонного





возраста. Но и тогда его вдохновенная кисть не ведала усталости и продолжала создавать подлинные шедевры.

О ранних годах жизни художника известно мало. Мы знаем лишь о том, что фамилия его семьи была Ода, что означает «Маленькое поле», и наше воображение уже готово нарисовать семейство сельских тружеников, владеющих небольшим рисовым участком, каких было множество в его родной провинции Биттю (соременная префектура Окаяма). В возрасте около десяти лет его отдали в дзэнский храм Хофукудзи, расположенный в той же провинции, — и это было вполне естественно для XV столетия, когда вся культурная жизнь страны сосредотачивалась в дзэнских храмах и монастырях. И хотя настоящее имя будущего живописца история не сохранила, это небольшая потеря для нас, ибо отданный в раннем возрасте на попечение своего духовного наставника, он сразу же, согласно сложившейся традиции, получил от него новое имя Тоё, означающее «Подобный иве». И снова иероглифы, составляющие имя, помогают нам представить высокого, тонкого и гибкого мальчика.

Храм Хофукудзи, и сейчас еще существующий, в XV веке переживал период своего расцвета, владея обширными рисовыми полями и содержа в своих пределах более полутора тысяч монахов. Следуя духу времени, подчиняясь тону, который задавали крупнейшие дзэнские монастыри в Киото, ориентированные на китайскую культуру, Хофукудзи сохранял внутри себя ту же атмосферу глубокого уважения к древней цивилизации, давая своим питомцам классическое китайское образование, включающее знание китайского языка, поэзии, философии.

Именно к этому времени пребывания юного живописца в Хофукудзи относятся многочисленные легенды, рисующие образ не очень старательного и послушного, зато чрезвычайно одаренного мальчика, чья кисть уже в раннем возрасте обладала магической силой одухотворять и наделять жизнью все, к чему она прикасалась. Однажды, рассказывает легенда, буддийский наставник Сэссю был настолько рассержен легкомысленным поведением мальчика, что, желая наказать его, привязал веревкой к столбу в одном из дальних помещений храма. Войдя поздно вечером в комнату с намерением освободить его, монах остолбенел, заметив около ног связанного ребенка огромных крыс. Попытки прогнать наглых животных не побудили их даже пошевелиться. И тогда, пригладившись, монах обнаружил, что не живые крысы так напугали его, а нарисованные. Утомленный неподвижным сидением и уставший плакать, Сэссю изобразил животных на полу комнаты большим пальцем своей ноги, используя в качестве туши слезы, скатившиеся на пол. По другой версии этой легенды, ожившие крысы перегрызли веревку и освободили мальчика. Эту историю, ставшую сегодня уже неотъемлемой частью реальной биографии Сэссю, с готовностью расскажут вам в каждом дзэнском храме городов Ямагути и Масуда, имеющих отношение к судьбе худож-



ника; без нее не обходится ни одна книга биографического характера, посвященная Сэссю<sup>\*</sup>.

Зная о непреодолимом влечении юного дзэнского монаха к творчеству, нетрудно предположить, насколько сильно манил его Киото, как притягателен для двадцатилетнего Сэссю был этот город. Более четырех с половиной столетий (704–1185) Хэйанкё – «Город мира и покоя», как назывался Киото в прежние времена, был средоточием всей культурной жизни страны. Император – живой потомок богини Солнца Аматэрасу – вместе с многочисленной свитой своих придворных постепенно напитаи атмосферу города духом рафинированной красоты и утонченности, придали ему облик неповторимый и прекрасный. Черепичные крыши древних монастырей; ведущие к ним мощеные улочки, тишину которых нарушает лишь стук деревянной обуви паломников; вековые деревья, оберегающие покой синтоистских святилищ (или, может быть, наоборот: выстроенные столетия назад синтоистские святилища хранят покой и старость могучих деревьев); внушающие почти благоговейный трепет огромные просторные лестницы с каменными фонарями по бокам, возносящие к воротам буддийских храмов, – кажется, сама душа Японии, ее сердце, пребывает здесь.

Придя к власти, военное правительство Асикага вновь избрало Киото своей столицей, открыв тем самым новую страницу в судьбе древнего города. Сюда и приезжает Сэссю в 1440 году, чтобы провести в Киото последние двадцать лет своей жизни. Надо полагать, что само пребывание молодого дзэнского монаха в этом прекраснейшем из городов Японии послужило великолепной школой для него. Здесь отшлифовались

---

\* Рассказ о чудесных способностях юного Сэссю, о волшебной силе кисти типологически восходит к тому роду преданий, в которых художнику приписываются сверхъестественные возможности. Как не вспомнить многочисленные легенды, окружающие имя величайшего из китайских живописцев танской поры У Дао-цзы? Ни одна из работ этого мастера не дошла до нашего времени в оригинале, зато сохранилось множество преданий о гениальном художнике. В одном из них повествуется, например, о том, как У Дао-цзы, странствуя по стране, решил остановиться на ночь в монастыре, монахи которого, однако, не проявили к нежданному гостю ни особого радушия, ни гостеприимства. Поднявшись рано утром, художник поспешил покинуть неприветливое место и, уходя, одним взмахом своей волшебной кисти нарисовал ослика на поверхности монастырской стены. Едва он закончил рисовать, как ожившее животное, спрыгнув на землю, сильным ударом копыт в одно мгновение разрушило монастырскую постройку. Выбежавшие на шум монахи увидели, однако, лишь изображение ослика на стене. Другая легенда рассказывает о самой последней работе мастера. По велению императора художник изобразил на стене императорского дворца чудесный пейзаж: горы, лесные дали, облака, влекущие за горизонт, а на переднем плане – пещеру. Не успел император, ошеломленный красотой картины, выразить восхищение талантом живописца, как тот вошел внутрь пещеры, изображенной на стене, и растворился в ней. Постепенно исчезла и картина.

Во всех этих и подобных историях, связанных с именами великих живописцев и каллиграфов Китая, нетрудно проследить связь между живописью и магией. В понимании древних китайцев быть великим художником значило быть великим мудрецом, философом и магом. Чем мощнее дар живописца, тем сильнее и очевиднее его магические способности, сама демонстрация которых воспринимается как доказательство его художественного гения. Включение в этот типологический ряд имени Сэссю означает высочайшую степень признания его живописного дара в Японии.



его художественные вкусы, здесь он получил самое блестящее по тем временам образование.

Жизнь Сэсю проходила в Сёкокудзи, крупнейшем из дзэнских монастырей Киото, само название которого – «Храм Премьер-министра Страны» – свидетельствует о тесных и непосредственных связях с военным правительством Японии сёгунов Асикага, под покровительством которого монастырь процветал. Количество монахов, живших в стенах Сёкокудзи, исчислялось тысячами. В его пределах находился главный отдел управления всеми дзэнскими храмами страны, а также департамент по иностранным делам, ответственный за контакты, главным образом, с Китаем и Кореей. Тут же располагалась и Академия художеств.

Учителем живописи Сэсю стал художник-монах, член Академии художеств Сюбун, занимавший в Сёкокудзи весьма высокую должность *токан*, то есть ответственный за строительство и надлежащее состояние различных зданий монастыря. Дзэнским Рафаэлем называют иногда Сюбуна западные искусствоведы<sup>4</sup>, – видимо, за присущие его творчеству мягкость, лиризм, легкость, с какой он создавал свои многочисленные пейзажи. Все они пронизаны духом мечтательности и тишины и изображают, как правило, характерные для китайской природы остроконечные причудливых форм скалы, уютно встроенные в ландшафт павильоны или маленькие горные храмы, крохотные фигурки странников в монашеской одежде, бредущих по петляющим тропкам, либо монахов, подметающих пустынный двор уединенного монастыря.

Сегодня мы знаем Сюбуна исключительно как пейзажиста, стоящего у истоков живописи в «новом» (то есть китайском) стиле. Однако хроники тех лет свидетельствуют, что он обладал весьма широким спектром дарований: был скульптором, ремесленником, расписывал раздвижные бумажные перегородки (*фусума*), экраны (*бёбу*). Биография его полна загадок и тайн. Самый влиятельный и известный из живописцев своего времени, он не оставил нам ни одной работы, собственноручно им подписанной или же датированной, что трудно, разумеется, объяснить лишь «скромностью» столь авторитетного в Сёкокудзи мастера. Дело, скорее всего, в том, что во времена Сюбуна художники Академии редко оставляли на своих работах подпись или печать. Будучи в большинстве своем послушными исполнителями многочисленных заказов на определенную тему, они обязаны были, например, создавать работы, играющие роль потенциальных подарков сёгуна какому-либо лицу. Что же касается произведений религиозной живописи, то на картине такого содержания художнику тем более запрещалось оставлять свою подпись. Если же имя исполнителя все же указывалось, то это была так называемая *какуси раккан* (букв. «спрятанная подпись»), то есть подпись едва заметная, не отвлекающая внимание зрителя. Творческая индивидуальность художника в массовом потоке живописных работ, созданных мастерами Академии, мало учитывалась, поэтому очень трудно сегодня выделить пейзажи Сюбуна из огромного количества им подобных, идентичных и по манере исполнения, и по стилю, и по сюжету.





Сюбун (?). Пейзаж. Фрагмент. Музей Сэйкадо. Токио



Сюбун. Пейзаж. 1448 г. Национальный музей. Токио





Эта же причина не позволяет нам распознать и произведения самого Сэсю, созданные им в период учебы в Сёкокудзи. И все же, по свидетельству некоторых дзэнских монахов, проживавших вместе с ним в монастыре, уже тогда его мастерство превосходило умение самого учителя. Поэт-монах Гэнрю, знакомый с ними обоими, например, писал: «Сюбун, находящийся целиком во власти художественной манеры Ван Вэя и У Даоцзы, все свое время посвящал занятиям живописью. Однако, если осмелиться провести параллель между творчеством Сэсю и работами его учителя, то это будет похоже на лед в сравнении с водой или на глубокого цвета краску в сравнении с растением индиго, из которого она извлекается»<sup>5</sup>. Иными словами, работы Сюбуна («вода» и «растение индиго»), служившие Сэсю на раннем этапе его творческого пути образцом для подражания, школой живописного мастерства, стали тем остовом, который со временем начнет обрастать живой плотью творческого вдохновения самого Сэсю.

Похоже, что многогранность художественных дарований Сэсю, так же как и притягательность его чисто человеческих качеств, не остались незамеченными в Сёкокудзи, ибо в тридцать лет он получил довольно высокую должность *сика*, лица, ответственного за прием гостей, — факт, сыгравший важную роль в его жизни, ставший тем необходимым и закономерным звеном в цепочке событий его судьбы, которые привели его в конце концов в Китай. Нетрудно себе вообразить, что жизнь в Сёкокудзи, атмосфера которого была насквозь пропитана китайской культурой, заботами об углублении контактов с материком, сформировала в японском художнике мечту посетить древнюю страну. Похоже, что именно своей ролью «ответственного за прием гостей» Сэсю обязан знаменательной встрече с посетившим Киото, а значит, и монастырь Сёкокудзи, влиятельным князем Оути, пригласившим художника в город Ямагути, где для Сэсю открывалась реальная возможность отправиться в Китай.



Сюбун. Пейзаж. XV в.  
Музей Идэмицу





Пятиярусная пагода храма Рурикодзи. XV в. Ямагути



В XV столетии Ямагути (современная префектура Ямагути), отстоявший на пятьсот пятьдесят километров к западу от столицы, был призамковым городом могущественных князей Оути, чья власть распространялась на острова Кюсю и Сикоку. Наивысшего расцвета город достиг при правлении 31-го из рода Оути – Ёситака, имя которого стало для своего времени символом просвещения, преуспевания, богатства. Не иначе, как «Киото западной провинции» нарекали Ямагути, и, похоже, не без основания, ибо в XV столетии, когда столица пребывала в огне пожаров и войн, Ямагути оставался оазисом мира, процветания, местом неизменно притягательным для представителей высшего сословия, людей культуры. Символом Ямагути и по сей день остаётся элегантная красавица – пятиярусная пагода ныне уже не существующего храма Рурикодзи, безупречно четким силуэтом прорисованная на фоне мягких очертаний окрестных гор. Отнесенная к числу «национальных сокровищ» (*кокухо*), она считается одной из самых красивых пагод Японии. С давних пор город играл важную роль посредника между Японией и заморскими державами. Отправляя на материк живопись и лаковую утварь и вывозя, в свою очередь, из Китая и Кореи самые разнообразные произведения искусства, князья Оути получали от этого обмена огромную прибыль, пополняя одновременно и собственную коллекцию художественных ценностей. Приглашение столичного художника в Ямагути было вызвано вполне объяснимым стремлением укрепить авторитет и культурное влияние этого набирающего силу города, поддержать его репутацию «малого Киото». Молодой дзэнский монах, талантливый живописец, владеющий к тому же китайским языком, как нельзя лучше подходил на роль персонального консультанта и наставника князей Оути в сфере культурных связей с Китаем.

