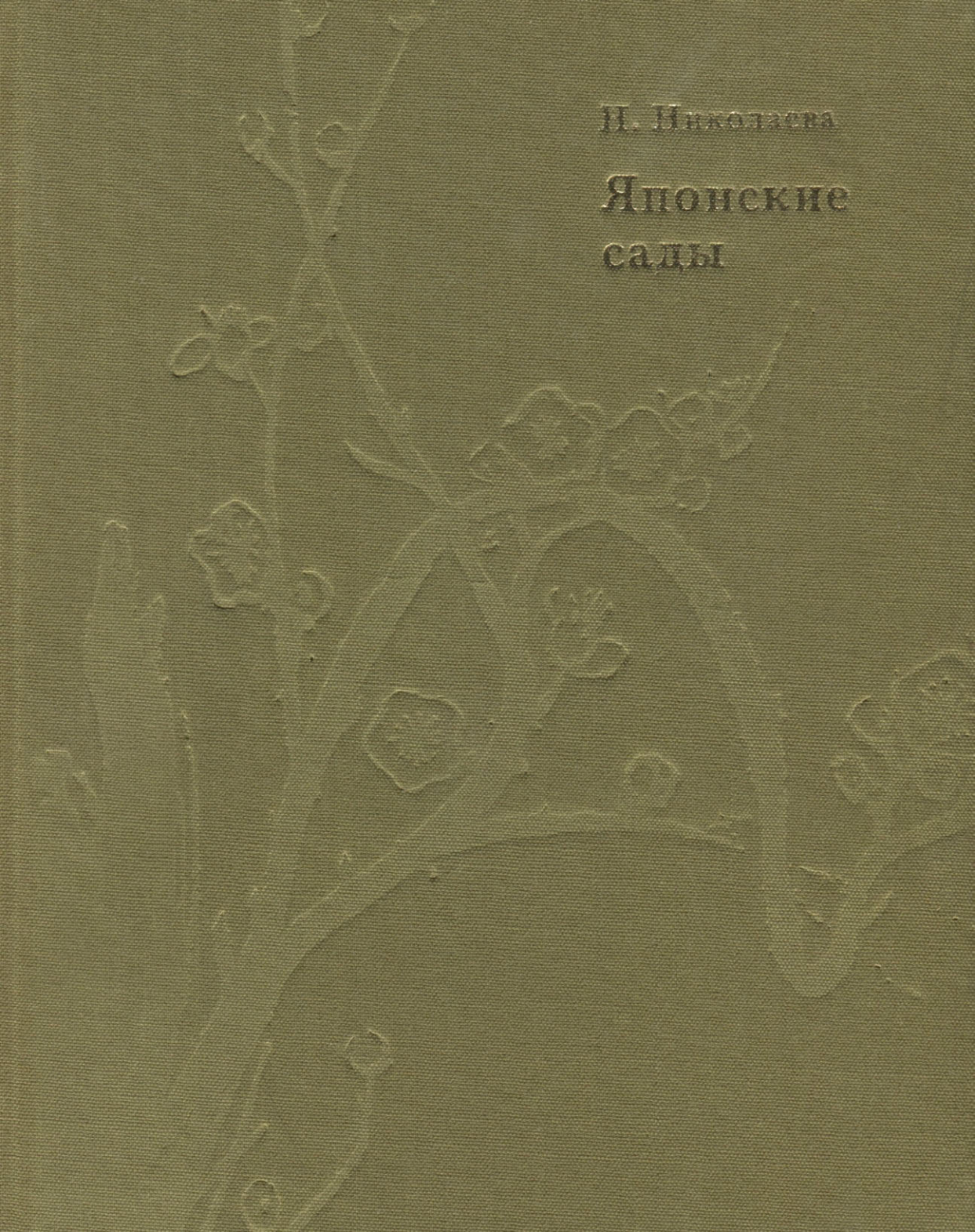


И. Николаева

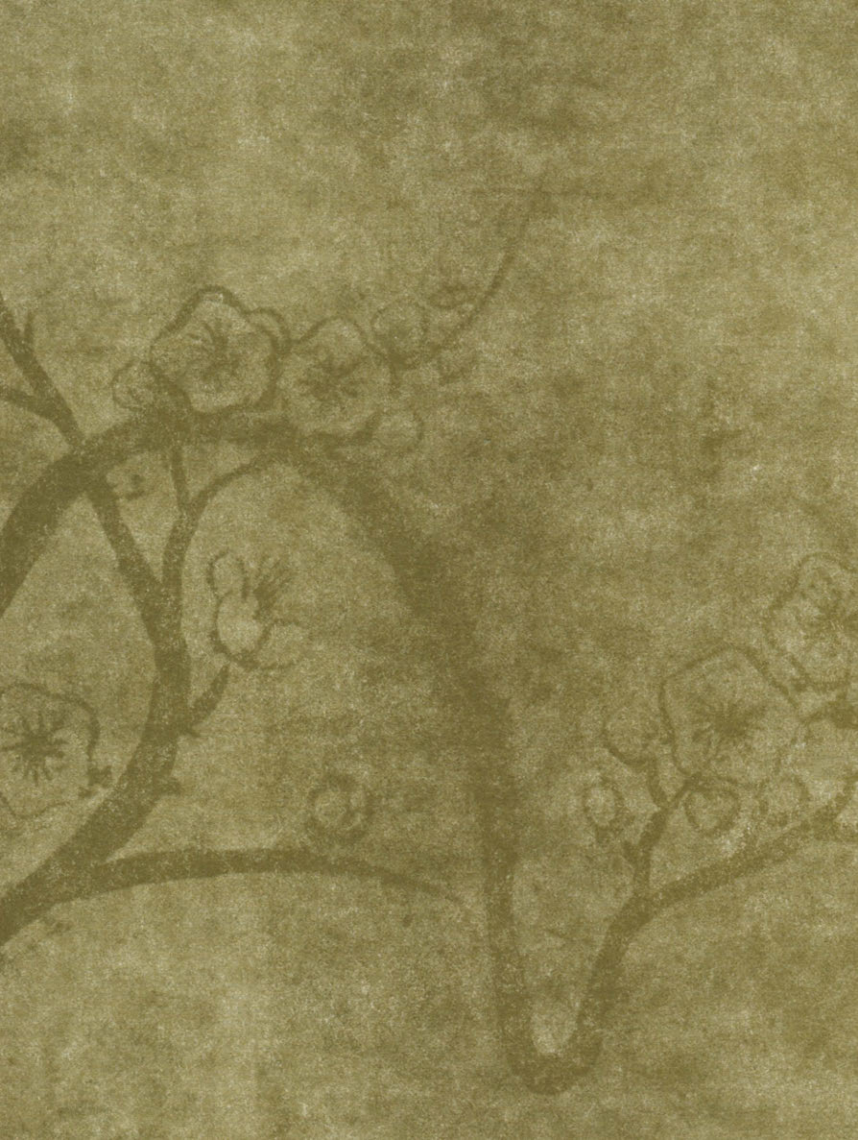
Японские  
сады

















# ЯПОНСКИЕ САДЫ



行平庭全圖



**Н. С. НИКОЛАЕВА**

# **ЯПОНСКИЕ САДЫ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1975



И62  
711

80101-0041 БЗ.№ - 75  
024(01)-75

© Издательство «Изобразительное искусство». 1975

## ВВЕДЕНИЕ

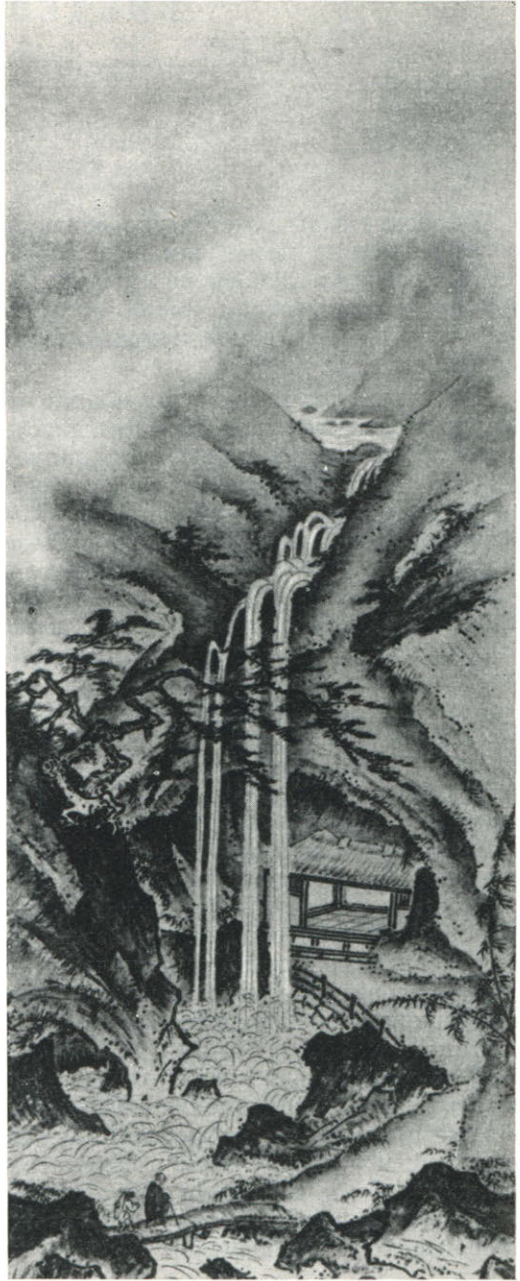
Японские сады хочется уподобить стихам — так точны они в своем метафорическом языке, так разнообразны по эмоциональному строю, так философски глубоки по смыслу. Поэт из обычных слов повседневной речи строит образ, емкий и лаконичный, художник японского сада из предметов самой природы творит новый мир со своим особым значением.

Японский сад и сад европейский не просто непохожи или различны, но в значительной мере противоположны по заключенной в них мысли. Европейский парк — это природа, преобразованная человеком. олицетворение его разума, воли и торжества над неорганизованным, хаотичным миром. Это всегда декоративно «улучшенная» природа, существующая как архитектурное эхо в окружающей человека естественной среде. При всем разнообразии европейских садов и парков все они вместе как целое противостоят японскому саду. Не снимает контраста и то, что европейские парки конца 17 — начала 18 века испытывали большое влияние китайских садов, послуживших несколькими веками ранее прототипом садов японских.

Как явление художественное японский сад формируется уже в 10—12 веках и достигает расцвета в 14—16 веках, когда возникают основные нормы этого искусства, продолжавшие уточняться и разрабатываться в следующие столетия. До сегодняшнего дня искусство японских садов сохранилось не только в виде почитаемых шедевров далекого средневековья, но и как живое творчество, вырастающее из внутренней потребности современного человека. Недаром именно японский сад был разбит у здания ЮНЕСКО в Париже, согласуясь с пластикой и ритмом современной архитектуры. В Японии архитекторы постоянно используют основные принципы национального сада для организации пространства в больших комплексах и у отдельных зданий. Характерные детали традиционных японских садов можно встретить сегодня на всех континентах.

В двадцатом веке понятие «японский сад» стало обладать суммой устойчивых признаков, отличающих его от садов другого типа. Эти основные признаки — употребление камней и гальки, мхов и невысоких растений, небольшой размер сада, асимметрия его композиции — формализовались и составили уже новое европейское понятие «микрорландшафт», имеющее часто лишь внешнее сходство с подлинным своим прототипом. В европейской культуре понятие «ландшафт» появилось





1. Гэй-ами. Созерцание водопада. 1480

в новое время (его не знали ни античность, ни средневековье), и выражало оно взгляд на природу горожанина, отделенного в своей повседневной жизни от естественного природного окружения. А современный термин «микрорландшафт» приобрел оттенок чего-то забавного, экзотического. На самом деле японский сад по своему смыслу в корне отличается от подобного представления. Даже совсем маленькие пейзажные композиции на подносах и тарелках связаны с серьезными размышлениями над миром природы — это особый жанр искусства, имеющий свои законы.

Зародившееся в древности и достигшее расцвета в период средневековья искусство японских садов имеет много черт, связанных именно с той эпохой развития человеческой культуры. Для нее характерны большая целостность миросозерцания, слитность, нерасчлененность многих представлений и понятий. Средневековое искусство тесно связано с религиозными и нравственными идеями, ему присущи сложная символика, желание увидеть не частное и конкретное в его собственной ценности, но осознать это конкретное как знак чего-то более значительного, имеющего всеобщий, универсальный смысл.

В японском саду деревья, кустарники, камни в созданной художником композиции важны не только сами по себе, но и как олицетворение философских представлений своего времени. В малом и единичном человек видел отражение великого и всеобщего, самой Природы как всеобъемлющего макрокосма. Поэтому средневековый сад, как и картина пейзажиста, прежде всего выражал отношение к миру и представление о нем.