В миле от города, в живописнейшей долине, часто навещаемой туманами и клубящимися облаками, Сэссю получает место настоятеля Ункокудзи (Храма Долины Облаков) – небольшого фамильного храма князей Оути. Сохраняется оно и сейчас, это неброское крохотное здание, почти задавленное современными домами, восстановленное в 1884 году поклонниками творчества Сэссю в память о проживавшем здесь художнике.

В Ямагути Сэссю обрел, наконец, свободу от жестких и непреложных правил, господствовавших в Сёкокудзи, от живописного канона, следовать которому была прямая неизбежность; здесь, вдали от строгих глаз наставника, творчество Сэссю вошло в русло им самим выбранного пути. И хотя традиция запрещала художникам подписывать свои работы до достижения ими шестидесяти лет, Сэссю, нарушая ее, начинает оставлять свое имя на рисунках уже сейчас, когда ему едва перевалило за сорок, свидетельствуя тем самым об осознании своей творческой значимости, восприятию себя не как ремесленника, исполнителя чужих заказов, но художника с собственным видением мира. Среди дзэнских монахов было принято брать псевдонимы, не связанные с фамилией семьи, но содер-



жащие в себе слог, входящий в состав имени учителя. Говорят, что Сэсю был большим поклонником каллиграфической работы китайского поэта и художника минской поры Чуши Фан-чи, представлявшей собой два иероглифа со значением «снег» и «лодка», которые читаются по-японски как *сэцу* и *сю*. Соединенные вместе, они составили новое имя художника – *Сэссю*, которым он отныне и подписывает свои произведения. Это имя оказалось созвучным именам двух наиболее авторитетных для него японских мастеров (слоги *сэцу* входят в состав имени Дзёсэцу, слог *сю* представляет собой первую часть имени Сюбуна). И все же не уверенный в правильности своего выбора художник обратился к старшему по возрасту монаху Рюко с просьбой интерпретировать дзэнский подтекст выбранного им имени Сэссю, что означает «Заснеженная Лодка». Ответ Рюко сохранился до наших дней: «Снег покрывает всю вселенную. Его чистота безупречна и, подобно сверкающей луне, не содержит и пятнышка пыли. Лодка, в свою очередь, скользя по поверхности воды, вольна уплыть во все направления: на юг, север, запад и восток. Всегда в движении, она не останавливается нигде, и только привязанная к шесту, пребывает в покое. Непорочная белизна снега символизирует духовную сущность истины, а лодка, находящаяся в вечном движении, но способная также и к покою, означает как подвижность нашего ума, так и его тишину. Если только ты глубоко, всем сердцем, овладеешь духовной истиной и постигнешь природу ментальной активности, ты сможешь выражать их своей кистью. И тогда твоё творчество будет наполняться все большей и большей силой. В будущем люди будут обсуждать твои работы и скажут про них, что это не столько созданные рукой художника картины, сколько творения его духа»<sup>6</sup>. Пять столетий, прошедшие со времени ухода Сэссю из жизни, доказали подлинность его художественного дара, жизненность и одухотворенность его искусства, предсказанную дзэнским монахом.





Сэссю. Жители Китая.  
Около 1468–1469 гг.  
Национальный музей. Токио

Возможность посетить заморскую страну открылась художнику не сразу. Шесть или семь лет ждал он, живя в Ямагути, благоприятного поворота судьбы, пока, наконец, не был отправлен в Китай в качестве живописца и торгового представителя князей Оути, ответственного за выбор и покупку художественных ценностей.

Сегодня нам трудно даже вообразить, насколько тяжело в те далекие времена давался этот путь из Ямагути в китайский порт Нинпо японскому судну с его ста семьюдесятью пассажирами. Похоже, что каждый, принимавший участие в том путешествии, был по натуре своей авантюристом, готовым к встрече с любыми неожиданностями и испытаниями. Многие из участников экспедиции, одетые, подобно Сэссю, в монашеские одежды, согревались долгими зимними вечерами лишь мечтой о великой заморской стране, обещавшей каждому так много. Больше трех с половиной месяцев длилось странствие, которое сегодня могло бы занять не более суток. Всего пятьсот миль морского пространства и многие годы ожиданий отделяли заветную мечту от ее воплощения в реальность. Наконец, в начале 1468 года Сэссю ступил на берег китайского государства, почти двухгодичное пребывание в котором сыграло столь огромную роль в его судьбе, что после возвращения на родину он едва ли не до конца жизни подписывал созданные им работы не иначе как «Сэссю, побывавший в Китае».

«Побывавший в Китае» – как много значили эти слова для человека XV столетия, особенно если он дзэнский монах и художник! За этими словами – не просто факт пребывания в далекой стране, не просто ностальгия по ее ландшафтам, людям, дорогам, странствиям... Китай питал творческое воображение многих современников Сэссю; на Китай с давних пор смотрели с благоговением и почтением. Побывать в Китае мечтали многие; не видя его пейзажей, рисовали их непрерывно, отдаваясь стихии своего воображения. Таким, между прочим, излюбленным сюжетом дзэнского искусства стали «Восемь знаменитых видов Сяо и Сян», но



сколько из японских художников побывало там и имело реальную возможность любоваться красотой двух прославленных рек? Редкий дар судьбы – жить и учиться в Китае, странствовать по его провинциям, всматриваться в чужую жизнь, общаясь с людьми на их родном языке, вдыхать ароматы заморской земли выпадало далеко не каждому.

«...Он видел один за другим все знаменитые города Китая, – вспоминал годами позже монах Рёсин, один из участников экспедиции, – блеск и красоту его столицы и провинций, самых разных людей, начиная от тех, кто был едва прикрыт травой, кончая теми, на ком было странное шерстяное одеяние. Все удивительное, что попадало в поле зрения художника, он, не переставая, зарисовывал. Теперь и без слов понятно, почему кругозор Сэссю так широк. Тот опыт, который он приобрел, путешествуя по стране, приравнял силу его вдохновения к способности его кисти воплощать все увиденное на бумаге»<sup>7</sup>.

Нам нетрудно убедиться в правоте слов Рёсина, достаточно лишь взглянуть на рисунки Сэссю, сделанные им в Китае. С энциклопедической точностью и панорамной широтой он зарисовывает города Китая, его ландшафты, корабли, животных, людей, их позы и одеяния, выдающие сословную принадлежность каждого, кого изобразил художник. Волнующим ароматом заморских стран пропитаны рисунки Сэссю, чья кисть не минует и мельчайших подробностей в отображении реалий жизни интригующе-незнакомое мира чуждедалных краев.

Новый год японская делегация встретила в Пекине – столице минского Китая. Но удивительное дело! Потрясенный архитектурным блеском столицы, красотой ее садов и храмов, художник был явно разочарован современной живописью Китая. Те мастера, с которыми он встречался при дворе императора, не отличались особой одаренностью и занимались главным образом тем, что послушно копировали работы старых мастеров. Ощущая себя в долгу перед школой китайской живописи, которую он прошел еще в Академии художеств при монастыре Сёкокудзи, Сэссю, тем не менее, не находит в современном ему Китае таких ярких и вдохновенных талантов, какими, по его мнению, были Ма Юань или Ся Гуй, жившие в эпоху сунской династии. Откровенным разочарованием пронизаны строки, записанные им несколько лет спустя (в 1496 году) на знаменитом пейзажном свитке, выполненном в стиле «расплесканной туши» (хацубоку): «Я прибыл в китайскую столицу, питая мечту обрести достойного учителя живописи, однако обнаружил, что истинные мастера “кисти и туши” здесь встречаются крайне редко... Я вернулся домой, но только затем, чтобы еще раз удостовериться, насколько японские живописцы Дзёсэцу и Сюбун в совершенстве и глубоко освоили манеру сунских мастеров. Имея опыт проживания в обеих странах – Японии и Китае, – я все больше и больше убеждаюсь в превосходстве их художественного дара над современными китайскими мастерами»<sup>8</sup>.



Страна, куда Сэссю приехал жаждающим знаний и со смиренной готовностью учиться, с надеждой встретиться с великим искусством прошлого, вдохновлявшим художников его родины, неожиданно для него самого признала его непревзойденным мастером, чье творчество стало образцом для подражания в Китае! Посетив великую державу с намерением учиться, он вынужден был учить! Упомянутый уже Рёсин, разделивший с Сэссю опыт путешествий по Китаю, восемь лет спустя после возвращения на родину рассказывал: «Министр Ё приказал почтенному Сэссю украсить живописью центральное помещение Министерства церемоний в Пекине. Он сказал: “Гости более чем из тридцати далеких варварских стран, говорящие на странных и непонятных языках, прибывают в наши дни в Пекин, и при всем при этом мне еще не доводилось видеть художника, подобного Сэссю. Место, где мы сейчас находимся, называется Главным управлением экзаменационными делами. Нет ни одного знатного человека во всем Китае, кто бы миновал этот зал. И когда сюда в следующий раз войдут те, кого ожидают испытания экзаменами, мы, указывая на живопись Сэссю, будем их наставлять: *Это – выдающаяся живописная работа почтенного японского монаха Сэссю. Даже варвары способны на столь редкостное мастерство. Почему бы вам не трудиться со всем возможным усердием, чтобы достичь такого же совершенства в вашем искусстве*”. Так было оценено творчество Сэссю в великом Китае!»<sup>9</sup>

Известно, что художник провел некоторое время в крупнейшем из дзэнских монастырей Китая – Тэндо. Традиция требовала от монахов сидеть в Зале медитаций в определенном порядке, в соответствии с рангом монаха, с его положением в иерархической структуре монастыря. Сэссю был удостоен чести называться «Тэндо дайити дза», то есть занимать первое (после духовного наставника) место в Зале медитаций храма Тэндо.

Когда же пришло время покидать страну, – рассказывает легенда, – лодка художника оказалась доверху покрыта бесчисленными листами «белой, как снег» бумаги, исписанной прощальными стихами его друзей и почитателей таланта, что и послужило якобы основанием назвать живописца именем «Сэссю» («Заснеженная Лодка»). Легенда трогательная и красивая, но имеющая, однако, весьма далекое отношение к действительности, ибо его псевдоним к тому времени был уже выбран.

«Слава Сэссю возросла в десятки раз после его возвращения домой», – свидетельствует Рёсин. В это нетрудно поверить, ведь Сэссю оказался единственным из ведущих художников-монахов Японии, чьи знания о Китае, его искусстве и дивных садах, людях и природе питались из самого достоверного источника – личных впечатлений живописца от пребывания в стране, собственного опыта, который придает знаниям, положенным в основу творчества, убедительность, искренность и глубину.





Возвращаться в столицу уже не имело смысла. Сёкокудзи больше не ждал мастера, ибо к тому моменту, когда Сэсю вернулся домой, уже не существовало ни огромного дзэнского монастыря, ни самого Киото, во всяком случае, такого Киото, каким его помнил, уезжая, Сэсю, – старой столицы. Начавшаяся в его отсутствие война Онин успела целиком опустошить центральную часть города, превратив его в покрытые пеплом развалины.

Сэсю снова уезжает в провинцию. Но куда бы он ни отправился, слава «художника, побывавшего в Китае», уже никогда не покинет его. По прошествии пяти-шести лет, которые выпадают из поля нашего зрения, художник основывает собственную мастерскую недалеко от Ямагути и вновь называет ее «Павильоном Живописи, Созданным Небесами». Здесь он проводит дни в окружении многочисленных учеников, съезжающихся отовсюду, любопытных посетителей, жадных как до рисунков мастера, так и до его рассказов о Китае.

Трудно переоценить значение того опыта, который приобрел художник за время пребывания в древней стране. Его кисть овладела всем диапазоном художественных стилей, существующих в Китае с древнейших времен. Стили эти, *син* (формальный), *гё* (полуформальный), *со* (скорописный), рожденные, как уже говорилось, искусством каллиграфии, органично и естественно проникают вместе с основным потоком китайской культуры и на острова, где распространяются уже на многие другие сферы художественной деятельности японцев.