Японский художник был уверен, что в природе уже есть все — и красота, и разумность, и одухотворенность. Нужно увидеть это, открыть и понять, не изменить или переделать, а только выявить то, что в ней заложено. Тогда даже самый отвлеченный *сухой сад* будет восприниматься не как придуманная и навязанная природе схема, но как формула, точная и выражающая самую суть ее закономерностей. Через художественную образность природа сама должна говорить с нами, а человек — лишь помогать ей в этом.

По своей сущности искусство садов не может не быть связанным с восприятием природы человеком, с отношением к природе — философским и эстетическим. Эволюция этого отношения и составляет основу развития всего жанра, изменения смыслового содержания и формы садов.

Не просто любовь к природе, но совершенно особенное к ней отношение, ставшее частью национального характера, постоянное переживание ее красоты нашли самое полное отражение в японском искусстве в целом, и в искусстве садов в частности.

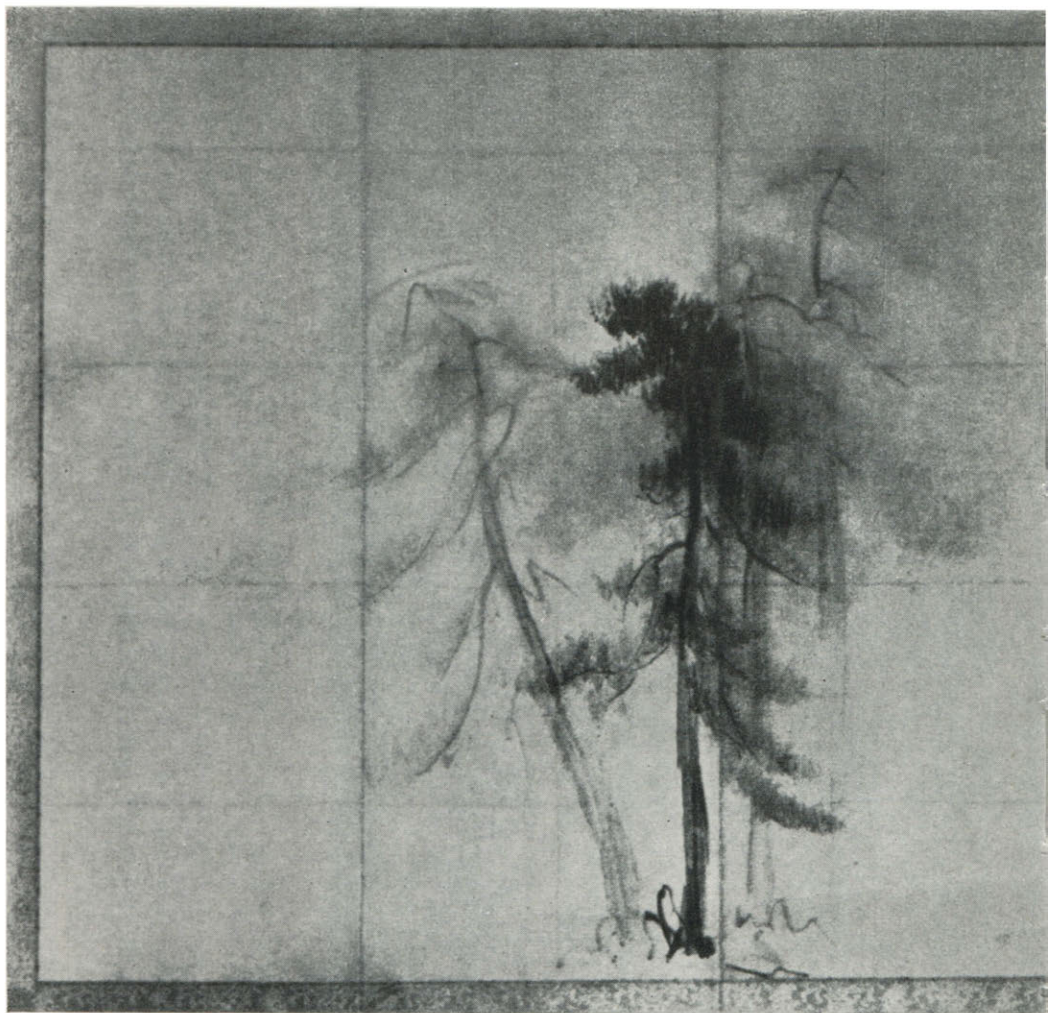
На протяжении многих столетий в Японии продолжала существовать одна главная идея: представление о человеке как о части мира природы, находящегося не над ним, не вне его, но как бы внутри.

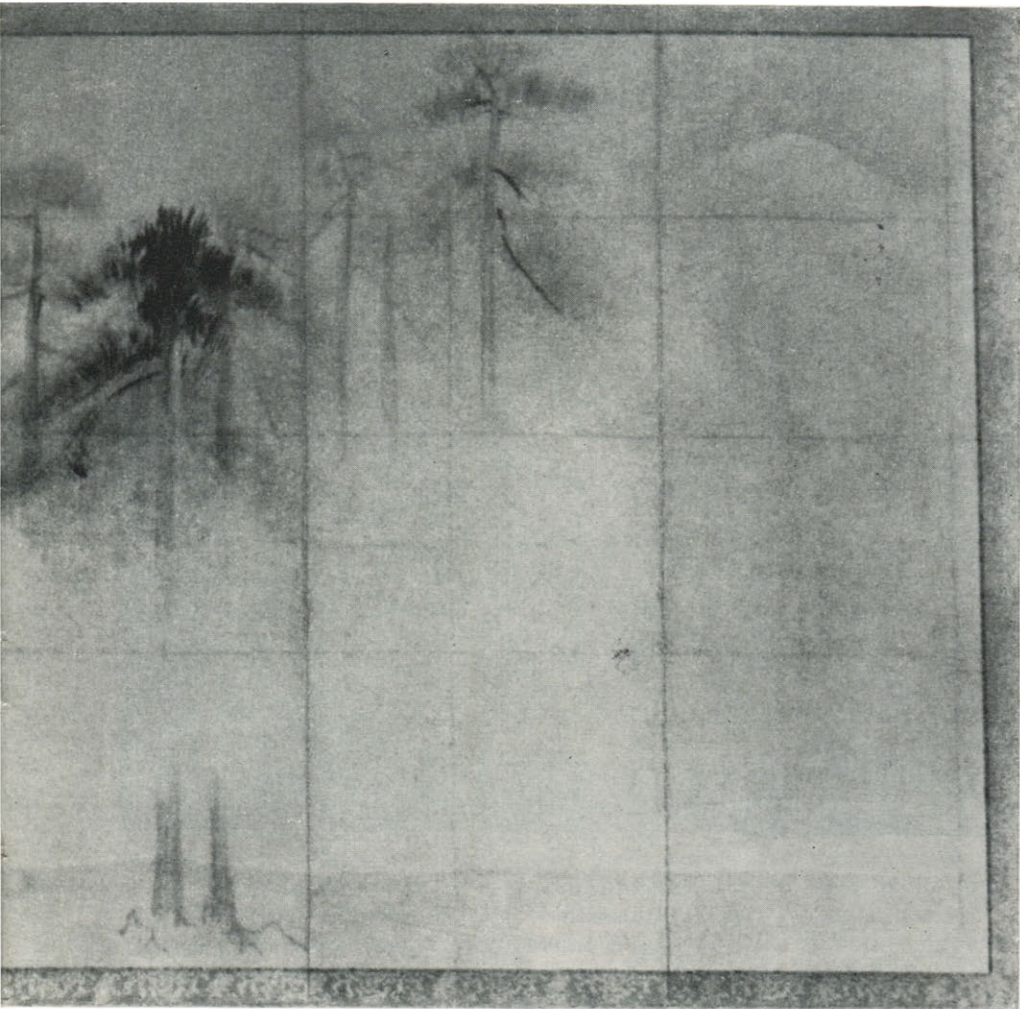






2. Сакаи Хонцу. Летний дождь. 18 в.





3. Хасэгава Тохаку. Сосны. Парные ширмы. 16 в.





4. Чашка для чайной церемонии. Керамика Э-Карацу. 17 в.

Законы природы при этом были для человека обязательны и священны, как его собственные нравственные законы. Поэтому и смысл отношения человека к природе никогда не мог состоять в покорении ее, но только лишь в уяснении, в стремлении к гармонии с ней.

Сама суть японской культуры, ее смысл и содержание раскрываются через отношение человека к природе. Оно все объединяло и в каждую эпоху формировало канон прекрасного. От изменения взгляда на природу (не в главном, а в каких-то аспектах) зависели эстетические представления времени и развитие искусства.

Отношение к объекту природы как к равноправному «собеседнику» паложило отпечаток на всю психологию нации, на стиль художественного мышления, на поэтику и лексику японского искусства. Оно определило и закрепило устойчивый круг ассоциаций и символов в искусстве, его сложную и развитую знаковую систему, его «шифр», понятный каждому, не требующий специальных разъяснений. Особый язык японского искусства, столь отличный от языка искусства европейских народов, в значительной степени сформировался на основе специфического отношения к природе.

Многообразие садов и вместе с тем их единые корни и единые принципы лучше всего можно почувствовать в Киото — древней столице Японии. Огромное их большинство помещается в монастырских комплексах, так как искусство садов в значительной мере связано с идеалами буддизма.

Камень и несколько веток бамбука — это уже композиция, уже «сад». На площадке в несколько квадратных метров, засыпанной белой морской галькой, расставлены группы камней различной формы — это *сухой сад*, или *сухой пейзаж*. Здесь камни воспринимаются как скульптура, и только их пластическая выразительность, пропорции, соотношения объемов, размещение в пространстве формируют эстетические качества сада. Вместо гальки может быть песок, а скульптурный объем может создаваться также и кустарниками, особо подобранными по форме и цвету листвы. Наряду с *песчаным садом* существовал как особый вид *сад мхов*, где акцентировалась фактура поверхности и различие оттенков зелени. Сочетание плоскостей, покрытых галькой и покрытых мхами, создавало для глаза возможность переживания фактур. Встречался сад и с другим «главным героем» — *сад воды*. Наконец, были распространены *пейзажные сады*, содержащие водоем с островками и мостиками, группы деревьев разнообразной формы, каменные пагоды и фонари.

Японские сады различались и по своим функциям. Небольшие сады, имевшие иногда площадь всего лишь в несколько квадратных метров, предназначались только для рассматривания. А более значительные по размерам (условно говоря, парки) могли служить и для прогулок. Малые сады чаще всего были расположены при храмах или связаны с традиционным жилым домом, составляя особое его «сопровождение», про-

должение его интерьера. Большие *ландшафтные сады* менее зависимы от архитектуры и рассчитаны не на одностороннее восприятие с террасы дома, а на круговое, когда человек как бы погружался в пространство сада, ощущал его вокруг себя, жил и двигался в нем. В зависимости от этого менялись законы его построения.

Деревья, камни, мхи — что может быть более обыденного, каждодневного? Но в композиции японского сада эти привычные объекты видятся нами по-особенному. Они выделены на специальном пространстве, а их обыденная простота подчеркнута, обыграна, преподнесена как важное и значительное свойство. Само приравнивание природного материала художественному заставляет ощущать его по-новому, видеть его эстетические качества. Оно превращает сад из явления ботанического в произведение искусства.

Непривычная европейскому глазу художественная форма японского сада оказывается очень органичной и естественной в условиях этой страны, расположенной на множестве больших и малых островов, омываемых морем. Перед взором человека, поднявшегося на прибрежную гору, откроется вид, очень близкий *саду камней*: среди ряби волн — острова, то голые и скалистые, то зеленые, поросшие деревьями. Даже не будучи воспроизведением непосредственного впечатления, образ острова в океане, столь частый в искусстве японских садов, родился из реальных природных условий страны. Недаром он постоянно встречается и в живописи и в декоре произведений прикладного искусства.

В средневековый период еще не было четкого разделения жанров, и сады, нередко исполнявшиеся художниками-живописцами, как бы вбирали в себя особенности разных искусств.

Как мастерство преобразования, организации реального пространства сад состоит в самом близком родстве с архитектурой, пластическое осмысление объема (будь то камень или растение) в его соотношении с воздушной средой определяет сходство со скульптурой. Японские сады оказываются также включенными в семью декоративных искусств с их особым вниманием к материалу, его свойствам и возможностям: работа керамиста над формой чаши, стремление выразить в ней красоту самой глины сродни творчеству художника садов с его сосредоточенностью на фактуре камней и мхов. Определение садового искусства Японии как искусства декоративного имеет и еще одно основание. Выполняя декоративно-утилитарную функцию сопровождения архитектуры, выступая как ее важнейший компонент, сад в своей художественно-образной концепции обычно строится на метафоре, ассоциации. Высокая образная метафоричность переходит нередко в символ, и каждая деталь сада выступает в особой преувеличенности своего значения.

Человеку, воспитанному на образцах европейского искусства, трудно понять родство японского сада с живописью. Здесь прежде всего следует напомнить об особенностях дальневосточной картины, написанной обычно на шелке или бумаге, нередко одной лишь черной тушью.