Формальный стиль *син*, энергичный и резкий, акцентирующий уверенный штрих, четкость контура, допускающий в рисунке подробности и цвет, обычно ассоциируется с живописью Ма Юаня, Ся Гуя, Ли Тана. Для полуформального стиля *гё*, занимающего промежуточное положение между формальным и скорописным, характерна неправильная округлая линия. Творчество Му Ци – лучший пример такого рода живописи. Стиль *со* – стремительный, спонтанный, нашел воплощение в творчестве дзэнских монахов-художников, одним из которых был, например, Ин Юй-цзянь.

Насколько Сэсю сумел овладеть языком художественных стилей китайского искусства, а главное, проникнуться их духом, свидетельствуют его собственные рисунки, сделанные в манере китайских живописцев. Их называют *энсо сансуй*, то есть пейзажи, имеющие форму круга. Японские круглые веера продавались на рынках китайской столицы сунского времени и пользовались там большим спросом. В огромном количестве они вывозились в Китай и в эпоху Сэсю. Несколько таких вееров округлой формы, расписанных художником, сохранилось до нашего времени. Сначала мастер очерчивал круг на квадратном листе бумаги. Рисунок, размещенный внутри круга, он подписывал своим именем, за пределами же круга ставил имя того китайского живописца, чьей манере подражал: Лян Кая, Ся Гуя, Ин Юй-цзяня.



Ин Юй-цзянь. Горная деревня в тумане.  
XIII в. Фрагмент. Национальный музей. Токио

Пожалуй, нигде стиль *син* не проявил себя так властно в творчестве художника, как в цикле пейзажей на тему времен года, из которых сохранились лишь два – «Зима» и «Осень». Узкие вертикальные свитки, небольшие по формату, обрели огромную популярность к XV столетию, ибо отвечали новым архитектурным требованиям и эстетическим запросам этой эпохи, продиктованным желанием украсить интерьер храма или жилого дома, вывесить картину-свиток в специально сконструированной для этой цели нише – *токонома*. Сэссю, уступая моде своего времени, его вкусам и тенденциям, оставил нам множество картин-свитков вертикальной формы.

Выразительность каждого из двух свитков значительно выигрывает, если их рассматривать вместе, – как, по всей видимости, и задумывал художник. Удивительное дело, но почти осязаемое ощущение холода исходит от зимнего пейзажа, где резкость сильных, изломанных линий, контраст черной туши и белых просветов бумаги, рождающих иллюзию снежного покрова (в горах, на ступенях, ветвях деревьев), с предельной убедительностью передают атмосферу морозного дня. Созданию этого ощущения помогает ярко обозначенная прямая линия, словно «раскалывающая» морозный воздух свитка на части, вызывающая ассоциации со звоном ломающихся на морозе льдинок, со звуком поскрипывающего под ногами снега. Контрастно теплым, «уютным» выглядит осенний пейзаж, зовущий пройти вдоль кромки воды, где стоит лодка, подняться, обойдя двух мирно беседующих монахов, по ступеням, ведущим в храм, – силуэт его «летающей» крыши отчетливо прорисовывается на фоне виднеющихся вдали гор. Американский историк искусств Эрнст Фенелоза назвал, между прочим, Сэссю «величайшим в истории мирового искусства мастером прямой линии и угла», имея в виду как раз стиль *син*, в котором он воистину не знал себе равных.



Сэсю. Пейзаж в стиле Ли Тана. XV в. Художественный музей. Ямагути



Сэсю. Пейзаж в стиле Лян Кая. XV в. Национальный музей. Токио

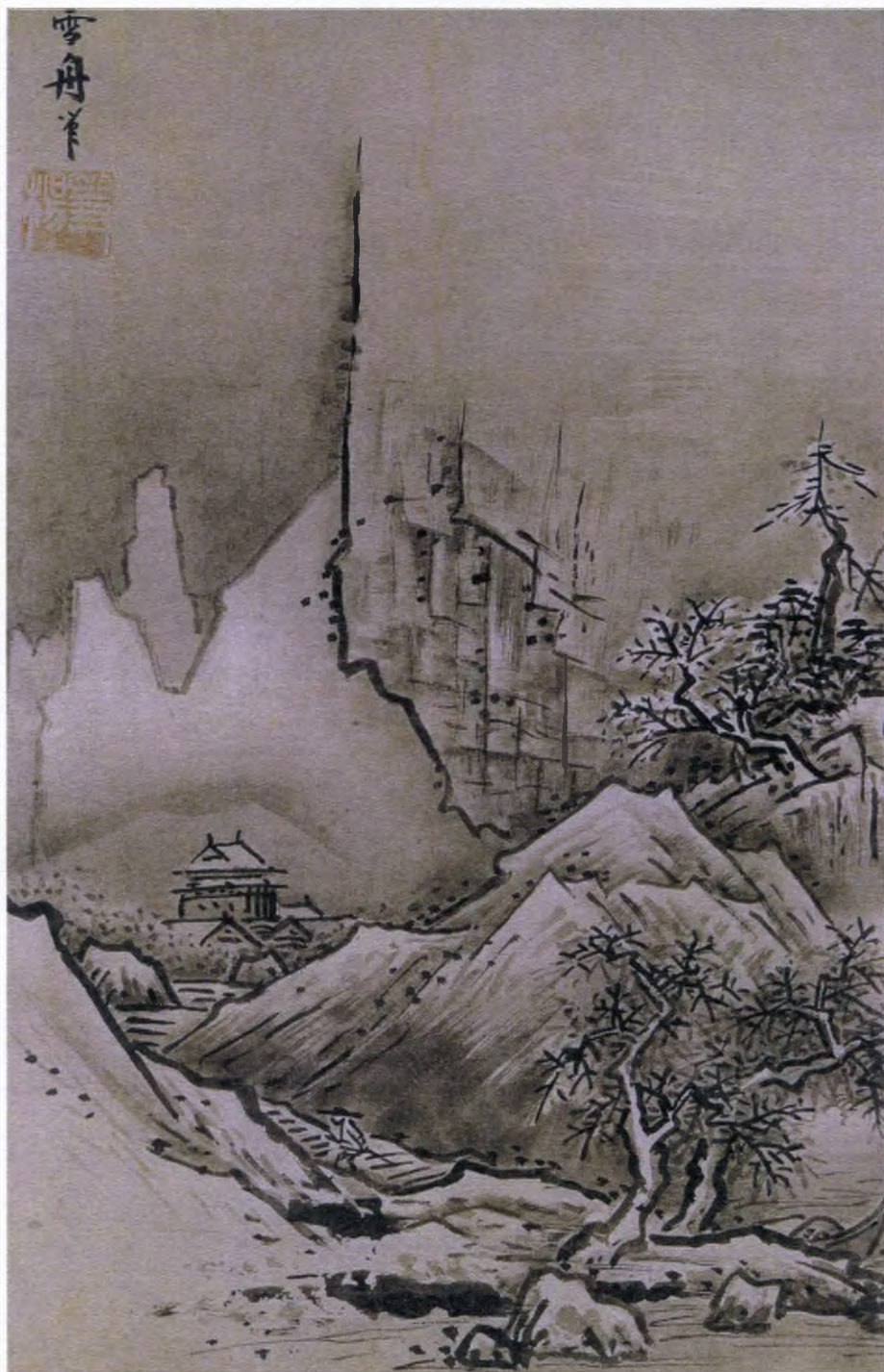




Сэсю. Пейзаж в стиле Ин Юй-цзяна. XV в. Художественный музей. Окаяма



Сэсю. Пейзаж в стиле Ли Тана. XV в. Художественный музей. Ямагути



Сэссю. Зимний пейзаж. 1486 г. Национальный музей. Токио





Осенний пейзаж. 1486 г. Национальный музей. Токио





Сэсю. Пейзаж в стиле хацубоку. 1496 г. Фрагмент.  
Национальный музей. Токио



История японской живописи тушью не знает других примеров, за исключением Сэссю, когда бы художник с одинаковой виртуозностью владел всеми тремя стилями, из которых техника «расплесканной туши» (*хацубоку*) в стиле *со* считается наиболее сложной. Скорописный иероглиф, как известно, наиболее труден как для прочтения, так и для исполнения, но и эстетически наиболее значим. Подобно этому стремительная и подвижная манера рисования в стиле *со*, в основе которой лежат спонтанность и живое творческое вдохновение, признана большинством знатоков искусства высшей формой художественного творчества. Однако кажущаяся легкость, игривая беззаботность порхающей кисти, за мгновения создающей полный живого дыхания рисунок, имеет за собой многие годы усердной тренировки. Хранящая в себе память о многолетнем опыте общения с кистью и потому освобожденная в минуту творческого экстаза от мысли о том, «как рисовать», какими средствами передать внутреннюю реальность изображаемого, рука уже движется сама, повинувшись спонтанному самовыражению духа. Здесь мало одной только техники владения «кистью и тушью», – это искусство требует особого вдохновенного состояния, способности слиться, «быть одним» с предметом изображения, чтобы в несколько взмахов кисти суметь передать его сущность и душу. Сошлемся на замечательную книгу В. В. Малявина, откуда позаимствуем описание творческого процесса китайского живописца Чжан Лу (XV–XVI века), принадлежащее его биографу: «Завидев грозные горы и глубокие долины, кипящие ключи и бурные потоки, сплетение деревьев и нагромождение камней, кружение птиц в небе или игру рыб в воде, он надолго погружался в созерцание. Потом он раскладывал перед собой шелк и неподвижно сидел подле, ища духовного проникновения в увиденное. Когда же прозрение осеняло его, он всплескивал руками и бросался к шелку. Его кистью словно водила созидательная сила небес, и он в один присест заканчивал картину»<sup>10</sup>.

Взяв за образец живопись китайского художника XIII столетия Юйцзяня, прославившего себя в неформальном стиле *со*, Сэссю, подражая ему, оставил не менее вдохновенные работы. А ведь он был первым из японских живописцев, кто пробовал себя в этой сложнейшей технике и впоследствии у себя на родине стал именоваться не иначе как «отцом живописи в манере расплесканной туши». Из всех работ Сэссю в стиле *со* самым замечательным является пейзажный свиток, созданный художником уже на склоне лет, который так и называется: «Пейзаж в стиле *хацубоку*». Около шестидесяти пяти лет упорного ежедневного труда потребовалось даже такому гениальному художнику, каким был Сэссю, чтобы сотворить шедевр за мгновения.

Как не вспомнить, разглядывая работу японского живописца, рассказ Анастасии Цветаевой об удивлявшем мир звонаре Сараджеве<sup>11</sup>, обладавшем уникальным даром различать сотни оттенков звука там, где мы слышим один-два тона. Музыкальный феномен Сараджева невольно рождает



ассоциации с творческой способностью Сэссю, чье и без того обостренное чувство цвета утончилось с годами до восприятия неуловимо-прозрачных модуляций тона в полифонии одной только черной туши. Наследник живописной традиции, берущей начало в Китае, Сэссю, кажется, довел возможности черной туши до ее высших пределов, непрерывно при этом передавая накопленный опыт своим соотечественникам.

В последние годы жизни Сэссю, как известно, был привязан к своему молодому ученику Созну, проявившему одаренность именно в живописном стиле «расплесканной туши», наиболее трудном для исполнения. Покидая в 1496 году мастерскую художника в Ямагути, чтобы вернуться в Киото, Созн просил учителя подарить ему на память рисунок в стиле *хацубоку*. Просьба, на которую Сэссю не мог ответить отказом, нашла воплощение в известном нам пейзаже. Верхняя часть длинного вертикального свитка почти на две трети заполнена каллиграфически исполненными надписями шести монахов – старых друзей Сэссю, оставивших свои впечатления о живописной работе мастера. Седьмая надпись, принадлежащая самому Сэссю, гласит: «...Мои глаза подернуты туманом, мой дух утомлен, и я не знаю, что рисовать. Однако его (Созна. – Е. М.) настойчивость так тронула меня, что я взял мою истрепанную кисть и нарисовал светлой тушью...»<sup>12</sup>

Рисунок возникает из чистого и «пустого» фона, на котором танцующая в свободном полете кисть набросала неясные очертания теней, размывов, штрихов. И только получив первое впечатление от этого вольного танца кисти и туши, воображение начинает дорисовывать пейзажный мотив: смутные силуэты горного хребта, проступающего из тумана, контуры деревьев, смешанных порывом ветра в одно целое, изгибы крыш, одинокую маленькую лодочку, внезапно превращающую своим присутствием белое поле свитка в водное пространство. Даже среди тех, кто оставил свои надписи на картине, не было единого мнения по поводу того, какое место имел в виду художник, рисуя пейзаж: Западное ли озеро в Ханчжоу или же вид на реку Янцзы... Но стоит ли гадать, ибо, скорее всего, место это, рожденное внутренним видением художника, «не находится нигде и одновременно может оказаться всюду».

В возрасте шестидесяти семи лет (в 1486 году) Сэссю снова возвращается в Ямагути под покровительство семейства Оути. Вновь он называет свою обитель Павильоном Живописи, Созданным Небесами (*Тэнкай тогаро*). Последующие годы оказываются самыми плодотворными в творчестве художника. Не могли не сказаться огромный опыт владения кистью, богатство жизненных впечатлений, накопленных за многие годы странствий. Именно в это время Сэссю создает знаменитый «Длинный» пейзажный свиток, посвященный в соответствии с традицией дальневосточного искусства четырем временам года. Написан он в стиле *син* – сильном, эмоциональном, динамичном.

Форма длинного – порой в несколько десятков метров – горизонтального свитка (*эмакимоно*), популярная в Японии в XII–XIII столетиях, к





XV веку уже утрачивает свою привлекательность для художников. Редко кто из них обращался в своем творчестве к ставшей уже архаичной форме *эмакимоно* в те времена, когда жил Сэссю; да и определенного рода архитектурные изменения (появление строений в стиле *сёин*, отличительной особенностью которых, как уже говорилось, была, в частности, специальная ниша – *токонома*) обусловили востребованность небольшой по формату вертикальной картины-свитка, удобной для вывешивания на стене. И все же художник остановился именно на горизонтальном свитке, способном передать идею подвижного течения жизни, вечно меняющихся как во времени, так и в пространстве, форм бытия.

«Длинный», действительно длинный – в шестнадцать метров! – свиток Сэссю поражает разнообразием видов, ландшафтов, сюжетов. Мы знаем, что Сэссю намеревался оставить нам реальные впечатления о своем пребывании в Китае. Но это не просто странствия по дорогам страны, о которой никогда не переставал мечтать художник. Виды китайских пейзажей накладываются в сознании живописца на изображение некоего внутреннего пространства – ландшафта души. Пейзажная панорама свитка превращается в исповедь духовных странствий художника, приобретая некий эзотерический подтекст, воспринимаясь в иных – более широких – временных и пространственных масштабах. Путешествия по дальней стране начинают осмысляться как скитания по дорогам судьбы, где в каждый момент открывается новая жизненная панорама, чаще всего неожиданная и удивительная, подобно тому, как по мере разворачивания свитка никогда не знаешь, какой вид откроется за следующим поворотом тропы, за крутой отвесной стеной, какого спутника встретишь на древних каменных ступенях горного храма или на крутом подъеме в гору. Панорама свитка разнообразна и непредсказуема, как сама жизнь, где ничто не повторяется. На какое-то время случайно встреченный странник в монашеской одежде становится попутчиком, но едва успеваешь привязаться к нему после душевной и теплой беседы во время короткого отдыха, как пути расходятся: каждый идет своей дорогой, на которой открываются новые захватывающие дух панорамы, присоединяются новые случайные попутчики. Странствия души протяженностью в жизнь!

«Длинный» свиток разворачивается одновременно и во времени, и в пространстве. Вместе с путниками, бредущими по его дорогам, мы словно вдыхаем сначала ароматы весны, проходим через летние, затем осенние пейзажи, чтобы оказаться под конец свитка в мире заснеженных гор. Это конец свитка, но не конец пути, ибо среди засыпанных снегом ландшафтов снова повеяло дыханием весны. Идея непрерывности бытия и мимолетности ее преходящих форм, воплощенная в сменяющих друг друга временах года, лейтмотивом присутствует в дальневосточном искусстве. В нем не просто желание насладиться красотами природы, но смысл – глубокий и вечный.



Сэссю. «Длинный» пейзажный свиток. 1486 г. Фрагмент. Коллекция Мори. Ямагути



Разворачивая свиток, человек сам участвует в творчестве, как бы формируя время – свое время. Пьеса жизни уже написана, драма судьбы вся запечатлена на свитке, но для берущего его в руки человека еще сокрыта. Свиток постепенно разворачивается справа налево, открывая неизвестные пока сюжеты, и одновременно сворачивается после просмотра, как бы «закрывая» прошедшее, предоставляя зрителю возможность целиком погрузиться в настоящее, сосредоточиться на том моменте, который *«здесь и сейчас»* – между уже свернутым и просмотренным фрагментом живописной ленты и пока еще не раскрытым. Редко где в дзэнском искусстве идея реальности и значимости настоящего звучит с такой поразительной наглядностью и убедительностью.

Неторопливо и внимательно просмотрев весь свиток, пройдя вместе со странниками в монашеской одежде все его пути, надышавшись его вольными и разнообразными, как сама жизнь, ландшафтами, зритель читает в конце надпись, сделанную рукой художника: «Нарисовано обремененным годами шестидесятилетним Сэсю, занимавшим первое почетное место в зале медитаций монастыря Тэндо в Китае, в один из мирных дней 18 года эпохи Буммэй» (1486 год). Узнав, что шестнадцатиметровый пейзажный свиток, поражающий богатством своего содержания, динамичностью сменяющих друг друга сюжетов, создан в «один из мирных дней», трудно удержаться от изумления и восторга перед блистательным мастерством живописца. Надпись эта способна ошеломить даже тогда, когда знаешь силу магической кисти Сэсю, и то, насколько неиссякаем его художественный дар, ибо рисовать для него значило жить и дышать. Современники Сэсю, желая подчеркнуть мощь его таланта, говорили: «Кисть Сэсю спонтанна и жива, как сама природа. Казалось, тушью ему служила его собственная кровь, одухотворявшая все, о чем рассказывала кисть»<sup>13</sup>.

Помните ответ Хакуина на вопрос о том, как долго он рисовал портрет Дарума? «Десять минут и восемьдесят лет», – сказал тогда дзэнский монах. Свой «Длинный» свиток Сэсю писал один день и всю свою долгую жизнь. В шестнадцати метрах развернутой пейзажной панорамы спрессована судьба...

Никогда – до самой смерти – Сэсю не прекращал своих странствий по стране. Это отвечало особенностям его натуры, требующей движения и эмоциональной пищи для творчества, это было созвучно и той традиции, которая сложилась в монашестве. Передвижение пешком воспринималось как необходимый элемент духовного делания последователей дзэнского учения. «Странник, проходя по стране, существовал в соответствии с миром преходящего (*укиё*). Изменчивость и непостоянство реальных форм наблюдались паломником в пути, в буквальной смене визуальных впечатлений. Сообразно закону непостоянства мудрё путешественник видел мир в





движении, с меняющихся точек зрения. Смотреть на мир непостоянства с четко фиксированной постоянной позиции привязанного к одному месту обывателя считалось ложным в системе буддийских воззрений. Напротив, ломая чары обыденного, путешествия служат целям буддийского видения. Таким образом, буддийский монах в акте паломничества осуществлял принцип «подвижный в подвижном», будучи на своем микроскопическом уровне изоморфным макрокосму»<sup>14</sup>.

«Длинный» пейзажный свиток – не единственный, созданный Сэссю в этом стиле. Другое *эмакимоно*, протяженностью около двенадцати метров, не датированное художником, тоже воспевают китайские «горы и воды» на фоне сменяющих друг друга времен года. Свиток менее разнообразен в своем сюжетном развитии: он ведет нас, главным образом, по берегам реки, вероятно, Янцзы, плавное течение которой становится лейтмотивом всего повествования свитка. Так же, как и «Длинный» свиток, он написан в стиле *син*, допускающем подробности и детали. Смена насыщенных горных ландшафтов вольными речными просторами, где ничто не мешает глазу уноситься в заоблачные дали, подобна дыханию – спокойному и ритмичному.

Самый короткий из трех сохранившихся до наших дней свитков художника, длиной всего четыре метра, написанный свободной, быстрой, избегающей подробностей кистью, демонстрирует блистательное владение Сэссю полускоростным стилем *гё*. К сожалению, лишь первая часть этого свитка представляет собой подлинник; вторая часть сделана другим художником и позднее подклеена к оригиналу. Датированное 1474 годом *эмакимоно* было выполнено по просьбе одного из первых учеников Сэссю – Тоэцу. О том, что послужило поводом для создания свитка, художник написал своей собственной рукой: «Я побывал в Китае, где видел работы знаменитых мастеров. Многие из них брали за образец живопись Ко Гэнкэя. Следуя моде времени, я тоже в своих пейзажах подражал стилю Ко Гэнкэя. Мой ученик Тоэцу просил меня нарисовать что-нибудь для него. Уступая его просьбе, я, копируя манеру китайского мастера, создал этот свиток и подарил его Тоэцу с пожеланиями трудиться усердно»<sup>15\*</sup>.

\* В конце свитка есть запись, сделанная Киносита Тосинага, рассказывающая об истории *макимоно*: «Однажды Киносита Нобутоси пришел в павильон к Хосокава Сансай, где собрались гости. Случилось так, что зашел туда и некий Хасэгава, принес с собой этот свиток. Он сказал: “Я беден, и необходимость отдавать в конце года долги угнетает меня. Этим свитком моя семья владеет с давних пор, но я вынужден продать его, и прошу посодействовать мне в этом”. Сансай, развернув свиток, обратился к Нобутоси: “Он слишком короток для свитка; лучше было бы разрезать его на фрагменты, чтобы было удобно вывешивать на стену”. Разделив его на две части, Нобутоси взял себе начало свитка. Другая же часть, включающая надпись, сделанную рукой Сэссю, перешла во владение фамилии Сансай. Позднее Нобутоси заказал копию недостающей половины и подклеил к оригиналу». Фрагмент свитка, которым владел Хосокава, сгорел в 1657 году, зато оригинал первой половины вместе с присоединенной к нему копией второй части хранится в настоящее время в музее г. Масуда.



Сэсё. Пейзажный свиток. XV в. Фрагмент. Национальный музей. Токио





Сэсю. «Короткий» пейзажный свиток. 1474 г. Фрагмент. Художественный музей. Ямагути





Глубоко пропитавшийся духом китайской живописной традиции, пройдя ее школу и в совершенстве усвоив принципы, японский художник все же не становится послушным исполнителем канонов, жестких правил и условностей. Самобытность видения мира Сэссю с особой силой выдает себя в работах последних лет, когда художник, уступая велениям своей натуры, требующей движения, непрерывно путешествует по стране, уподобляясь, по образному выражению профессор Сигэясу Хасуми, «блуждающим по небу облакам и текущей воде»<sup>16</sup>, – модель поведения, принятая многими адептами дзэн-буддизма, в символической форме передающая непривязанность к земным ценностям, текучесть и зыбкость проявленных форм бытия.

Напоенный красотой родной природы, художник рисовал уже не только китайские «горы и воды», но и пейзажи своей отчизны, исполненные задушевности и теплоты. Кто путешествовал по Японии, кто знаком с ее ландшафтами, кто взбирался на вершины гор, чтобы с высоты птичьего полета обозреть ее холмистую – в горных складках – красоту, кто бродил вдоль ее живописнейших рек со скалистыми берегами, с неисчислимыми водопадами, каждый из которых имеет свой неповторимый облик, голос и, конечно, название, для того не останется никаких сомнений в том, что вдохновляло художника в его творчестве, что послужило мощным стимулом для освобождения от власти китайских мотивов и рождения нового – японского – стиля. Неудивительно поэтому, что сам художник еще в Китае называл своими наставниками живописи горы и реки. Он создавал пронзительно японские пейзажи, неожиданные на фоне живописи его времени, когда по законам жанра не принято было писать с натуры, создавать «портреты» конкретной местности, оставлять на бумаге хорошо узнаваемые ландшафты, тем более японские.

В его время жанр «горы-воды» служил скорее средством передачи космичности пространства, органичности человека этому миру; горы (ян) – мужское, светлое начало и воды (инь) – женское, темное начало моделировали идею взаимосвязи всех частей макрокосма. Пейзажная живопись, проникнутая глубокими философскими раздумьями о мире, космосе, человеке, не снисходила до изображения конкретного, ибо не в этом, не в буквальном воспроизведении «натуры» виделся смысл жанра. Природа осмыслялась как носитель высоких и вечных законов, через постижение которых человек приобщается к ее мудрости. Странствия по бескрайним просторам свитка способствовали гармонизации души, ее очищению и возвышению, рождали понимание относительности земных, человеческих ценностей в масштабе всего сотворенного мира, границы которого уходят далеко за пределы изображенного.