5. Чаша с изображением лотоса. Керамика Нэдзуми-Сино. 17 в.



6. Камни в волнах. Роспись в храме Дзэриндэй в Киото. 17 в.

Наиболее естественно будет сопоставление сада с пейзажной живописью. Японский монохромный пейзаж не был видом определенной местности. Он, как и сад, в обобщенной форме создавал образ природы в целом, образ мира, где противоборствуют космические силы, где царствуют свобода и порядок, движение и покой. Распределяя по белому листу бумаги линии и пятна туши, то густо-черные и плотные, то нежно-серебристые и тающие, живописец в этом столкновении черного и белого передавал эмоциональное напряжение и безмятежный покой, динамику и гармонию мира.

Художник сада в своем творчестве использовал вместо листа бумаги гладь озера или засыпанную галькой площадку, вместо пятен и размывов туши — камни, мхи, листву деревьев и кустарников.

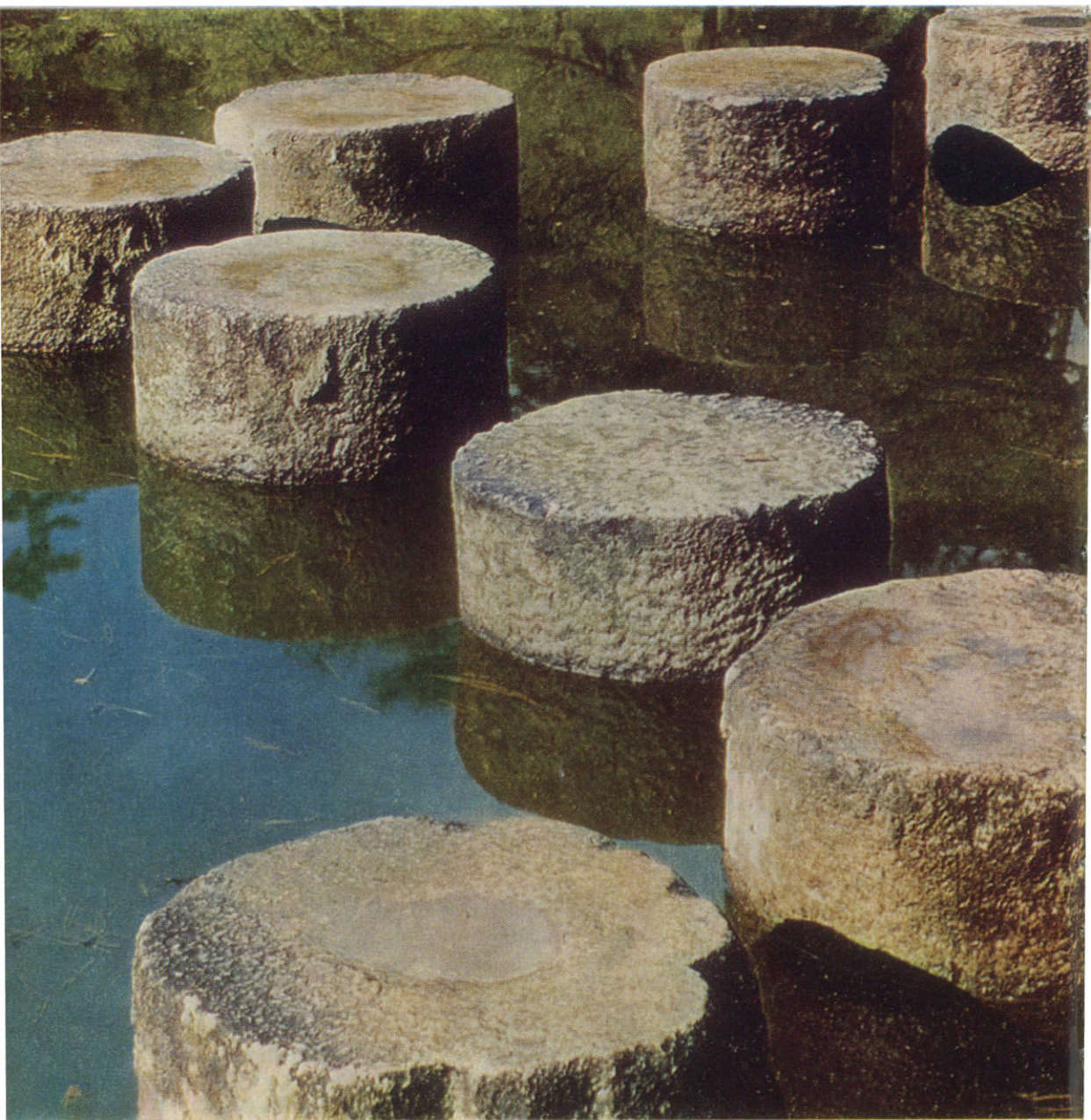
Всякий сад можно рассматривать как явление пограничное, промежуточное: это искусство, и не только искусство, так как природа дает художнику сада свои «слова», и, пользуясь ими, он выражает новое, «человеческое» содержание. При этом природа всегда остается как бы вторым автором произведения и его хозяином, ибо только она властна над зеленью деревьев и мхов, снежным покровом и гладью озер, она повелевает сменой сезонов, жизнью цветов и окраской листвы — она режиссер «драматических событий», постоянно разыгрывающихся в каждом саду, большом и малом. Ее законы, ее ритм должны быть восприняты искусством садов, иначе оно просто не могло бы существовать.

В Японии не было собственно «философии природы» в европейском значении этого термина, но осознание места человека в мире и его взаимоотношения с миром происходили, как и в европейской средневековой культуре, в форме религиозной и эстетической деятельности. Религиозное и эстетическое начала тесно соприкасались, нередко сливались.

Сад, как всякое символическое искусство, открывал возможность для человека постичь бесконечное и выразить свое постижение в осязаемой, зрительной форме. Это искусство по своей сути не могло быть непосредственным отражением природы. Оно не изображало, а выражало результаты сложной духовной деятельности человека — длительного и постепенного постижения им самых общих законов бытия. В искусстве японских садов при его видимой простоте, наглядной конкретности привычных природных форм трудно сразу увидеть и осознать какой-то скрытый смысл, многозначную содержательность. Двойственность этого искусства такова, что его символика и отвлеченность как бы противоречат зрительному образу. Природные формы изображают не сами себя и даже не себя в увеличенном масштабе (камень — гора, а пруд — океан), но выражают представление людей той эпохи о бытии мира, о движении и покое, о пространстве и времени, о бесконечном и конечном.

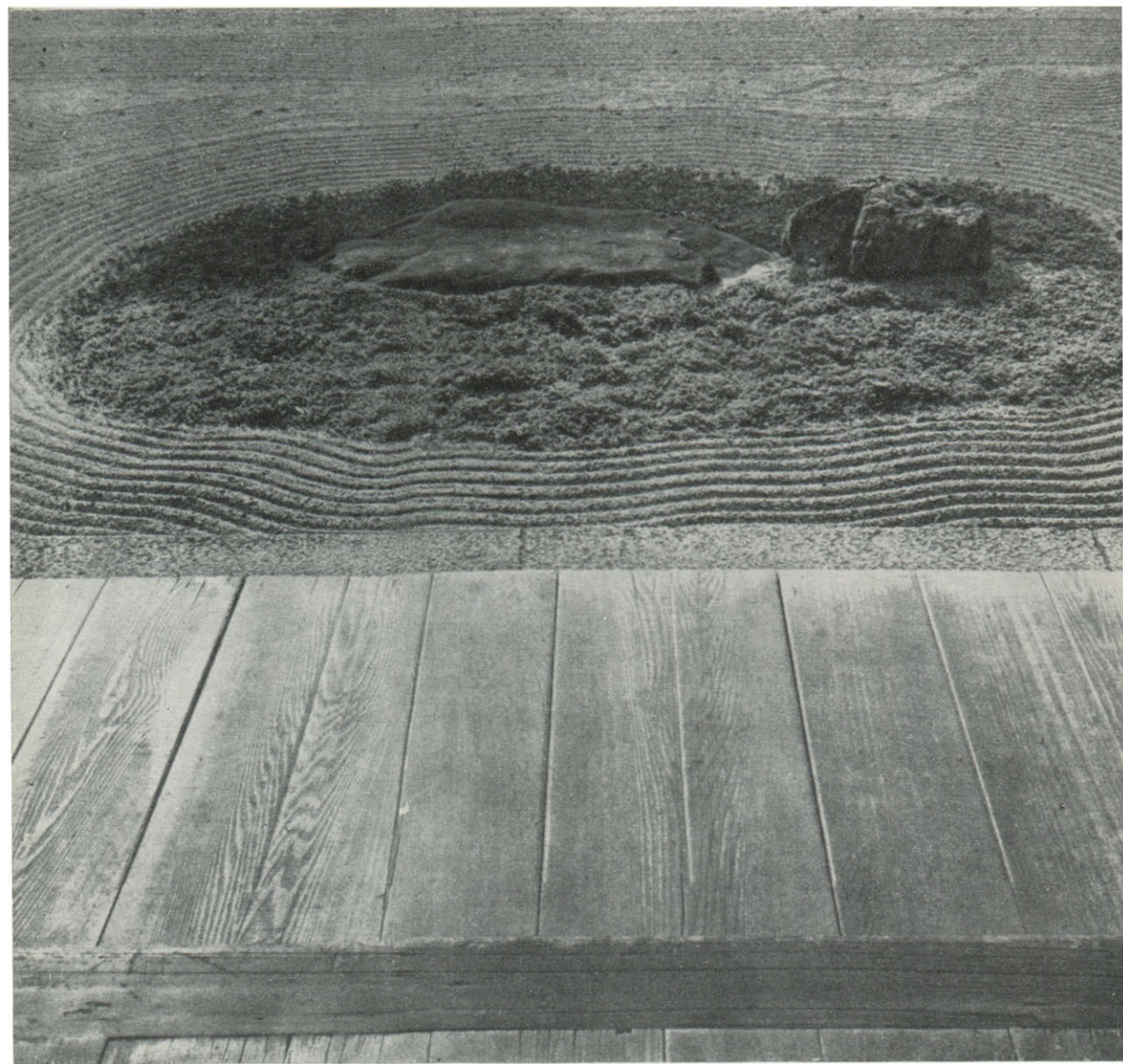
Далеко не сразу становится ясно, что в композиции из нескольких камней, песка, мхов заключен столь глубокий смысл, целая концепция мироздания, к которой пришли постепенно многие поколения людей. Может вызвать сомнение сама художественность подобной композиции



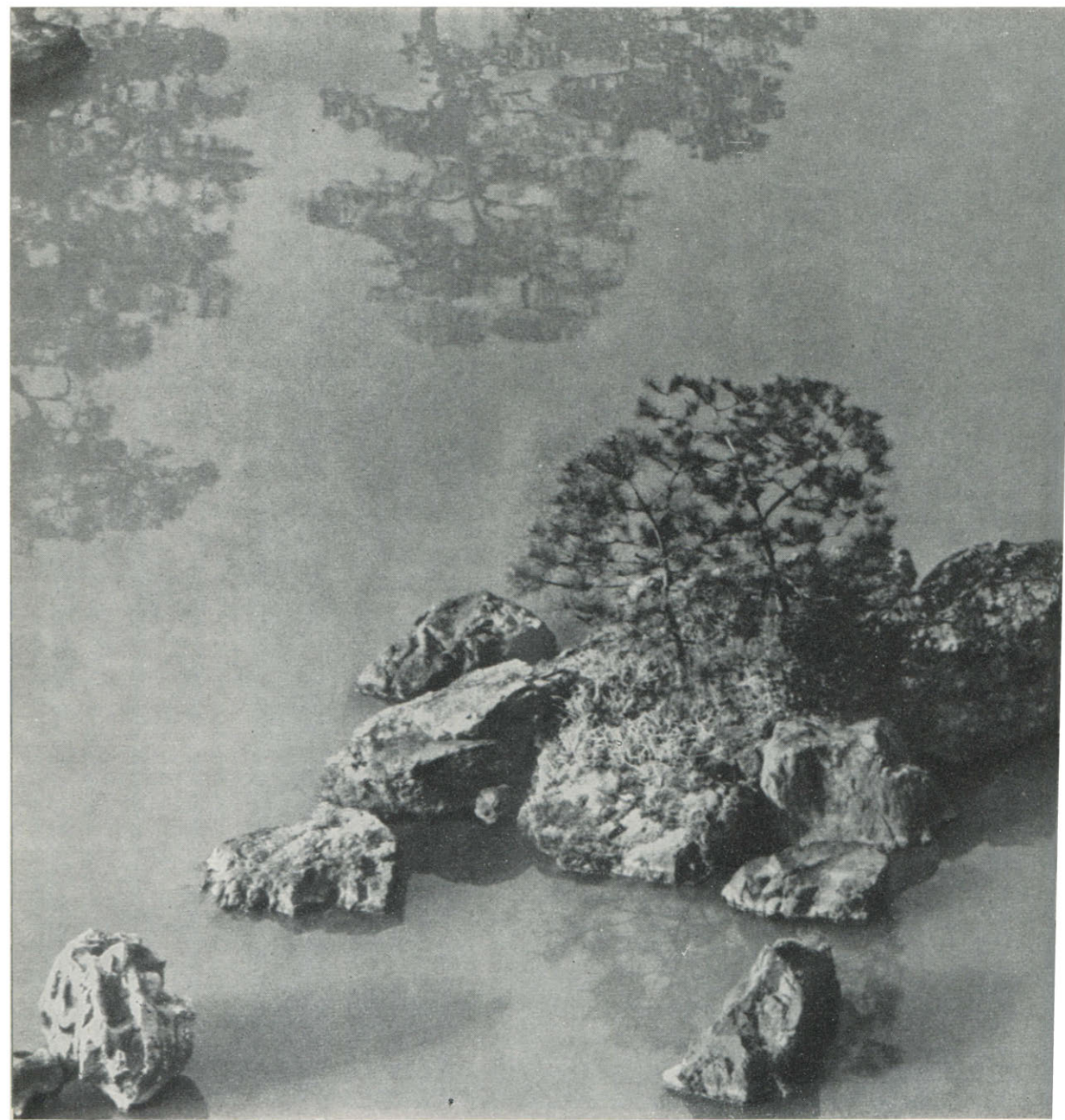


7. Сад святилища Хэйан в Киото. Каменная дорожка. 19 в.