Сэсю. Горный храм. Копия работы Кано Цунэнобу.  
Национальный музей. Токио



И лишь значительно позднее, в XVIII–XIX веках, с появлением Хокусая – художника-бунтаря, названного «самым независимым и своевольным» живописцем страны, японцы познакомились с гравюрами, воспроизводящими родные пейзажи, с натуралистическими подробностями описывающими жизнь простых тружеников на фоне японской природы. Эти гравюры ошеломили современников Хокусая новизной и необычностью. В историю японской культуры он вошел как человек, чье сознание на целое столетие опередило эпоху. Что же тогда говорить о Сэссю, жившем в далеком XV веке? На сколько столетий он опередил свое время? Художник, «одержимый», подобно Хокусаю, рисунком, он стоит особняком в истории японского искусства. По мнению японского искусствоведа Сигэясу Хасуми, посвятившего многие годы исследованию художественного феномена Сэссю, творчество художника представляет собой «поворотный и самый важный момент в истории японской живописи». «Под влиянием Сэссю, – пишет Сигэясу, – японское искусство, освобождаясь от безусловной власти китайского влияния, постепенно начинает пропитываться национальным духом»<sup>17</sup>.

Пронзительно японским, исполненным мягкости и лиризма, воспринимается пейзаж, названный «Горный храм» (Ямадэра). Картина эта, созданная семидесятисемилетним художником, к сожалению, не дошла до нас в подлиннике. Однако даже ее копия, выполненная Кано Цунэнобу, достаточно хорошо передает дух оригинала. Квадратики рисовых полей, с трудом, казалось бы, втиснутые в пространство между горами, очертания крыш сельских домов, отчетливо прорисованный силуэт тории (ворот синтоистского святилища) – каким щемящим чувством родины пронизан пейзаж! В этом чувстве невозможно сфальшивить, его ничем нельзя подменить. Едва ли стиль Ма Юаня или Ся Гуя способен уже был удовлетворить художника в его стремлении передать характер и настроение родной ему природы. Манера его письма приобретает черты неповторимой индивидуальности, рождая в японском искусстве новое понятие – «стиль Сэссю».

Ярким примером «японского стиля» является и картина «Небесный мост» (Ама-но-хасидатэ), созданная мастером уже на закате жизни. Такое название носит узкая и необычайно длинная, в полтора километра, песчаная коса, протянувшаяся в Японское море, – одно из самых живописных и замечательных мест Японии. Говорят, что сосны, растущие вдоль косы на всем ее протяжении, самые красивые в стране. И правда, они словно танцуют под музыку морского прибоя и ветра. Каждая из них придумывает свои собственные движения этого танца, и ни одна из сосен в причудливости и неожиданности формы не повторяет другую. Художник запечатлел «Небесный мост» откуда-то сверху, с такого места, которое позволяет охватить взглядом всю широкую панораму прибрежных окрестностей, длинной песчаной косы, соединяющей оба берега, окутанных туманом и словно уплывающих за горизонт гор.





Сэссю. Небесный мост. Начало XVI в. Национальный музей. Токио

К числу последних работ, созданных живописцем, принадлежит «Китайский пейзаж», настолько близкий по манере исполнения и по строению к «Длинному» пейзажному свитку, что воспринимается отдельным его фрагментом.

Две поэмы, записанные близкими друзьями Сэссю, сопровождают рисунков. Одна из них создана дзэнским монахом Бокусё Сюнсё, находящимся, как и Сэссю, на службе у князей Оути и, как предполагают, принадлежащим к числу учеников художника. Вероятно, он не раз восхищался великолепной работой учителя, когда видел свиток, висевший на стене в мастерской Ункоку-ан, и наконец выплеснул свои впечатления в форме стихов. Каллиграфическая вязь текста Бокусё описывает тот же пейзажный мотив, что изображен на картине:

*Тропа огибает обрывистый склон горы.  
Вдоль нее бредут путники – молодой и постарше.  
Вдалеке – старое поселение, тростниковая поросль,  
бамбуковая роща.  
На переднем плане – одинокий храм  
и древние надменные сосны.  
Суденышки – чтоб уплыть далеко, за тысячи ли.  
Вершины гор и отдаленный берег, словно в призрачном сне,  
Сливаются воедино.  
И я последую за путниками, идущими по дороге,  
Туда, где в тумане голубых гор лежит мой родной край.*



Сэсю. Китайский пейзаж. Около 1506 г. Частная коллекция



Вторая запись, сделанная восьмидесятитрехлетним Рёан Кэйго, пронизана щемящим чувством тоски и одиночества, ибо составлена она была значительно позже, в 1508 году, когда ушли из жизни оба его старых друга: художник, рисовавший картину, и дзэнский монах-поэт, написавший на свитке стихотворные строки:

*Поэзия и живопись – удел смертных.  
Но где же человек проводит вечность?  
На переднем плане свитка – горные вершины,  
устремленные ввысь, подобно лезвию меча.  
Вдали – неровный силуэт берега и песчаных холмов.  
Тропинка вьется среди скал, где  
Лишь храм да древние сосны  
делят друг с другом свое одиночество.  
Бокусё, уходя из жизни, оставил нам в дар свои стихи,  
А вслед за ним последовал и Сэсю.  
Их ушедшие души навещают этот нарисованный пейзаж  
И тревожат мои весенние грезы.*

С особым чувством смотришь на этот, казалось бы, совершенно обычный для творчества Сэсю пейзажный мотив, невольно наполняя его грустью. Если и правда, как утверждает профессор Сигэясу Хасуми, это последняя работа художника, то поневоле она воспринимается как прощальный дар живописца своим потомкам, по сей день трепетно и бережно хранящим память о великом соотечественнике.

Диапазон творческих возможностей Сэсю не ограничивается только пейзажной живописью, где он проявил себя непревзойденным мастером, какой «бывает раз в тысячелетие». Замечательны его работы в других жанрах. В пору глубокой старости (художнику было восемьдесят три года) написана картина, изображающая даосского бога долголетия Дзюродзина – традиционный сюжет в дальневосточном искусстве. Однако необычным как раз и является сочетание часто встречающегося мотива и неожиданно глубокой и серьезной его интерпретации, поражающей силой проникновения в образ бессмертного старца. Согбенный под тяжестью лет, которым нет числа, он выглядывает сквозь переплетение ветвей бамбука, вечнозеленой сосны (символа долголетия) и усыпанной цветами вишни – дерева, которое вызывает в душе каждого японца особые чувства. Этот поразительный контраст хрупкой нежности бело-розового цветка, обреченного завтра умереть, и грубой кожи древнего морщинистого ствола, в течение многих сотен лет наблюдающего свое ежегодное обновление, глубоко символичен. В глазах не знающего смерти старца – бездонная мудрость, пронизательность и печаль, за которыми стоит овладение всеми тайнами земной жизни.





Сэсю. Бог Долголетия Дзүродзин. 1502 г. Национальный музей. Токио



Скульптурное изображение Сэссю. XX в. Ямагути

Нет точных свидетельств тому, где окончил свою жизнь Сэссю. Научные сотрудники мемориального Дома-музея Сэссю в Масуда убеждены, что именно их город стал последним пристанищем художника на земле. Они подведут к его могиле, упомянут название храма Токодзи, где в 1506 году в возрасте восьмидесяти шести лет он скончался. Нам уже приходилось в главе о садах рассказывать о Масуда, называемом в литературе рекламного характера не иначе как «город Сэссю». Это место настолько одухотворено живой памятью о нем, что невольно рождается ощущение некоего «провала во времени». Кажется, что даже не слишком удивишься, если на одной из тихих улиц города или у набережной реки вдруг появится фигура старого дзэнского монаха, облик которого хорошо знаком по его автопортрету. Автопортрет этот, дошедший до нас в копии художника Кано Танью, был подарен любимому и самому пре-



данному из учеников Сэсю – живописцу с поэтическим именем Сюэцу (Осенняя Луна), верному спутнику художника во всех его странствиях по земле и по морю в течение двадцати семи лет. Уроженец южного Кюсю, Сюэцу был вынужден в конце концов вернуться к себе на родину. Подаренный ему на прощание «Автопортрет Сэсю» – наибольшая честь, которой может удостоить мастер ученика, признав тем самым последнего своим духовным сыном. Надпись, сделанная на картине, гласит: «Автопортрет, подаренный Сюэцу, создан зимой 71-летним Сэсю, бывавшим в Китае».

Особая жизненная миссия выпала на долю этого человека – миссия духовного посредничества. Осознавал ли Сэсю ее? В любом случае, мощь его художественного дарования в сочетании с духовным опытом, приобретенным в дзэнских монастырях Китая и Японии, способствовала взятой им на себя задаче служить неким «духовным мостом», посредником между древней культурой Китая и островным государством, его родиной, где после возвращения он передавал накопленный художественный опыт своим соотечественникам. Но этого мало. Надо знать силу традиции на Востоке, власть художественного канона, непререкаемость авторитета учителя, чтобы оценить и ту роль, какую сыграл художник в истории собственно японского искусства, где он положил начало «новому японскому стилю живописи тушью»<sup>18</sup>.

\* \* \*

На Всемирном Совете Мира, проходившем в Вене в 1956 году, были названы десять человек, которые, по мнению экспертов, оставили наиболее заметный след в мировой культуре за всю историю человечества. В числе этих десяти наряду с Леонардо да Винчи, Моцартом, Достоевским был назван и Сэсю Тоё, дзэнский монах и художник, живший в Японии в XV столетии.





Рёкан. Автопортрет. XIX в. Частная коллекция

## СЕРДЦЕ СТАРОГО МОНАХА

*Сердце старого монаха?  
Нежный ветер  
Меж бескрайних просторов небес.*

Стихи эти сложил Рёкан – дзэнский монах, поэт и отшельник, один из самых светлых и удивительных людей во всей истории японского дзэн. Что мы знаем о нём? Чудак-бродяга, который самозабвенно отдаётся играм с деревенскими детьми, живёт в лесу в крошечной хижине с протекающей крышей, и в минуту, когда в эту хижину заходит вор в надежде хоть чем-нибудь поживиться, он сворачивается калачиком и делает вид, будто спит, предоставляя бедолаге полную свободу действий. Его, впрочем, невозможно ограбить, ибо богатство его не от мира сего.

*Вор  
Не прихватил её с собой –  
Луну в окошке.*

Стены его хижины увешаны стихами, проникнутыми беспредельной нежностью ко всему живому.

*Думая о печали  
Людей в этом мире,  
Печален сам.*

*Распеваем песни, читаем стихи,  
Играем в полянах в мяч –  
Два человека, одно сердце.*

*Узнаю твой голос  
В пении кукушки...  
Ещё один день наедине с горами.*

Чудаковатый дзэнский отшельник излучал так много чистоты и света, что люди, общаясь с ним, попадая в поле его безграничной любви и кротости, словно очищались сами. И хотя он был монахом, никто из знавших его не помнил, чтобы он наставлял кого-то или читал нотации. Одного его присутствия, его доброй, исполненной нежности и сопереживания улыбки было достаточно, чтобы человек ещё долго носил в себе излучаемый им свет. Само имя Рёкана ("рё" означает "хороший", "кан" – "великодушие", "душевная щедрость"), данное ему при посвящении в монашество,



оказалось как нельзя более созвучно его всегда готовой откликнуться на чужую боль душе.

Один из тех детей, кому посчастливилось проводить время в обществе Рёкана, позднее, повзрослев и сохранив память о необычном монахе на всю жизнь, напишет о нём: "Учитель провёл две ночи в нашем доме, но и этого было достаточно, чтобы наполнить жилище гармонией и миром. Стоит нам заговорить об учителе, как появляется чувство, будто наши сердца светлеют. Рёкан никогда не поучал нас, как жить. Он иногда лишь собирал хворост, чтобы развести огонь на кухне, либо медитировал, сидя в отдельной комнате, где расстелены татами... Он жил тихо, но нет слов, чтобы описать это..."<sup>1</sup> Ибо, добавим от себя, жизнь его отличалась той степенью внутренней свободы, простоты, непритязательности и любви ко всему живому – детям, цветам, насекомым, – которая роднила его в глазах современников с обликом святого.

Молва бережно хранит рассказы о том, как Рёкан снимал со своего плеча ветхую одежду, чтобы передать её нищему, зашедшему в его хижину за подаением, или о том, как делился милостыней с дикими животными, отдавая им рис; как оставлял на ночь незащищённой москитной сеткой ногу на съедение насекомым... Трудно не вспомнить при этом имя французского святого Франциска Ассизского, его беспредельное сострадание ко всему сотворённому Богом миру.