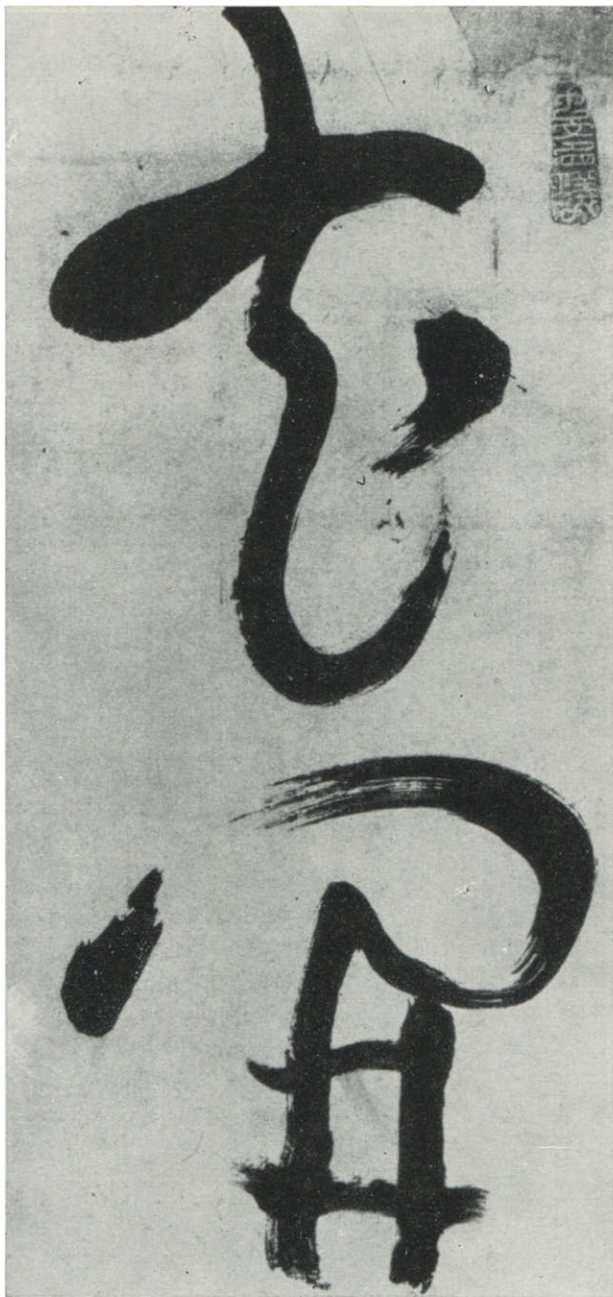
8. Южный сад монастыря Дайтокудзи. Деталь







9. Золотой павильон в Киото. Остров черепахи и остров журавля. 14 в.



10. Икэ-но-Тайга. Каллиграфия. Деталь. 18 в.



из-за ее непринужденной естественности, как бы случайности, скрывающей творческий импульс автора. Да и само авторство в этом искусстве скорее коллективное, чем персональное, хотя многие сады по традиции связываются с именами известных художников.

Японские сады — искусство типологическое, где индивидуальное начало, художественная неповторимость не играют существенной роли. На протяжении многих веков мастера, исполнявшие сады, пользовались не только одним и тем же набором компонентов, но и оставались в рамках определенных канонов композиций. Камни, вода, песок или галька, сосны, бамбук, казалось бы, одни и те же да еще почти не тронутые рукой человека, а лишь найденные и выбранные в безбрежном океане природы, эти составные части японского сада и в 12, и в 15, и в 20 веках были все теми же, но всякий раз они жили в условиях иной пространственно-пластической системы, характерной для культуры эпохи, ее мировоззрения, идеалов, художественных вкусов. Для аристократического периода Хэйан (10—12 века) ядром такой системы был дворец, и сад в своей композиции и образном строе зависел от дворца, был связан с его построением, ориентирован на самый стиль жизни его обитателей. С распространением буддизма секты дзэн в период Камакура (12—13 века) и особенно в период Муромати (14—16 века) сад оказался включенным в новую систему — храмовый комплекс. И те же самые его элементы получили новый смысл, видоизменились, иначе стали соотноситься с архитектурой и природным окружением. Изменилась роль сада и его содержание.

Длительный период расцвета садового искусства привел к появлению множества вариантов храмового сада, существовавших нередко по соседству, в одном ансамбле. В период позднего средневековья вновь возникают светские сады как необходимая часть традиционного жилого дома, теснейшим образом связанная с интерьером, его конструктивными и эстетическими качествами. Это опять была принципиально иная система, где сад получил свою весьма важную роль.

Наконец, многие свойства традиционного японского сада оказались жизнеспособными в наше время, их выразительность стала более острой по соседству с бетоном и стеклом. Кусочек непринужденной живой природы рядом с сухим геометризмом современных зданий стал необходимой эмоциональной точкой опоры человеку, отрезанному от лесов и морей, растений и птиц.

Размышляя над организацией городского пространства, новой среды обитания людей, архитекторы все чаще и чаще используют принципы японского сада, опыт создания не только пластического, но эмоционально значительного ансамбля, разрушающего монотонность типовой застройки, обогащающего впечатление жителя большого города.

Так, неожиданно древнее искусство, казалось бы, такое отвлеченное и такое традиционное, обрело новую жизнь, оказалось нужным нашим современникам на всех континентах.

## Происхождение и сложение формы японского сада

Искусство камней в Японии восходит к глубокой древности, к обожествлению камней, скал, гор. Еще и сейчас некоторые горы почитаются как священные. Например, около города Сакураи в префектуре Нара есть святилище Мива, которое имеет специальный зал для поклонения божеству, но в нем нет никаких изображений и символов божества: оно считается идентичным с расположенной поблизости горой Миваяма. Обычно подниматься на эту гору запрещено, но если получить специальное разрешение, то можно увидеть, как священные веревки из рисовой соломы надеты на «лица» больших камней, почитаемых как божества<sup>1</sup>.

Эта зародившаяся в древности форма поклонения природе имела свою линию развития, связанную со сложением религиозной системы, получившей впоследствии название «синто» («путь богов») и определившей многие особенности японской культуры. Как и всякая религиозно-мифологическая система, она послужила основой образного мышления в поэзии, драматургии, изобразительном и декоративном искусстве Японии на протяжении многих веков.

Почти у всех народов древнейший период их культурного развития связан с поклонением силам природы, их обожествлением. Все повседневное существование жителей древней Японии зависело от природы, будь то жизнь рыбаков на морском побережье или жизнь племен, занимавшихся разведением риса и скотоводством. Тесная связь с природой и зависимость от нее заставляли относиться к ней с пристальным вниманием, замечать скрытый смысл явлений, их причинно-следственные связи. Постепенно постигаемая логика ритмов природы — смена времен года, цикл рождения и умирания, его повторяемость — заставляла древнего человека видеть в природе живое существо, одушевленное и чувствующее. Эти качества приписывались не только грозным стихиям, но и камням, деревьям, цветам и травам. Каждая причудливая скала, изогнутое дерево, бурлящий водопад казались воплощением духа, божества-ками. Практически обожествлялся весь мир, окружающий человека, но само представление о божестве складывалось постепенно и прошло несколько стадий в своем развитии.

Первоначально присутствие какой-то таинственной силы в окружающей природе было обозначено двумя понятиями: «кэ» — таинственная,

<sup>1</sup> См.: «The Japan Architect», 1964, N 6, p. 25.



11. Камень-божество. Святилище Исэ

необъяснимая сила, пронизывающая все предметы и пространство, и «моно» — изначально имевшее смысл материального предмета и одновременно бесформенного, «первоначального» пространства. Из них образовалось понятие «моно-но-кэ» — скрытая сила, заключенная в предметном мире и окружающем пространстве<sup>1</sup>. Пространство и предмет в этом понятии были нераздельны, едины и поэтому отвлеченно неосязаемы.

Следующим этапом было стремление привести это общее представление к более конкретным, видимым символам. Первым вещественным олицетворением моно-но-кэ стал камень как один из самых важных предметов (он был оружием, орудием труда, средством добывания огня). Камень, а за ним скала и гора стали затем идентифицироваться со сверхъестественным анимистическим существом Омоно-нуси (его называли также Ива-оками, или Скальное божество). Это была уже не просто бесформенная таинственная сила, напоминающая камни и скалы, а божество, имеющее форму камня: появился образ божества, вполне определенного и наделенного индивидуальными качествами. Камень или скала, осознанные какместилище, оболочка божества, стали называться ивакура. Божество связывалось, во-первых, с предметом и, во-вторых, с местом. Анализируя этот процесс в книге, посвященной древнейшему синтоистскому святилищу в Исэ, один из ее авторов, известный современный архитектор К. Тангэ, подчеркивает, что сублимация отвлеченных символов в реальные формы означала рождение образов, рождение художественных форм, была первым актом художественного сознания, актом эстетическим<sup>2</sup>. Ибо формирование представлений эстетических на этом раннем этапе, пишет К. Тангэ, идет одновременно с формированием представлений религиозных, и, совпадая с ними, из одного и того же корня вырастает идея божества и идея соотношения предмета и пространства, то есть идея архитектурно-пластическая.

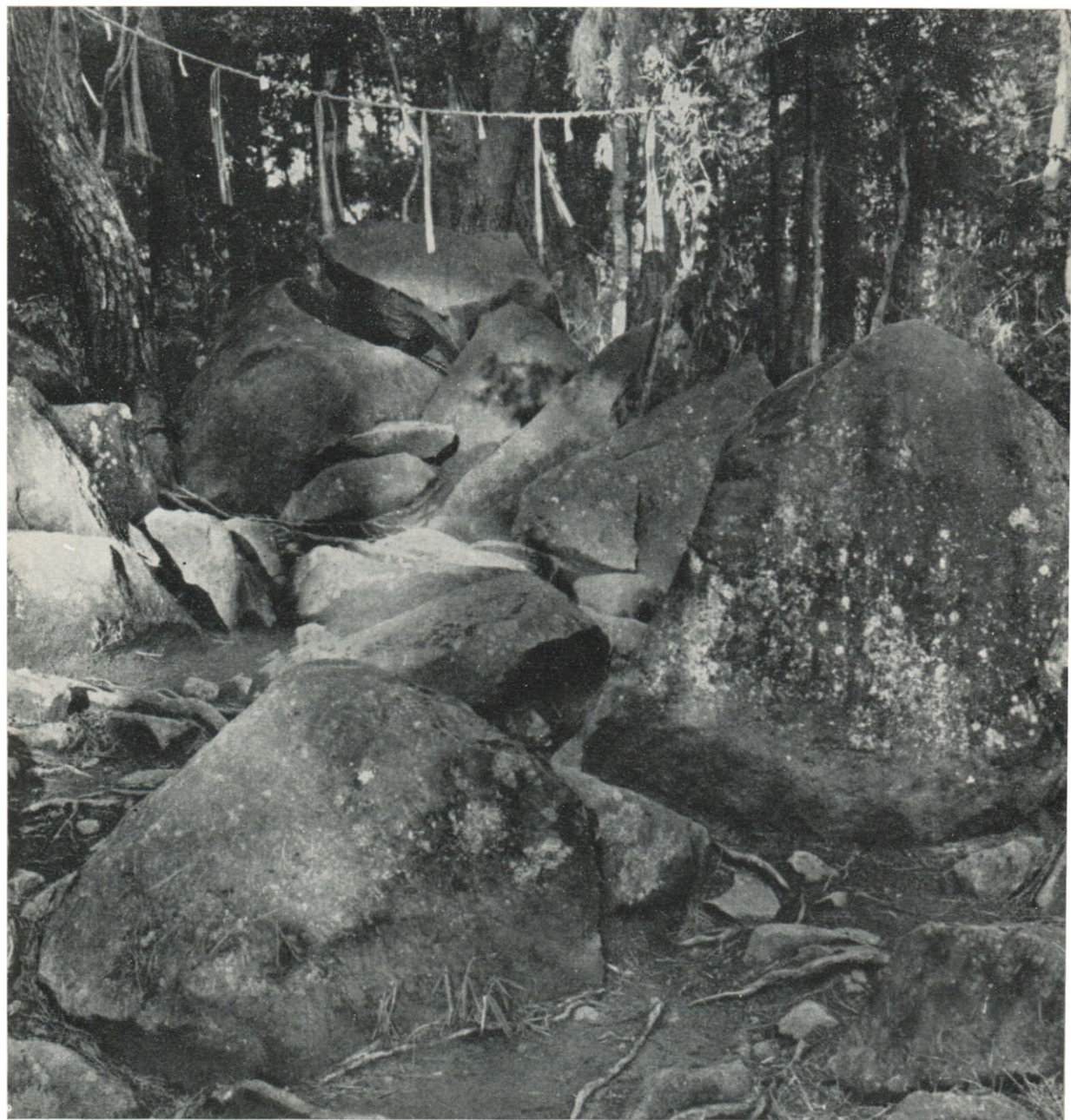
Эмоциональное отношение к камням и скалам в древней Японии было отчасти связано с фаллическими культами. От среднего и позднего периода Дзёмон (15—4 века до н. э.) сохранились специальные алтари этого культа. Различие камней, выражающих мужской принцип и выражающих женский принцип, берущее начало в этом древнейшем периоде, сохранилось вплоть до позднего средневековья, а при устройстве садов это различие всегда учитывалось в композиционной схеме.

Отсутствие иконографии в древнем синтоизме означает прежде всего отсутствие визуально воспринимаемых символов божеств. Антропоморфный или зооморфный образ божества заменен обожествлением всего окружающего мира природы, а идентификация божества с каждым

<sup>1</sup> См.: K. T a n g e, N. K a w a z o e. Ise—Prototype of Japanese Architecture. Cambridge (Mass.), 1965, p. 20—22.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 22.





12. Священный камень хэцу-ивакура в святилище Омива

предметом или явлением природы (горой, водопадом, деревом) есть утверждение того, что божество нельзя видеть, но его можно ощущать (в процессе созерцания горы, водопада, дерева). На стадии перехода от анимизма к пантеизму (наделению всей природы духовными и творческими силами) зарождается и ипой тип общения с ней — созерцание как постижение ее истины. Иначе говоря, приобщение к божеству оказывается возможным лишь путем переживания природы, ее ритма, ее красоты. Созерцание природы как божества уже в древности привело к ее первоначальному эстетическому осмыслению, к осознанию ее красоты. Особенно наглядно это выражено в древней японской поэзии, причем не только в песнопениях, имевших ритуальный смысл, но и в лирических стихах.

По мере сложения пантеона синтоистских божеств создавались обряды и определенные места поклонения: окруженное камнями возвышение — ивасака (оно иногда включало в себя и камень — божество ивакура), а также огороженное веревками и засыпанное галькой пространство — сики. Вместо образа божества наряду с предметом (камнем, скалой) человек представлял себе и пространство, в котором божество существует, и пытался это пространство особым образом выделить, подчеркнуть. Сики — обычно прямоугольный участок, засыпанный галькой. Он служил местом обрядов, праздников поклонения божеству<sup>1</sup>. Не имея никаких сооружений, сики выражалось лишь в двух измерениях — на плоскости, и лишь символически отделялось от окружающей природы, оставаясь в сущности единым с ней.

Представление о сакральном месте (алтарь) и сакральном предмете (камень, скала) было важнейшим этапом философского и художественного постижения действительности. Это было не только осознание особой упорядоченности мироздания в соотношении таких его начал, как пространство и объем, но и первый акт художественной абстракции, зарождения архитектурного образного мышления через эмоциональное сопоставление предмета и пространства.

Наряду с обожествлением всех предметов природы уже в конце периода Дзёмон с началом культивирования растений и развитием земледелия выделяется анимистическое божество матери-земли, а затем складывается миф о богине злаков, которая, будучи убитой, дает жизнь новому побегу.

В последующие века (в период Яёй: 3 век до н. э. — 3 век н. э.) земледельческие культы получают эстетическое осмысление в виде обрядовых праздников с заклинаниями, песнями и танцами, а хранилище зерна, принадлежавшее родовой общине (помещение амбарного типа, поднятое на сваях), рассматривается как жилище богини злаков, как храм. Зерновой амбар был центром поселения и своеобразным общественным зданием того времени. Праздники-мистерии, в которых прини-

<sup>1</sup> См.: K. T a n g e, N. K a w a z o e, op. cit., p. 33.

мало участие все население, символически приобщавшееся в них к божеству, происходили перед входом в амбар-святилище и на большом открытом дворе, засыпанном галькой. Этот двор был модификацией более древней формы — сики.

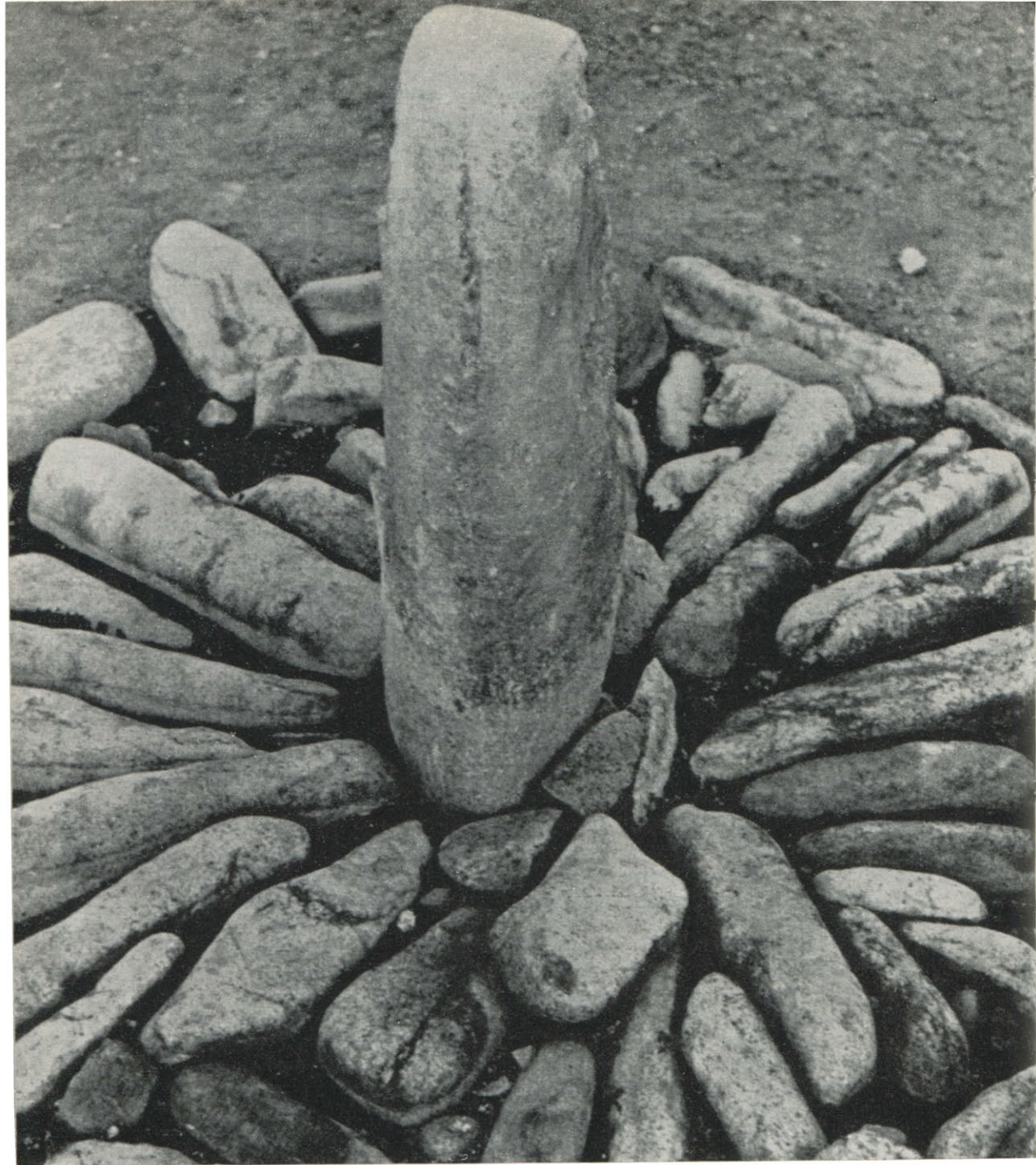
Сам амбар (по данным археологических раскопок и изображениям на древней бронзовой утвари) имел правильную геометрическую форму и был построен из деревянных бревен, перекрещенных по углам. Крыша нависала над глухими стенами. Перед единственным дверным проемом располагалась открытая веранда, на которой происходили церемонии подношения божеству первого снопа риса. Амбар и пространственно связанный с ним открытый двор можно рассматривать как первую стадию чисто японской архитектурной концепции, получившей развитие в следующие эпохи. А сами религиозные празднества, происходившие и в интерьере здания и снаружи, превратятся со временем в театрализованные храмовые представления 8 века, придворные праздники 10—12 веков и в совершенно преображенном виде найдут аналогии даже в композиции сцены и развитии действия в театре 15—16 веков. Постепенное развитие архитектурной формы из примитивных святилищ и ранних общественно-культовых сооружений вылилось в создание определенного типа синтоистского святилища, сохранившегося до наших дней в классически строгом памятнике — храме в Исэ, главном святилище богини солнца Аматэрасу.

Обычай обязательной реконструкции каждые двадцать лет позволяет воспринимать древнюю архитектурную форму во всей ее чистоте. Помимо конструкции, имевшей первостепенное значение для всего последующего развития японской архитектуры, храм Исэ с его засыпанным галькой и заключенным в ограду двором был важным звеном в развитии той пространственной идеи, зарождение которой можно видеть в примитивном алтаре-сики и ивасака, а завершение — в символических каменных садах средневековья.

Святилище, как бы лишенное интерьера, выразительное лишь своим объемом и силуэтом (подобно камню посреди алтаря), в самом общем принципе — это такое же соотношение пространства и массы. А весь ансамбль, искусственно выделенный из окружающей природы и вместе с тем неразрывно связанный с ней, был своего рода графической схемой, возмещавшей представление о мире, о божестве, о вселенной — в продолжение и развитие более ранних идей, выраженных в примитивном алтаре. Храмовый двор в Исэ был и символом пребывания божества и символом чистоты, имевшим важнейшее значение в синтоизме. Именно значительность и содержательность его как пространственного символа сыграли определенную роль в ассимиляции этой формы буддизмом в следующие века.

Итак, в древней добуддийской Японии зародились и получили первоначальное развитие две важнейшие эстетические идеи, выросшие из обожествления природы и поклонения ей: идея символизации через





13. Древний алтарь из камней в Ою



природную форму (чаще всего камень) и идея символизации через пространственную форму (засыпанный галькой двор). Именно они и послужили тем зерном, из которого впоследствии выросло самобытное искусство японских садов.