В период Эдо (1603–1868) уже не редкостью становится появление дзэнских монахов, предпочитающих спокойному оседлому существованию жизнь бездомных странников, довольствующихся скромным подаением и не претендующих ни на какую роль в социальной иерархии при храмах и монастырях. Всё это не мешало им, однако, пользоваться огромным доверием и популярностью у простых людей. В народе их называли "странствующими мудрецами". Они мало рассказывали о себе. Уединённость и скромность их жизни и стала, очевидно, одной из причин, почему мы знаем о них так досадно мало...

Рёкан родился предположительно в декабре 1758 г. в местечке Идзумодзаки пров. Итиго, что на западном побережье Японии. Сегодня этот район известен как преф. Ниигата – та самая "снежная страна", что была описана в одноимённом романе Кавабата Ясунари. В детстве мальчика звали Эйдо. Будучи старшим сыном городского главы\*, Рёкан, как того требовал обычай, должен был унаследовать дело отца. Однако тихий, склонный к созерцанию мальчик, подолгу просиживавший за изучением конфуцианских книг, не проявлял ни малейшей склонности к административно-хозяйственной деятельности. Решению молодого человека отказаться от престижной должности и стать монахом можно было бы удивиться, если не знать глубоко религиозной и набожной атмосферы внутри

\* Отец Рёкана Ямамото Ёри известен, между прочим, и как талантливый поэт, продолжавший традицию Мацуо Басё и подписывавший свои стихи псевдонимом Татибана Инан.





самой семьи Рёкана. Судьба всех его братьев и сестёр так или иначе оказалась причастна к монашеству, и даже его брат Ёсиюки, унаследовавший в конце концов должность городского главы вместо Рёкана, не стал исключением и позднее всё же обрил голову и жил в уединении.

Как бы то ни было, но в 18 лет несостоявшийся городской глава покидает родной дом, чтобы стать монахом дзэнского храма Косёдзи в соседнем городе. Здесь его и нарекают новым монашеским именем Рёкан, под которым он нам известен сегодня. Спустя четыре года происходит одно из самых значительных событий в его жизни – встреча с Учителем. Край, где проживал Рёкан, посещает известный дзэнский мастер Тайнин Кокусэн. Молодой монах больше не расстаётся со своим новым наставником и в конце концов возвращается вместе с ним в родные края Кокусэна, в дзэнский храм Энцудзи (пров. Биттю, что в 650 км от Идзумодзаки), настоятелем которого и был Кокусэн. Годы, проведённые в Энцудзи, не богаты внешними событиями, но исполнены напряжённых духовных исканий и интенсивной внутренней работы. Последующие 12 лет жизни Рёкана будут связаны с этим храмом.

*Долгий летний день в храме Энцудзи!  
Как чисто и свежо кругом –  
Мирские страсти не добираются сюда.  
Сию в прохладе тени, читая стихи.  
Спасаясь от немилосердной жары, прислушиваюсь  
к звуку водяной мельницы.*

Наставляемый Кокусэном, Рёкан постигает сущность дзэн-буддизма, причём в той его форме, на которой настаивал сам Догэн, привёзший это учение из Китая в Японию. Именно здесь, в Энцудзи, Рёкан пришёл к пониманию того, что духовное обновление мира следует начинать с самого себя, с преодоления самости и эгоизма прежде всего в себе, с очищения своей собственной души. Здесь, в 1790 г., за год до смерти Кокусэна, Рёкан получает от своего наставника документ (так называемый «инка»), удостоверяющий факт пережитого им озарения (*сатори*). К этому же времени относится и написание одного из самых известных стихов Рёкана «Жизнь».

*Не о чём не заботясь,  
Живу, полагаясь на Бога.  
Много ли мне надо? Немного риса,  
вязанка дров у очага.  
Что мне путь к просветлению?  
Что богатство и слава? – Пыль...  
Внимая шуму дождя на соломенной крыше,  
Сию не по уставу, вытянув ноги к костру.*



Эти стихи – творение духовно зрелого мастера, результат 12-летнего пребывания в Энцудзи. Роль, которую сыграли эти стихи в судьбе Рёкана, огромна: именно они и послужили поводом для передачи молодому монаху «инка», ибо выдавали в нём такую зрелость сознания, высоту и свободу духа, которые позволяли Кокусэну увидеть в Рёкане достойнейшего из учеников. Рёкан, как известно, не терпел кокетства, манерности в творчестве, жеманных намёков на пережитое просветление. Отказываясь от подражания в творчестве кому бы то ни было, он был далёк от фальшивой и нередко показной демонстрации собственного усердия и устремлённости к достижению сатори. Со свойственной ему прозорливостью Кокусэн разглядел в авторе этих строк человека, чьё сознание уже освободилось от любых условностей, в том числе и от условностей, продиктованных монашеским образом жизни. Кокусэн увидел в своём ученике человека, свободного от всяких желаний и привязанностей, включая и привязанность к самому Пути, ведущему к просветлению. Это стихи отважного и свободного духом человека, не цепляющегося за социальные формы жизни, доверяющего судьбе и Богу в своём жизненном странствии.

После ухода Кокусэна из жизни Рёкан покидает храм, и с этой поры начинается череда его бесконечных скитаний по стране. Вероятно, это отвечало особенностям его натуры, не приемлющей спокойствие и комфорт оседлого существования, но было созвучно и традиции, сложившейся в монашестве. Вспомним, что способность не прирастать к быстроменяющимся и зыбким формам бытия дало рождение образному и выразительному имени, каким часто называют дзэнского монаха – «ун-суй» – «облако и вода», ибо он «плывёт как облако и течёт как вода», не останавливаясь нигде подолгу, свободный от привязанностей и страстей.

За годы паломничества по стране Рёкан обошёл, согласно традиции, многие крупные буддийские храмы и монастыри Японии, встречался, по всей видимости, со многими известными дзэнскими наставниками и учителями. Но нам ничего не известно об этих посещениях и встречах, о них не оставлено никаких записей в храмовых книгах, ибо кто же будет придавать значение визиту скромного, никому не известного странствующего монаха, каким и был тогда Рёкан.

В то время, пока молодой монах странствовал, его отец, страстный приверженец императорской власти, прибыл в 1792 г. в Киото, чтобы присоединиться к своим единомышленникам. Он горячо переживал упадок императорского двора и в 1795 г. в знак протеста против военного правительства (*бакуфу*), обосновавшегося в Эдо, покончил с собой, бросившись в воды реки Кацура, что протекает в западной части Киото. Узнав о случившемся, Рёкан прибыл в древнюю императорскую столицу для совершения мемориальной службы. А затем, после почти 19-летнего отсутствия в родных местах в возрасте 37 лет Рёкан неожиданно возвращается домой, в провинцию Итиго. Но даже и теперь, не переставая скитаться, он непрерывно меняет места жительства, пока, наконец, в 1804 г. не селится



в крошечной хижине Кого-ан\* у подножья горы Кугами. Сегодня на этом месте выстроен Дом-музей Рёкана – великолепное современное здание, у входа в которое многочисленных посетителей встречает каменная стела с выгравированными на ней строками известного стихотворения:

*Касику ходо ва  
Кадзэ га мотэкуру  
Отиба кана*

*Ветер принёс  
Опавшие листья –  
Достаточно для костра.*

Двенадцать лет, проведённые здесь, среди гор, оказались самыми спокойными годами в жизни Рёкана. Питался он главным образом тем, что жертвовали ему крестьяне. Он нередко спускался в деревушку, лежащую у подножья горы, играл с детьми, выпивал чашку-другую саке с фермерами, навещал друзей. Частенько принимал участие и в сельских праздниках, сопровождаемых танцами. Впрочем, сами стихи Рёкана, которых отличает удивительная чистота и прозрачность, лучше всего повествуют о жизни их автора, о его печалях и радостях. С непосредственностью и предельной искренностью он обращается к самым обыденным и незамысловатым сюжетам: игре с детьми, сбору подаяний, наблюдениям над жизнью крестьян...

*Весь день – у окна...  
Мой одинокий приют окружает  
Шорох падающих листьев.*

*Вместе с детьми  
Урожай собираю...  
Не в этом ли счастье?*

*В странствии со мной  
Мысли о людских печалях  
И кукушки пенье.*

*Дождливой ночью зимой  
Юность припомнил...  
Как сон, что однажды приснился.*

*Застигнутый ливнем,  
Укрылся в маленьком храме.  
Сосуд для воды и чашка для риса...  
Смеюсь: точь-в-точь моя жизнь –  
Тиха, скромна и бедна.*

---

\* Название «Кого-ан» означает «хижина пяти чашек риса» – именно столько получал в качестве подаяния от близлежащего храма монах, живший здесь до Рёкана.





Тихое дыхание приближающейся весны.  
 Постукивая дорожным посохом, я неторопливо вхожу в деревню.  
 Молодые зелёные ивы в саду.  
 Поросший лотосами пруд.  
 Моя чаша для подаяний вместе с запахом риса  
 Источает аромат тысячи добрых сердец.  
 Душа не приемлет власть богатства и мирскую славу.  
 Тихо повторяя молитву,  
 Я странствую, довольствуясь тем, что приносит мне подаяние.  
 На закате дня возвращаюсь домой по покрытым зеленью горам.  
 Луна несмело поблёскивает в потоках ручья.  
 Я остановился у скалы, чтобы окунуть ноги в прохладную воду.  
 Воскурив благовония, предаюсь созерцанию.  
 И снова – одинокий монах.  
 Как быстро пролетает время...

Многие в судьбе Рёкана, ставшей наполовину легендой, казалось удивительным. В возрасте 69 лет, будучи уже не в состоянии заботиться о себе, он перебрался в дом своего ученика, богатого фермера из Симодзаки, Кимура Мотоэмона, где впервые встретил её – монахиню Тэйсин, которая была ровно на 40 лет моложе. Говорят, что они полюбили друг друга сразу и испытывали огромное счастье, проводя вместе время, сочиняя стихи, часами разговаривая о литературе. Умер Рёкан 6 января 1831 г. в возрасте 73 лет. Тэйсин оставалась с ним до самой его смерти и хранила верность памяти Рёкана все отпущенные ей ещё сорок лет жизни. В 1835 г., спустя четыре года после смерти Рёкана, Тэйсин опубликовала сборник его стихов, названных «Капли росы на цветке лотоса».

Рёкан, к слову сказать, был не только поэтом, но и блестящим каллиграфом. Живопись же оставалась для него скорее баловством. С нескрываемой иронией лёгкими штрихами он изобразил однажды самого себя. Этот наивный «автопортрет», выполненный в манере «дзэнки-га» (дзэнской живописи) и напоминающий скорее карикатуру на самого себя, – в числе того немногочисленного, что сохранилось от его «игры кистью». Безумным старым монахом называл себя Рёкан, подписывавший свои стихи псевдонимом *Дайгу*, что означает «Большой Дурак».

На сегодня довольно милостыни.  
 Бреду, болтая ни о чём,  
 С детьми по деревне,  
 К святилищу на перекрёстке...  
 Как был дураком,  
 Так им и остался.



У добропорядочных и «нормальных» людей поведение старого отшельника часто не находит ни симпатии, ни понимания.

*Первый день весны – синие небеса, сияющее солнце.  
 Мир сверкает свежей зеленью.  
 С чашкой для подаяний я не спеша вхожу в село.  
 Детвора, радостно приветствуя меня, с готовностью несёт  
 мои пожитки до храмовых ворот...  
 Здесь мы играем в мяч, поём вместе песни.  
 Играя с детьми, я совершенно забываю о времени.  
 Прохожие, указывая на меня и насмехаясь, называют дураком.  
 Ничего не говоря, я отвечаю им глубоким поклоном.  
 Что бы я ни ответил, они едва ли поймут меня.*

Поэтическое творчество Рёкана очень разнообразно и по стилю, и по форме, и по содержанию. С одинаковым совершенством он владел и японской поэтической формой (*вака*, *хайку*) и китайским стихосложением (*канси*)<sup>\*</sup>. Не случайно Рёкана часто сравнивают с прославленным чаньским отшельником и поэтом Хан-Шаном (яп. Кандзаном), чья поэзия, вошедшая в резонанс с душой самого Рёкана, оказала огромное влияние на его поэтическое творчество. Созвучные поэтическому миру Рёкана, стихи чаньского отшельника многие годы оставались источником творческого вдохновения японского поэта.

*Возвращаюсь домой после сбора подаяний.  
 Трава шалфея заслонила вход,  
 Вот и сжигаю пучок зелёных листьев вместе с дровами.  
 В сопровождении напева осеннего ветра и дождя  
 Тихонько читаю стихи Кандзана.  
 С наслаждением лежу, вытянув ноги.  
 О чём тут думать? О чём сомневаться?*

Подобно чаньскому поэту, Рёкан писал в своих стихах о том, о чём больше всего болела душа, на что отзывалось сердце. А отзывалось оно одинаково сильно и на приход весны с её «нежной поступью», и на позимнему холодный морозящий дождь с его непременно спутником – одиночеством и тоской по родной, созвучной ему душе.

<sup>\*</sup> Сохранилось около 1 000 стихов, написанных в японском стиле и около 400 в китайском.

Моя дверь никогда не закрыта,  
Но никто ещё не зашёл... Тишина.  
От прошедших дождей зелен мох.  
И дубовые листья беззвучно идолго  
Летят до самой земли.  
Заблуждение? Мудрость? –  
Как орёл или решка.  
Весь мир или Я? – Всё одно.  
День: с утра без слов.  
Ночь: без дум при луне,  
От которой все сходят с ума – соловьи  
У реки и собаки в деревне...  
Я пишу тишину в своём сердце  
При незакрытых дверях...

Болью и горечью отзывалось сердце поэта на людские страдания, на вечные мытарства людей, живущих в мире бестолковой суеты, неутолённых желаний и страстей, проводящих дни в погоне за ничтожными ценностями и пренебрегающих тем, что в действительности является наиболее ценным – знанием тайны человеческого бытия и судьбы.

Люди, пришедшие в этот призрачный мир,  
Очень быстро становятся похожими на придорожную пыль.  
Маленькие дети – на рассвете,  
Убелённые сединой – к закату дня.  
Но не вникая в тайны бытия,  
Они не уставая ведут борьбу за существование.  
Я спрашиваю детей Вселенной:  
Почему вы идёте таким путём?

Я вижу людей, непрерывно цепляющихся за жизнь,  
Обёрнутых, подобно тутовому шелкопряду,  
Непроницаемым коконом своих интересов.  
Поощряемые страстью к деньгам и достатку,  
Они не позволяют себе отдыха в погоне за ними,  
Со временем всё больше удаляясь от своего истинного «я»,  
Год от года утрачивая прирождённую мудрость.  
Но однажды им придётся всё же отправиться  
в страну Жёлтых Родников,  
Куда не смогут взять ничего из накопленных земных богатств.  
Оставшиеся здесь будут пожинать плоды их усилий,  
Их же имена окажутся навсегда забытыми.  
Многие люди живут таким образом,  
И они достойны великой жалости.





Страдания людей, – говорит Рёкан, – во многом рождены привычкой подвергать всё суду, оценке, в результате которых всё бытие оказывается охваченным неумолимой системой противоположностей: белое-чёрное, истина-ложь... Просветлённое, исполненное мудрости сердце, живущее в созвучии с миром, иначе видит его: целостным, неделимым. Если существует «нет», то оно должно содержать «да», если существует смерть, то в ней должна заключаться жизнь. Всё негативное является обратной стороной чего-то позитивного. Стихи Рёкана – об этом.

*Людские сердца, как и человеческие лица,  
Одинаково несхожи друг с другом...  
Но мы судим их собственной меркой.  
И лишь похожий подойдёт нам.  
А отличный останется только проходим –  
Да, в нас вся мера вещей, но как  
Она далека от их истинной сути!  
Так, пытаюсь нащупать шестом дно океана,  
Мы свой Путь изживаем, теряя возможность Иного.*

*Где есть красота –  
                                есть и уродство,  
Где есть правда –  
                                неизбежна и ложь.  
Ум и глупость –  
                                что они друг без друга?  
Иллюзия и истина  
                                слиты в одно.  
Всё это старо как мир  
                                и не мною открыто.  
Я хочу это! Я хочу то! –  
                                Как вам не надоело!  
Мир изменчив –  
                                Отвечу я вам.*

*Монах Рёкан исчезнет  
                                так же, как эти утренние цветы.  
Но что останется? Его сердце.*

Сердце человека, написавшего эти строки, исполнено высшей мудрости, которая есть Любовь. – принимающая всё, сострадающая всему, излучающая нежность и свет Недаром дошедшие до нас воспоминания людей, лично знакомых с Рёканом, рассказывают, что каждая встреча с дзэнским отшельником оставляла после себя ощущение «прихода весны в унылый зимний день».



Стихотворение «Снежным вечером в травяной хижине» Янагида Сэйдзан<sup>2</sup> называется в числе самых последних творений поэта.

*Семьдесят прожитых лет  
Я познавал натуру людей.  
И вижу теперь, каковы они есть:  
И в дурном, и в хорошем.  
Глубокая снежная ночь  
Припорошила мои следы на тропинке –  
Их почти незаметно...  
Сиж у окна в аромате горящей свечи.*

О чём эти стихи? Нетрудно вообразить себе тишину и покой глубокой ночи. Никто не нарушает одиночества обременённого годами и мудростью старца, запертого обильным снегопадом в крохотной травяной хижине. Белые хлопья снега замечают следы на тропинке, ведущей к домику Рёкана. Он зажигает палочку благовоний и усаживается у окна. Сюжет, казалось бы, прост, и стихи немногословны, зато едва ли ни каждое слово, каждый образ при внимательном чтении текста оборачивается множеством оттенков, полутонов, погружает в богатую полифонию символических смыслов, стихию множества потаённых значений. В Японии, как и в Китае, издревле ароматическая палочка, имеющая определённую длину, служила своего рода хронографом, отмеряющим время, отведённое для медитации. Палочка, что покорооче, сгорала за 30 минут, длинная – 45 минут. Их и сегодня используют в залах для медитации (дзэндо) в дзэнских монастырях Китая и Японии. Сгорающая дотла ароматическая палочка подобна сроку жизни, иссякающему с той же степенью неумолимости. Возжигаемая во время медитации палочка благовоний воспринимается в этом контексте как метафора недолговечности бытия (мудзёкан) и человеческой жизни в том числе. Настроенное на определённую волну сознание японца, по мнению Янагида Сэйдзан, не может не вспомнить пронзительные строки из сочинения монаха XIV столетия Камо-но-Тёмэя: «Струи уходящей реки..., они непрерывны, но они – всё не те же, не прежние воды. По заводям плавающие пузырьки пены, они то исчезнут, то свяжутся вновь..., но долго пробыть не дано им. В этом мире живущие люди и их жилища... им подобны... По утрам умирают, по вечерам нарождаются... – порядок такой только и схож, что с пеной воды»<sup>3</sup>.

Стихи Рёкана Янагида Сэйдзан уподобляет мозаике, искусно сотворённому витражу, выложенному из отдельных слов, образов, поэтических мотивов и символов, восходящих к разным литературным источникам, а потому предполагающих немалую литературную эрудицию читателя, его свободную ориентацию в поэтической традиции Китая и Японии. Значе-



нию и богатству символических интерпретаций, например, слова *костёр* (такиги) Янагида Сэйдзан посвятил целую главу своей книги о Рёкане <sup>4</sup>.

*С вязанкой дров за плечами  
Спускаюсь западным склоном горы  
По тропке – ухаб на ухабе!  
И порою, присев ненадолго в тени сосны,  
Замираю, услыша весенних птиц.*

При чтении первых же слов стихотворения редко кому из японцев не придёт на память знакомый с детских лет образ Ниномия Сонтоку – прославленного учёного эпохи Эдо, вышедшего благодаря необыкновенному упорству и тяге к знаниям из самых низов японского общества. Его скульптурное изображение в виде юноши, согнувшимся под тяжестью вязанки дров и с раскрытой книгой в руках можно и теперь нередко увидеть в разных уголках Японии, особенно перед воротами школ в напоминании об одной из самых известных конфуцианских добродетелей, культивируемых на Востоке, – стремление к учению.

Поэтика стихов Рёкана настраивает на созерцательное и предельно внимательное отношение к миру, призывает не столько смотреть 見, сколько всматриваться 観, не слушать 聞, а вслушиваться 聴 в звуки и краски мира, будь то спокойное течение реки Танигава или шорох ночного дождя, тихий и задумчивый шелест опадающих осенью листьев. Ни что не раскрывает душу поэта, как его стихи. А Рёкан был прежде всего поэтом: поэтом не в смысле профессиональной одарённости, а в смысле особого – тонкого и глубокого – восприятия действительности, чьё сердце с особой обострённостью отзывалось на все вибрации мира. Трудно не согласиться со словами крупнейшего в Японии знатока и исследователя жизни и творчества Рёкана Янагида Сэйдзана: «В сегодняшнее душное и тревожное время, исполненное ненужной и бестолковой суеты, одна только мысль о Рёкане словно бы очищает сердце, внушает мужество и стойкость» <sup>5</sup>.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В чем причина нестарения, вневременности, неувядающей силы традиционного японского искусства? Почему и сегодня во всем мире интерес и тяга к нему не только не угасают, но становятся все более очевидными? Ответ на это вопрос надо искать, по-видимому, в том, что ориентировано оно не на преходящие, сиюминутные потребности и иллюзорные ценности, ни на *эго*, которое всегда зависит от временных прихотей, а на сущностные проблемы человеческого бытия. Иными словами, следует Пути, ведущему к Истине, самопознанию, внутреннему самообновлению. Мы вправе сегодня говорить о феномене, об исключительной силе его воздействия на духовный мир человека, сердце которого готово открыться красоте, мудрости, богатству потаенных смыслов, заложенных в творениях дзэнских мастеров. И не в том ли назначение разных видов искусств, возникших в контексте дзэнского учения, чайный ли это ритуал, живопись ли, каллиграфия, поэзия или садовое искусство, чтобы напомнить человеку о связях вертикальных, о знании, исходящем из Высшего источника, из самых глубин просветленного сердца? Будучи «временным выражением безвременного, беспредельного, не имеющего границ, искусство осуществляет связь с высшим Бытием»<sup>1</sup> через знак, символ, метафору. Осуществляет оно эту связь, следуя принципу *исин дэнсин*, что означает передачу истины непосредственно «от сердца к сердцу», минуя поучения, словесные наставления, логические, интеллектуальные обособления. Функцию Учителя, Наставника берёт на себя само искусство, указующее Путь. А потому и «метаискусством» оно названо российским востоковедом не случайно, ибо задачи его выходят далеко за пределы только лишь эстетических.

В своё время величайший драматург и мыслитель Японии XV столетия, последователь дзэнского учения Сэами изложил свои взгляды на роль и назначение театрального представления Но: «Говорю о сокровенном. Итак, что такое искусство Но? Оно должно уравнивать сердца всех людей, воздействовать на чувства высоких и низких, быть источником долголетия и счастья, продления жизни». Трудно не согласиться с размышлениями Т. П. Григорьевой о том, что «Сэами не зря называют мудрецом, ибо его интересовало искусство Но не само по себе, а как способ очищения души, Путь Спасения»<sup>2</sup>, духовной трансформации, внутреннего преображения. В не меньшей мере это относится и к другим видам искусства Японии, возвращенным дзэнским мироощущением. Органично вплетённые в пространство буддийского храма, они сопутствуют и помогают человеку на его пути к Озарению.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Путь сада

<sup>1</sup> Suzuki D. T. Zen Buddhism. Selected Writings. N. Y., 1956. P. 290.

<sup>2</sup> Гундзи М. Японский театр Кабуки. М., 1969. С. 24.

<sup>3</sup> Suzuki D. T. Mysticism. Christian and Buddhist. L., 1957. P. 31.

<sup>4</sup> Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 11, 13.

<sup>5</sup> Там же. С. 31.

### Введение

<sup>1</sup> Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daitoku-ji. Tokyo; N. Y.; San Francisco, 1974. P. 104.

<sup>2</sup> Hisamatsu Sin'ichi. Zen and the Fine Arts. Kodansha International LTD, 1971.

### В безмолвии дзэнского сада

<sup>1</sup> Цит. по: Bring M., Wayenberg J. Japanese Gardens. Design and Meaning. USA, 1981. P. 164–165.

<sup>2</sup> Виноградова Н. А. Скульптура Японии. III–XIV века. М., 1981. С. 181–188.

<sup>3</sup> Цит. по: Bring M., Wayenberg J. Japanese Gardens. P. 166.

<sup>4</sup> Николаева Н. С. Японские сады. М., 1975. С. 97.