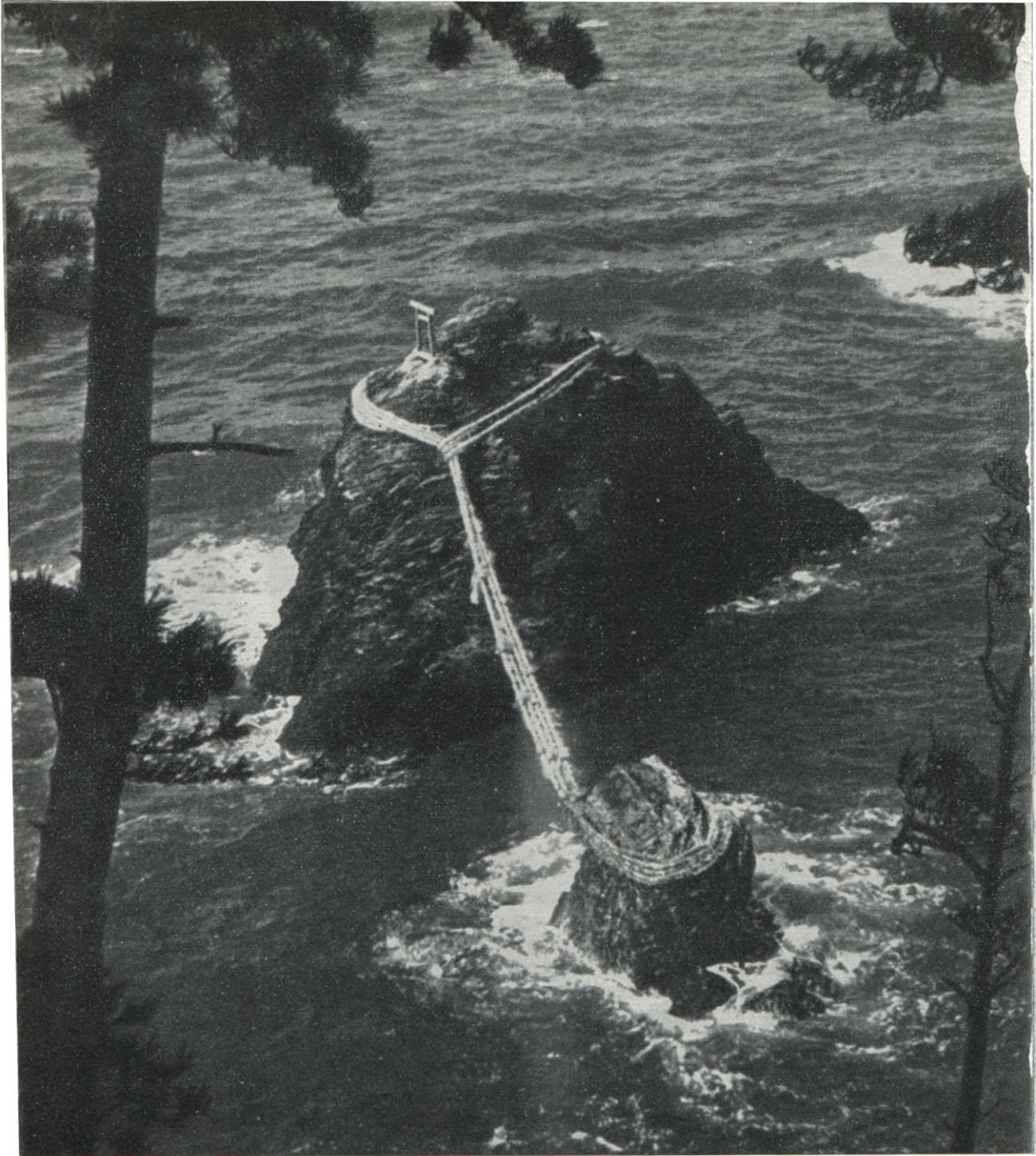
Для восприятия искусства садов как жанра оказывается важным осознание традиции реконструкции храмов Исэ, так как это дает человеку европейской культуры смысл понятий «подлинного» и «неподлинного» в условиях японского средневековья.

Обычай реконструкции храмов Исэ в своей исходной позиции связан с древнейшим представлением о божестве, обитающем в храме и в то же время олицетворяемом этим храмом. Его совершенные формы не могут быть подвержены воздействию времени, они неизменны и совершенны. Они не связываются с конкретным материальным воплощением, ибо ценны сами по себе, в своей духовной содержательности. Это относится не только к самим храмам Исэ, но к ансамблю в целом, включая и двор, засыпанный белой морской галькой. Неважно, что кипарис, из которого исполнены сооружения и ограда, срублен много столетий спустя после возникновения храмового комплекса, как неважно и то, что верхний слой гальки был привезен совсем недавно. И дерево и камни — вечные элементы самой природы, как вечно, по представлениям синтоизма, солнечное божество Аматэрасу-оми-ками и пластическая идея ансамбля, посвященного ей.

Этот аспект восприятия эстетического очень важно учитывать при анализе искусства садов, где понятие «древнего» не связано со временем создания конкретной формы из конкретного, данного материала (в том смысле, как мы говорим о подлинности древнеегипетской или античной вещи). В сущности, единственной подлинностью и ценностью является художественная идея сада, так как деревья и кустарники вырастают, меняют форму, и их приходится заменять другими, мхи могут приобрести нежелательный оттенок зелени, белый песок может быть загрязнен или сдут ветром, и на его место привезен новый. Но сад по-прежнему останется древним, и авторство его, принадлежащее какому-нибудь известному мастеру, — неизменным и бесспорным.

Подобная концепция подлинного и художественного в искусстве, зародившаяся еще в древней Японии и тесно связанная с идеей священного, существовала на протяжении всего средневековья, уже в условиях господства иной религиозно-философской системы — буддизма.

Япония официально приняла буддизм как государственную религию в 6 веке. Зрелая, имевшая многовековую традицию философия буддизма и его развитая иконография при встрече с первобытной наивностью синтоизма, безусловно, вышли победителями. Но веротерпимость буддизма, его склонность ассимилировать местные учения привели к тому, что синтоизм и выраженное в нем мироощущение не исчезли, но лишь видоизменились и стали сосуществовать с новой религией. Два века спустя оформилась официальная версия синтоизма в преломлении его



14. Два священных острова с синтоистскими тории

буддизмом (так называемая рёбусинто), смысл которой заключался в идентификации синтоистских и буддийских божеств (например, богиня солнца Аматэрасу рассматривалась как видоизменение Будды Бесконечного Света — Дайнити Нёрай). Такое взаимоотношение двух религиозных систем имело большое значение для последующей эволюции всей японской культуры с ее обращенностью к природе буквально во всех сферах — литературе, живописи, архитектуре, декоративных искусствах.

В основе общей философской концепции буддизма лежит безразличие к природе. Это связано, во-первых, с теорией иллюзорности окружающего мира и, во-вторых, с сосредоточенностью всего учения на человеческой личности и путях ее спасения. «...Для буддиста все рассуждение направлено к вопросу о спасении живого существа, а поэтому вопрос о том, что такое солнце, сам по себе для него не важен»<sup>1</sup>; иными словами, главное — «человек, видящий солнце», а не внешний мир, который осмысливается только как составной элемент личности. В то же время это дает и какое-то совершенно особое чувство природы, пронизанное ощущением неразрывного единства ее с человеком, их глубинной внутренней связи: мир воспринимается как субъективное переживание личности, и потому он всегда особый, несмотря на сходство слов или пластических форм, использованных для выражения этого переживания. Высокая духовность личности в мироощущении буддизма соприкоснулась с наделенной духовностью природой, что было основой основ синтоизма, и звучание, возникшее от этого соприкосновения, пронизало всю японскую культуру, вплоть до современности.

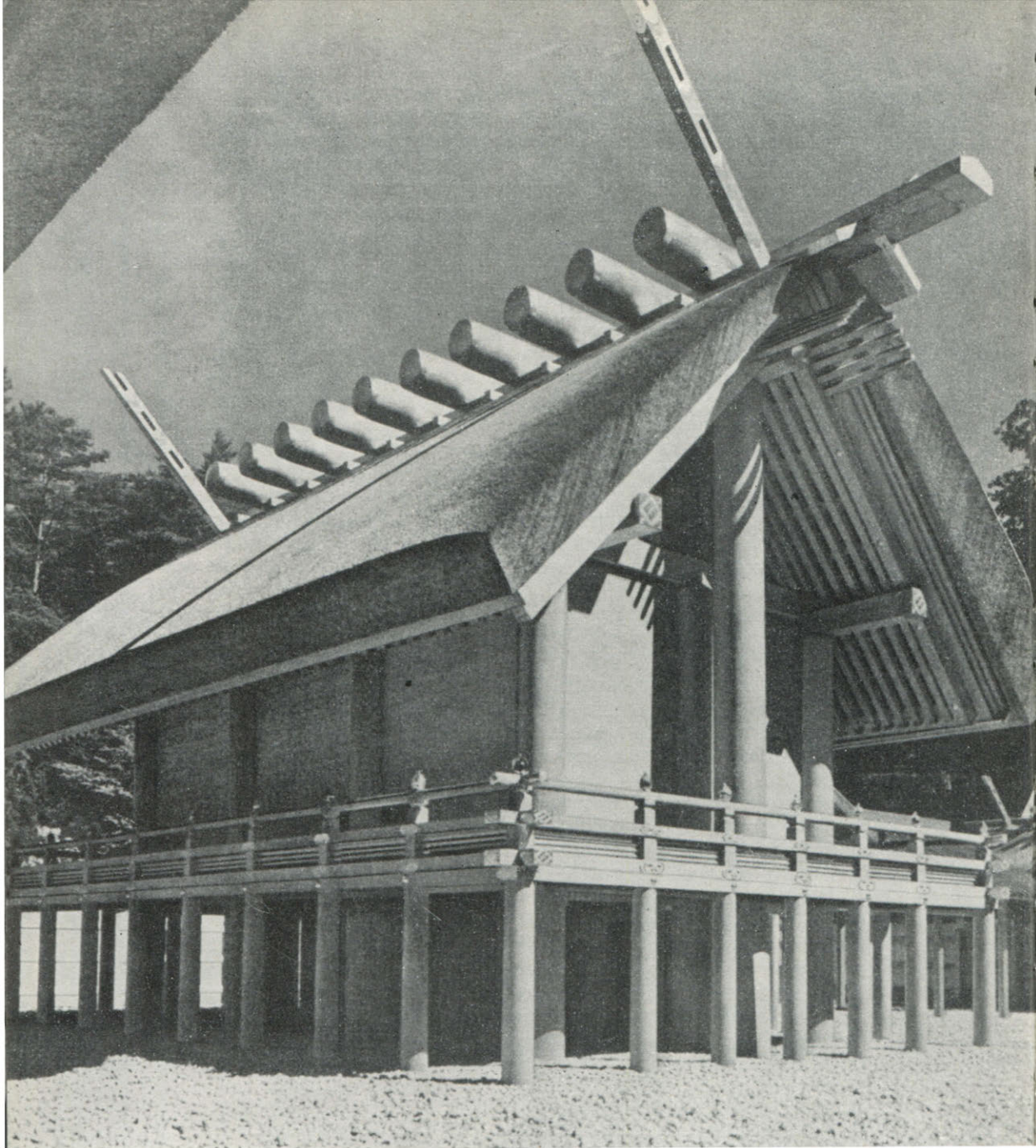
Придя с континента, из Кореи и Китая, буддизм принес с собой и многие другие идеи, свойственные культуре этих народов. Кроме того, он сам по себе сильно видоизменился по сравнению с индийской первоосновой. Одновременно с принятием буддизма в Японии начало расти влияние китайской культуры в целом, от общих космогонических идей до иероглифической письменности, подражания конкретным образцам литературы и искусства.

Изложение в первом письменном памятнике японской литературы «Кодзики» цепи мифов, передававшихся ранее изустно, потребовало большой стройности космогонической схемы, и здесь тысячелетняя китайская традиция сыграла ведущую роль.

То же можно сказать и об основных идеях даосизма и конфуцианства, воспринятых из Китая, но в значительной мере переработанных и освоенных уже в условиях собственно японской культуры. Космогонические представления об инь-ян и постоянстве изменений и мысли даосских философов, в первую очередь Лао-цзы и Чжуан-цзы, заняли важное место в осмыслении отношения человека к миру природы и его

<sup>1</sup> О. Розенберг. Проблемы буддийской философии. Пг., 1918, стр. 70.





15. Ансамбль святилища Исэ. Общий вид. Найку. 3 в.

места в этом мире <sup>1</sup>. Они сплывались с буддийским тезисом о вездесущности Будды, о том, что Будда живет во всем, будь то живая или неодушевленная природа. Да и сама буддийская идея перерождения ставила в один ряд с человеком природу во всех ее проявлениях. Этот сплав многочисленных идей и представлений, слишком сложный, чтобы быть сразу ассимилированным молодой японской культурой, позднее дал значительные плоды в искусстве и литературе. Но уже в 8 веке взаимоотношения человека и природы получают многообразное претворение в поэтической антологии «Манъёсю», в скульптуре и живописи, в архитектурных комплексах.

В «Манъёсю» в первоначальном, еще не полностью развитом виде содержатся качества, которые впоследствии стали важнейшими во всей японской культуре — поэзии, живописи, искусстве садов. Но главное, что в этом обширном памятнике, где есть стихи, относящиеся еще к 4 веку, можно заметить «стыки», сопряжения поэзии народной, безымянной, относящейся к добуддийской культурной сфере, и вырастающей из нее поэзии знаменитых мастеров-профессионалов, имеющей уже оттенок утонченно аристократический. Отсюда и отношение к природе, раскрывающееся в стихах «Манъёсю», находится как бы на двух уровнях: первобытно наивной веры в ее могущество, в ее теснейшую связанность с судьбой каждого человека и утонченно культивированной передачи через образы природы чувств человека.

Жизнь природы — главный и даже единственный источник фантазии и воображения всех многочисленных поэтов «Манъёсю». Она, и только она дает всю систему образов этой поэзии. Не природа осмысливается по аналогии с человеческой деятельностью, но, напротив, поэт постоянно уподобляет себя и свои эмоции ветру, морю, луне, цветам с их внутренним жизненным ритмом, силой и легкостью, рождением и увяданием.