<sup>5</sup> Hayakawa Masao. The Garden Art of Japan. N. Y.; Tokyo, 1977. P. 64.

<sup>6</sup> Covell J. C. Under the Seal of Sesshu. N. Y., 1941. P. 29.

<sup>7</sup> Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. М., 1987. С. 122.

<sup>8</sup> Там же. С. 123.

<sup>9</sup> Малявин В. В. Китай в XVI–XVII веках. М., 1995. С. 207.

<sup>10</sup> Isami Kurita. The Spirit of Stone // Chanoyu Quarterly. 1977. № 19. P. 50.

<sup>11</sup> Малявин В. В. Китай в XVI–XVII веках. М., 1995. С. 208–209.

<sup>12</sup> Завадская Е. В. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. М., 1969. С. 108.

<sup>13</sup> Slawson D. A. Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design principles. Aesthetic Values. Tokyo, N. Y., 1987. P. 75.

<sup>14</sup> Ibid. P. 61.

<sup>15</sup> Kukai: Major Works. Translated with an Account of His Life and a Study of His Thought. N. Y., Columbia University Press, 1972. P. 145–146.

<sup>16</sup> Slawson D. A. Secret Teachings... P. 151.

<sup>17</sup> Jiro Takei, Marc P. Keane. Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden. Tuttle Publishing. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo, 2001. P. 175.

<sup>18</sup> Slawson D. A. Secret Teachings... P. 151.

<sup>19</sup> Цит. по: Ятоми Ицую. Икодзи – Мампукудзи. Сэсю нивако // Сэсю но сато. Масуда си. Сэсю но кёкинэнкан. 1995. № 4. P. 9–11.



- <sup>20</sup> Ряд исследователей: Масао Хиякава, Вибе Куйтерт, Исао Ёсикава, Дэвид Слосон и другие – не рискуют утверждать, что названные сады города Масуда принадлежат Сэсю.
- <sup>21</sup> Николаева Н. С. Японские сады. С. 115.
- <sup>22</sup> Симао Арата. Суйбоку-га: Ноами кара Кано-ха э. Нихон но бидзюцу. Токио, 1994. № 7. С. 56–57.
- <sup>23</sup> *Daisen-in*. Kyoto, 1998.
- <sup>24</sup> Цит. по: *Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daitoku-ji*. P. 143.
- <sup>25</sup> Цит. по: *Watts A. The Spirit of Zen*. N. Y., 1960. P. 108.
- <sup>26</sup> Судзуки Д. Т. Мистицизм: христианский и буддийский. Киев, 1996. С. 43.
- <sup>27</sup> Цит. по: *Мертон Т. Дзэн и голодные птицы // Судзуки. Мистицизм: христианский и буддийский*. М., 1996. С. 204.
- <sup>28</sup> *Kuck L. E. One Hundred Kyoto Gardens*. London; Kobe, 1935. P. 111–112.
- <sup>29</sup> *Kuiter W. Themes Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Amsterdam, 1988. P. 154–155.
- <sup>30</sup> Цит. по: *Малявин В. В. Восточные арабески. Книга Прозрений*. М., 1997. С. 335.
- <sup>31</sup> Там же. С. 334–335.
- <sup>32</sup> *Bring M., Wayenberg J. Japanese Gardens Design and Meaning*. P. 161.
- <sup>33</sup> *Eberhard W. A. Dictionary of Chinese Symbols*. N. Y., 1986. P. 84.
- <sup>34</sup> *Малявин В. В. Китай в XVI–XVII веках*. С. 202.

### Пространство озаренного сознания

- <sup>1</sup> Цит. по: *Sen Soshitsu XV. The Japanese Way of Tea*. Honolulu, 1998. P. 10.
- <sup>2</sup> *Ibid*. P. 75.
- <sup>3</sup> *Ibid*. P. 61–62.
- <sup>4</sup> *Ibid*. P. 124.
- <sup>5</sup> *Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daitoku-ji*. Tokyo; N. Y.; San Francisco, 1974. P. 55.
- <sup>6</sup> Цит. по: *Sen Soshitsu XV. The Japanese Way of Tea*. P. 128–129.
- <sup>7</sup> *Ibid*. P. 126.
- <sup>8</sup> *Ibid*. P. 152.
- <sup>9</sup> *Ibid*. P. 160.
- <sup>10</sup> *Hisamatsu Sin'ichi. The Significance of the Namporoku // Chanoyu Quarterly*. Kyoto, 1987. № 52. P. 11.
- <sup>11</sup> *Hisamatsu Sin'ichi. The Significance of the Namporoku*. P. 11.
- <sup>12</sup> *Sen Soshitsu XV. The Japanese Way of Tea*. P. 173.
- <sup>13</sup> См.: *Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия*. М., 1986; *Она же. Японские сады*. М., 1975.
- <sup>14</sup> *Sen Soshitsu XV. The Japanese Way of Tea*. P. 170.
- <sup>15</sup> *Ibid*. P. 166.
- <sup>16</sup> Цит. по: *Covell J. C. Unravelling Zen's Red Thread*. New Jersey; Seoul, 1980. P. 58.
- <sup>17</sup> Цит. по: *Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daitoku-ji*. P. 57.
- <sup>18</sup> *Kumakura Isao. Kindai no chanoyu // Chado Shukin*. Tokyo, 1985. P. 73.





## Сюжеты и мотивы дзэнской живописи

- <sup>1</sup> Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daikoku-ji. Tokyo; N. Y.; San Francisco, 1974. P. 93.
- <sup>2</sup> Осемчук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII века) в Китае. М.: Смысл, 2001. С. 133.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений. М., 1997. С. 267.
- <sup>5</sup> Уотс А. Путь Дзэн. Киев, 1993. С. 217.
- <sup>6</sup> Eberhard W. A Dictionary of Chinese symbols. N. Y., 1986. P. 50.
- <sup>7</sup> Addiss S. The Art of Zen. N. Y., 1989. P. 147.
- <sup>8</sup> Cold Mountain. 100 Poems by the T'ang Poet Han-Shan. Nranslated and with an Introduction by Burton Watson. N. Y., 1970. P. 7.
- <sup>9</sup> Ibid. P. 7–8.
- <sup>10</sup> Цит. по: Hisamatsu Sin'ichi. Zen: Its Meaning for Modern Civilization // The Eastern Buddhist. Kyoto, 1965. Vol. 1. № 1. P. 43.
- <sup>11</sup> Kadowaki J. K. Zen and the Bible. London; Boston; Melbourne; Henley, 1982. P. 80–81.
- <sup>12</sup> Уотс А. Путь Дзэн. С. 189.
- <sup>13</sup> Addiss S. The Art of Zen. P. 102.
- <sup>14</sup> Hisamatsu Sin'ichi. Zen: Its Meaning for Modern Civilization. P. 24–25.
- <sup>15</sup> Hisamatsu Sin'ichi. Zen and Fine Arts. Kodaisha International LTD, 1971. P. 88.
- <sup>16</sup> Sources of Japanese Tradition. N. Y., 1958. Vol. 1: William Theodore. P. 260.
- <sup>17</sup> Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daitoku-ji. P. 91.
- <sup>18</sup> Ibid. P. 93.
- <sup>19</sup> Цит. по: Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. М., 1987. С. 238.
- <sup>20</sup> Цит. по: Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай. СПб., 1994. С. 311.
- <sup>21</sup> Brinker H., Hiroshi Kanazawa. Zen: masters of meditation in images and writings. University of Hawaii press: Artibus Asian Publishers, 1996. P. 195.
- <sup>22</sup> Ibid. P. 44.
- <sup>23</sup> Ibid. P. 42–43.

## Художник, какой бывает раз в тысячелетие

- <sup>1</sup> Covell J. C. Under the Seal of Sesshu. N. Y., 1941. P. V.
- <sup>2</sup> Ibid. P. 24.
- <sup>3</sup> Цит. по: Роули Дж. Принципы китайской живописи. С. 276.
- <sup>4</sup> Hoover T. Zen Culture. London, 1988. P. 123.
- <sup>5</sup> Цит. по: Covell J. C. Under the Seal of Sesshu. P. 10.
- <sup>6</sup> Ibid. P. 14–15.
- <sup>7</sup> Ibid. P. 21.
- <sup>8</sup> Ibid. P. 22–23.
- <sup>9</sup> Ibid. P. 23.



- <sup>10</sup> Цит. по: *Малявин В. В.* Китай в XVI–XVII веках. С. 75–76.
- <sup>11</sup> *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. М., 1988.
- <sup>12</sup> *Covell J. C.* Under the Seal of Sesshu. P. 83.
- <sup>13</sup> Ibid. P. 11.
- <sup>14</sup> *Штейнер Е. С.* Иккю Содзюн. С. 194.
- <sup>15</sup> *Covell J. C.* Under the Seal of Sesshu. P. 73.
- <sup>16</sup> *Сигэясу Хасуми.* Сэссю Тоё синрон. Соно нингэндзо то сакухин. Токио, 1977. P. 9.
- <sup>17</sup> Там же. С. 9.
- <sup>18</sup> Цит. по: *Сэссю но сато.* Масуда сирицу // Сэссю но сато кинэнкан кэнкюси. 1996. № 5. С. 13.

### Сергие старозо монаха

- <sup>1</sup> *Yusen Kashiwara, Koyu Sonoda.* Shapes of Japanese Buddhism. Tokyo. 1994. P. 191.
- <sup>2</sup> *Yanagida Seizan.* Ryokan no kanshi o yomu. Tokyo, 1999. P. 23–26.
- <sup>3</sup> *Камо-но-Темэй.* Записки из кельи. Цит. по: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках. М., 1991. С. 258.
- <sup>4</sup> *Yanagida Seizan.* Ryokan no kanshi o yomu. Tokyo, 1999. P. 35–38.
- <sup>5</sup> Ibid. P. 10.

*Примечание:* переводы стихов Рёкана сделаны автором статьи с японского языка по кн.: *Yanagida Seizan.* Ryokan no kanshi o yomu. Tokyo, 1999; с английского языка по кн.: *One Robe, One Bowl. The Zen poetry of Ryokan.* N. Y., Tokyo, 1977 и *Stephen Addiss.* The Art of Zen. N. Y., 1989.

### Заключение

- <sup>1</sup> *Григорьева Т.П.* Япония: Путь сердца. М., 2008. С. 148.
- <sup>2</sup> *Григорьева Т.П.* Красотой Японии рождённый. М., 1993. С. 339.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Путь сада. Предисловие Т. П. Григорьевой.....	5
Введение.....	10
В безмолвии дзэнского сада .....	15
Пространство озаренного сознания (духовно-эстетический феномен чайного ритуала).....	103
Сюжеты и мотивы дзэнской живописи.....	121
«Художник, какой бывает раз в тысячелетие» (творчество художника и монаха XV в. Сэсю Тоё)...	161
«Сердце старого монаха» (поэтический мир Рёкана) .....	199
Заключение .....	210
Примечания .....	211



Научное издание

**Малинина Елизавета Евгеньевна**

# Искусство, рождённое Безмолвием

Монография

Редактор *С. В. Исакова*  
Обложка *Е. В. Неклюдовой*  
Оригинал-макет *О. А. Тенкеджи*

Подписано в печать 06.11.2013  
Формат 70х100 1/16. Тираж 500 экз.  
Уч.-изд. л. 14,25 Усл. печ. л. 18,4  
Заказ № 269

Редакционно-издательский центр НГУ  
ул. Пирогова, 2, Новосибирск, 630090



**Елизавета Евгеньевна Малинина** — востоковед, кандидат филологических наук, доцент кафедры востоковедения НГУ. Автор многочисленных публикаций по духовной культуре Японии и переводов японской художественной прозы на русский язык.

Тишина и Пустота, хранимых в душе,  
Достаточно, чтобы пройти по жизни без ошибок.

Коноэ Нобутака

Человек, полагающий, что постиг дух дзенского умения, но при этом не знающий его искусства, не в состоянии проникнуться дзенским образом жизни.

Татибана Дайки

В чем причина растущего интереса к японским садам, что притягивает к ним современников? Не то ли, что их созерцание в наше беспокойное время возвращает человеку спокойствие? Пусть неосознанно, но и те, кто не знает о дзенском Пути, испытывают потребность в «Безмолвии»: человеческая психика не выдерживает шумового перенапряжения. Об этом и название книги Елизаветы Малиной: «Искусство, рожденное Безмолвием».

Т. П. Григорьева

ISBN 978-5-4437-0202-5



9 785443 702025