Стихи-песни были так тесно связаны со всем укладом жизни, с обычаями и верованиями, что сочинялись всеми и каждым по случаю, по необходимости — как молитва, заговор, плач <sup>2</sup>. Песенный фольклор, связанный с трудовыми процессами и их ритмами, а также с ритмами заклинаний, заговоров, молитв (основанных на традициях устной речи), дал ритмическую основу профессиональной поэзии, каноны которой, казавшиеся спустя много веков искусственно сконструированными, на самом деле выросли на естественной почве речи, ее закономернос-

<sup>1</sup> «Дао рождает одно, одно рождает два, два рождает три, а три — все существа. Все существа носят в себе инь и ян, наполнены ци и образуют гармонию», — говорится в книге Лао-цзы «Дао-дэ-цзин». Цит. по: Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. М., 1950, стр. 139.

<sup>2</sup> См.: А. Глускина. «Манъёсю» как литературный памятник. — В кн.: «Манъёсю», т. 1. М., 1971, стр. 43.

тей. Стихи обычно читали вслух и так именно запоминали и передавали. Ритмическая определенность была залогом возможности точного запоминая и воспроизведения, а также залогом того, что каждый мог сочинять стихи<sup>1</sup>. Постоянство ритма стиха ощущалось также в сопоставлении с постоянством ритма жизни природы. Смена сезонов, их связь с трудом земледельца, зоркость к приметам каждого времени года и каждого явления природы, приносящего или обильный урожай или, напротив, недород и бедствия,— все это определяет поэтику «Манъёсю». Точность примет каждого сезона дала жизнь постоянным эпитетам и словам-символам (весна: туман, дымка, ива; лето: кукушка, цикада, трава; осень: алые листья клена, олени, луна; зима: снег, цветы сливы). Канонизация их была связана также с верой в магию слов (так называемая котодама). В то же время в самом строе стиха на основе этих постоянных слов возникает особый прием употребления устойчивых парных образов-символов, например олень и цветы хаги как образ осени, кукушка и цветы померанца как образ лета. Процесс рождения ставших впоследствии каноническими поэтических форм (в частности, «короткой песни» — танка с чередованием слогов 5—7—5—7—7), прослеживаемый в «Манъёсю»<sup>2</sup>, можно сравнить с процессом зарождения пространственных архитектурных форм из первобытного алтаря и засыпанного галькой двора для поклонения богам.

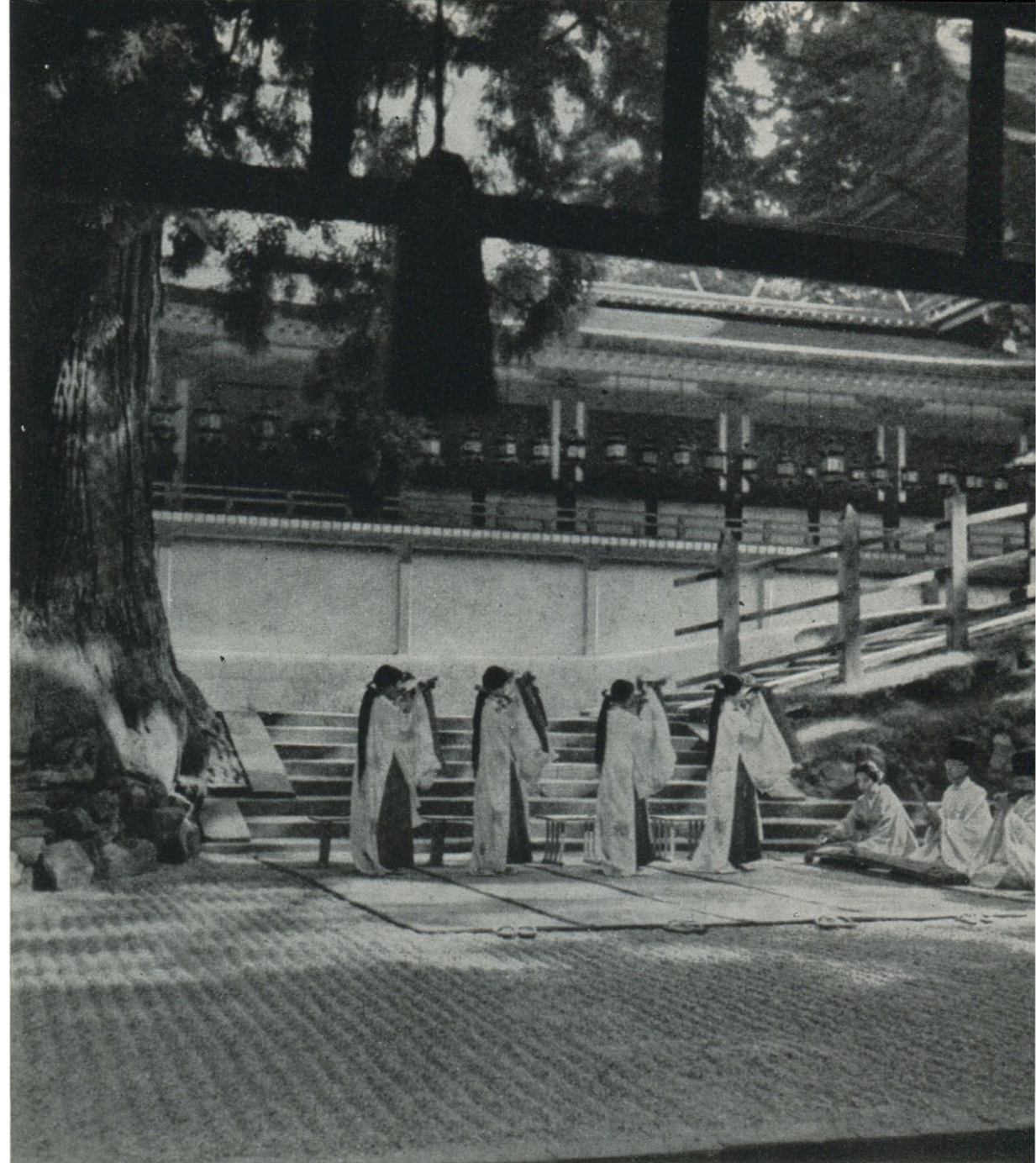
Мы присутствуем здесь как бы у самых начал искусства, его возникновения из неискусства, из материала естественной речи (стихи) и естественной природы (алтарь и сад). На ранней стадии рождения литературного творчества из ритуального фольклора специальные сезонные слова служили воплощению идеи времени в лирическом стихе, как правило, лишенном повествования и сюжетного развития, но лишь констатирующем чувства при уподоблении их природе. Через постоянные эпитеты, указывающие на время года, лежал путь к метафорическому мышлению, более сложной образности — литературной, художественной<sup>3</sup>. Точно так же выделение из естественной окружающей среды сакрального места было первым шагом к возникновению пространственного языка как художественного, образного мышления. Сперва лишь психологическая выделенность особых сезонных эпитетов, ставших впоследствии постоянными эпитетами, отличает стихотворную речь, отмечает появление образности из простой речи. Психологическая отмеченность места как священного означает его выделенность, его превращение в осмысленное, построенное пространство, обретающее форму среди мира естественной, «не оформленной» человеком природы.

<sup>1</sup> См.: M. Ueda. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland, 1967, p. 18.

<sup>2</sup> На нестабильность этой поэтической формы в «Манъёсю» указывает А. Глускина (цит. соч., стр. 48).

<sup>3</sup> См.: О. Фрейденберг. Происхождение греческой лирики.— «Вопросы литературы», 1973, № 11, стр. 105.





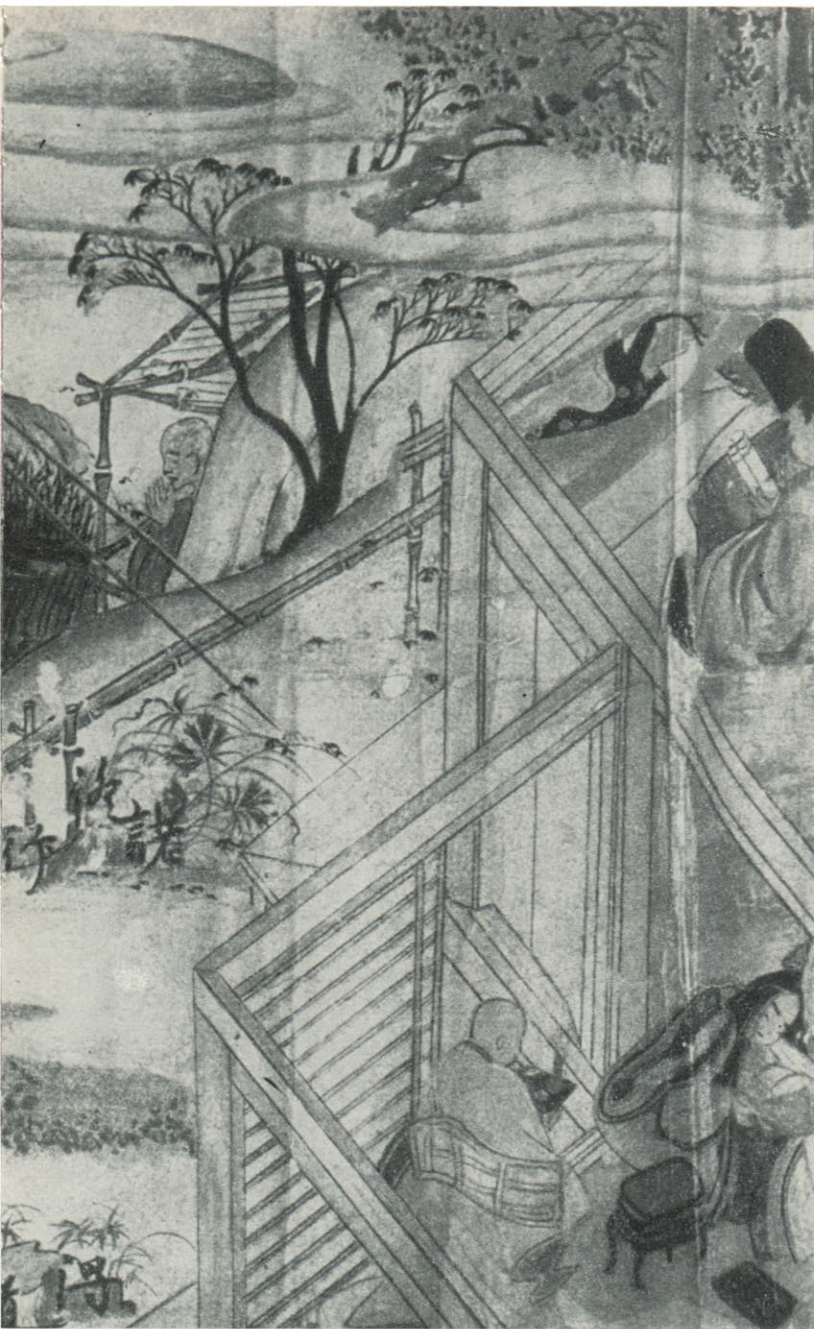
16. Ритуальный танец в церемониальном дворе синтоистского святилища Касуга

妙法蓮華經序品第

如是昔聞一時佛住王舍城有八千山中與  
大比丘衆萬二千人俱於是阿羅漢諸編也  
盡無煩惱遠得已刊六諸首始心得身但







17. Хэйкэ-моногатари. Деталь свитка-сутры с изображением сада. 1164









18. Ансамбль императорского дворца в Киото. Общий вид церемониального двора и Сисиндэна. 10—12 вв. (реконструкция 18 в.)

Аналогия эта еще раз подтверждает справедливость и правомочность точки зрения, указывающей на эволюцию более поздних форм традиционного сада с их определенными пространственными концепциями от очень древних истоков. Генетические корни японского сада с его формализованными компонентами, приемами композиции и т. п. уходят в древние «доархитектурные» формы, подобно тому как рафинированные утонченные канонические формы средневековой поэзии берут свое начало в народном песенном фольклоре добуддийской поры.

Привязанность поэтического мышления к сезонам, так поражающая в японском искусстве вообще, это не просто повторяемость одного и того же, так как каждое явление есть некая целостность, значительная и ценная сама по себе, существующая только в данный момент и никогда больше. При сходстве внешнем любое явление — каждый раз новое, другое (как и эмоция человека).

Восьмой и девятый века в истории японской культуры были временем особенно интенсивного воздействия Китая, переживавшего период блистательного расцвета поэзии, живописи, архитектуры. Китайские образцы были своего рода эстетической нормой, эталоном для японской культуры, но при этом они очень быстро «переплавились», окрашивались местными тонами. Япония многократно в течение всей своей истории заимствовала художественные и другие идеи у разных народов. Но это заимствование было прямым и непереработанным лишь на самом первоначальном этапе. Очень скоро идеи ассимилировались и, проходя сквозь призму национального сознания и традиционного художественного опыта, совершенно видоизменялись, наполнялись новым смыслом в контексте каждой конкретной эпохи. Даже буддизм с его разработанной философией, космогонией, системой религиозных догматов получил в Японии иные формы, чем в Индии, Китае и других странах.

Процесс воздействия китайской культуры, начавшись с буквального переноса принципов государственного и социального устройства, форм литературы и искусства, норм быта, завершился к 9 веку органическим сплавом всего этого с местными древними традициями и подготовил расцвет самобытной японской культуры 10—12 веков.

В сфере архитектурного мышления важнейшим итогом соприкосновения с китайской культурой было появление в Японии города как организованной и развитой системы поселения, во-первых, и появление буддийского храмового комплекса, во-вторых.

Первый в Японии город Нара, построенный в начале 8 века, был возведен по образцу китайской столицы Чанъань. Прямоугольный в плане, ориентированный строго по сторонам света, город делился центральной дорогой-улицей на две части — западную и восточную. Великие южные ворота начинали улицу, а заканчивалась она Воротами императорского дворца, расположенного в северной части столицы. Весь город был разбит на отдельные кварталы сетью переkreщи-





19. Сад монастыря Дэёридзи. 12 в.

вающихся под прямым углом улиц, становившихся все уже и теснее по мере удаления от центра. Имевший около пяти километров с севера на юг и больше пяти — с запада на восток, город был задуман как единый организм. План его, помимо реального практического смысла, имел определенное символическое значение как выражение универсальных космогонических принципов. Ансамбль средневекового японского города в регулярности своего плана и отчетливости структуры совпадал с построением буддийской иконы — мандала, особой диаграммы вселенной. Центром ее был Будда Бесконечного Света (Дайнити Нёрай) — воплощение солнца, а вокруг него в строго иерархическом порядке располагались все божества буддийского пантеона, некоторые из них олицетворяли планеты и звезды, а за ними — различные символы природы, божества других верований, менее значительные по мере удаления от центра иконы. По замыслу, мандала должна в виде наглядной символической схемы передать всю картину мироздания, все материальные и духовные явления, которые в существе своем являются выражением мудрости, милосердия, силы Дайнити Нёрай<sup>1</sup>.

Графическое и цветовое построение мандала имеет сложнейшее символическое значение, в том числе выражает взаимодействие двух начал (инь-ян, то есть тьмы и света, отрицательного и положительного), пяти основных элементов (земли, воды, огня, воздуха, эфира) и трех таинств (слова, тела и духа Дайнити Нёрай). Классическая по типу мандала имеет строго геометрическую композицию, основа которой — квадрат, разделенный в зависимости от смысла на меньшие квадраты с вписанными в них кругами или же разделенный на фризы с изображением многочисленных божеств и различных мистических символов. Мандала — наиболее концентрированное выражение попытки рационалистически-символического осмысления мира природы в ее космическом выражении. Утверждаемому буддизмом иллюзорному миру вещей противостоит как реальный и ценный мир знаков. И с этой точки зрения мандала не казалась отвлеченной схемой, но скорее — точной и всеобъемлющей формулой. Ее начертание имело и магический смысл для людей того времени. Вера в магию знака, будь то жест, поза, слово, изобразительный символ, была не менее сильна в средневековой культуре 8—12 веков, чем вера в божественную одушевленность природы. Такое стремление свести все воедино и в то же время найти для каждого явления место в общей картине мироздания характерно для средневекового сознания. Постоянная тяга к решению самых общих, универсальных проблем жизни выливалась в создание канона как нормы

<sup>1</sup> См.: Н. Виноградова. Иконографические каноны японской космогонической картины вселенной.— В кн.: «Проблема канона в искусстве Востока». М., 1973, стр. 65—81.

и «точки отсчета» для любого движения сознания — философского, религиозного, художественного<sup>1</sup>.

С появлением в 9 веке эзотерического (тайного) буддизма характерные для средневековья попытки осмысления каждого явления как части единой системы мироздания получили как бы два различных аспекта выражения: эмоционально-поэтический, восходящий к первобытной песенной поэзии, — в литературе и рационально-символический — в буддийской живописи. В архитектурной практике происходило постоянное соединение этих двух аспектов: планировка города подчинялась строгой схеме расположения всех строений, а в отдельных частях ансамбля допускалась значительная свобода композиции каждого здания, особенно в конце периода Хэйан (12 — начало 13 века). Геомантия, имевшая в средневековый период значение научной дисциплины и одновременно мистического свода канонов, определяла и регламентировала общее построение города, дворцового ансамбля, каждого дома. Их планировка как бы повторяла в малых масштабах космическую схему мироздания — мандала. И в этой схеме саду принадлежало свое место: он был органичной частью целого и одновременно в своем строении отражал представления о миропорядке, о единстве и взаимодействии сил природы.

Именно в Нара, как свидетельствуют письменные источники, были разбиты первые сады, созданные по образцу китайских<sup>2</sup>. В Китае истоки этого искусства уходят в глубокую древность. Самые первые знаменитые сады, упоминающиеся в письменных источниках, относятся еще к первым векам до нашей эры — сады императора Цинь Ши-хуана и ханьского правителя У-ди. Сады эти создавались как земное подобие рая, где сама красота природы должна была помочь человеку проникнуть в тайны бытия и достичь бессмертия. Средневековая китайская литература полна упоминаний о садах, дающих уединение, возможность наслаждаться любимыми цветами, созерцать мощь и величие природы, не удаляясь в горы и леса. Сад был не только необходимой частью императорского дворца или поместья вельможи, но и дома городского чиновника и хижины отшельника-поэта.

С сунского времени (10—12 века) признанным центром садового искусства был город Линьянь (современный Ханчжоу). Сохранилось восторженное описание его садов в книге Марко Поло, посетившего

<sup>1</sup> Ср. мысль Д. С. Лихачева: «Стремление к установлению литературных канонов соответствует стремлению человека к систематизации своего познания, облегчающей восприятие обобщением, к экономии творчества. Канон-знак, канон-сигнал, вызывающий известные чувства и представления». — В кн.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1967, стр. 153.

<sup>2</sup> В летописи «Нихонсёки» упоминаются корейские мастера, которые впервые устроили на японской земле сады с искусственными холмами и мостиками еще в период правления императрицы Суйко (592—628); есть там также упоминание об одном чиновнике, имевшем прозвище «министр садов» за то, что он разбил вокруг дома великолепный сад. См.: N. Shiga, M. Hashimoto. Gardens of Japan. Tokyo, 1935, p. 3.







20. Касуга гонгэн-рэйкэнки. Деталь свитка с изображением сада. 1309

Китай в 13 веке. В оригинале китайские сады сохранились лишь от позднего средневековья (16—19 века). Но многочисленные книги и руководства по устройству садов дают возможность судить о том, что законы жанра сложились и канонизировались гораздо раньше.

По типу художественного воздействия на человека сад обычно сравнивали с пейзажем в живописи. И здесь и там нет определенной конкретности, но обязательно присутствует общая конструктивная схема: горы — «скелет» природы, вода — ее «кровь». Само соотношение горы-воды (по-китайски шань-шуй, то есть пейзаж) выражает главный и самый общий космогонический принцип, единство и противоположность двух начал — инь-янь. Положительное, светлое мужское начало ян олицетворялось горой или камнем, а отрицательное, темное женское начало — водой. Аналогия живописного пейзажа с садом была полной, не вызывающей сомнений, основанной на единстве философских и эстетических принципов эпохи. Именно так и возник сам тип восточного сада, где «главный герой» — природа как могущественная стихия, прекрасная в своей естественности, в единстве и столкновении своих сил. Но передать пульс природы, ее жизненный ритм невозможно случайным и потому хаотическим соотношением ее отдельных деталей. Задача художника сада, как и художника-пейзажиста, заключалась в стремлении понять внутренний смысл жизни природы и выразить его в своем произведении. Тогда постигать природу можно, не только уединившись в горах, но и созерцая картину или сад.

Разнообразие садов в такой огромной стране, как Китай, связано было также с большими возможностями варьирования из-за различия климатических условий на севере и юге. Помимо дворцовых и частных садов в загородной местности, в огороженных степами средневековых городах Китая, богатые дома имели сады, иногда небольшие, иногда довольно обширные. Такой сад был как бы одной из комнат, лишенной крыши, и использовался весьма интенсивно, так что беседка или павильон подчас служили рабочим кабинетом ученого, чиновника, поэта. Эти строения помещались в самом выгодном месте сада, чтобы вид из них был наиболее привлекательным и выразительным. Растения в саду подбирались с учетом четырех сезонов. В их выборе большую роль играла смысловая символика (сосна — долголетие, лотос — духовная чистота, бамбук — мужественность и стойкость и др.). Подбор растений регламентировался и теми эмоциями, которые должен был вызывать сад:

Высаживая цветы, приглашаешь бабочек...  
Высаживая сосны, приглашаешь ветер...  
Высаживая банановое дерево, приглашаешь дождь,  
А высаживая дерево ивы, приглашаешь цикад<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O. Sirén. Gardens of China. New York. 1949, p. 40.





21. Остаток сада конца 12 в. Монастырь Мурёку-ни. Хирадзуми

Строго продуманная, рациональная композиция сада должна была оставлять впечатление свободы и естественности, непринужденности и нерегулярности, свойственных самой природе.

Камни или скалы как главное выражение концепции природы выбирались особенно тщательно. Даже если камни и подвергались обработке, они должны были казаться совершенно естественными, природными. Очень ценились причудливые камни с отверстиями от выветривания пород или камни, поднятые со дна рек и озер, в частности знаменитые, ставшие впоследствии нарицательными тай ху ши — камни из озера Тай в Южном Китае.

Подобно тому как в руководствах по живописи существовали специальные разделы о способах изображения камней и скал, так и в общих руководствах по устройству садов обширные главы посвящались камням, их классификации, методам аранжировки. К сунскому времени относится даже специальная «Книга о камнях»<sup>1</sup>. Помимо камней, водоемов (с настоящей или подразумеваемой водой), растений, дорожек, большое значение в китайских садах имели различные архитектурные сооружения — павильоны, декоративные решетки, мостики, а также ограждающая стена, которая часто служила фоном для композиции<sup>2</sup>. Идея сада-микрокосма, сада искусственного и естественного одновременно, была воспринята японским искусством и оплодотворила те пространственные концепции, которые уже существовали в нем. Формы выражения видоизмененной идеи соответственно оказались иными, лишь отчасти совпадавшими с китайскими.

Генетические корни японского традиционного сада восходят, как уже отмечалось, к пространственным представлениям глубокой древности, связанным с анимистическими культами. Камень-божество и двор, зашпанный белой морской галькой, были самой первой формой эстетического осмысления природных объектов. Но для того чтобы эта идея получила художественное развитие и откристаллизованную форму японского средневекового сада, она должна была сплавиться с другой, пришедшей с континента, — идеей собственно сада как искусственно преобразованной природы.

Такие сады и появились в первом японском городе Нара. Но об их существовании свидетельствуют лишь письменные источники. Достоверных композиций того времени не сохранилось. Можно лишь предпо-

<sup>1</sup> См.: O. Si rén. Gardens of China, p. 24.

<sup>2</sup> В книге «Юань Чжи» (конец эпохи Мин) говорится: «Белая стена подобна бумаге, и на ней пишут с помощью камней. Те, кто исполняет такую работу, должны в первую очередь обратить внимание на морщины и линии камней и затем расположить их в соответствии с идеями старых мастеров. Затем можно высадить хуан-шаньские сосны и пихты или старые сливовые деревья и прекрасный бамбук (возле камней). Если созерцать такую картину сквозь круглое окно, она подобна отражению в зеркале». Цит. по кн.: O. Si rén. Gardens of China, p. 22.

лагать, что сады китайского типа располагались у дворцов знати и императорского дворца, то есть в системе города, как бы впадая в его геометрическую схему.

Однако в целом в культуре Нара сад как отражение представлений о мире и о взаимоотношении человека и природы не играл существенной роли. В этом смысле ведущее место принадлежало скульптуре и скульптурной композиции буддийского алтаря. Но косвенно принципиально новое отношение к природному окружению проявилось в самом феномене города и построении ансамбля буддийского храма.

Эпоха Нара предстает для нас как время создания больших архитектурных комплексов, таких, например, как Тодайдзи, связанных с утверждением буддизма. Природа вокруг храмов, пагод, храмовых сокровищниц в основном сохраняла свои естественные формы. Организация пространства вокруг зданий состояла главным образом в планировке путей движения процессий (прямая осевая дорога, ведущая через ворота к центральному храму, а также дороги к другим сооружениям) и площади для торжественных церемоний и театрализованных представлений. В комплексе Тодайдзи такая площадь помещалась перед главным храмом. Природа вокруг зданий была для них фоном, но не получила художественно-смыслового значения. Поэтому природное окружение не имело ни собственной образности, ни разработанных выразительных средств. Как естественная среда она противостояла среде сотворенной. В ансамблях эпохи Нара разум и воля, выраженные в архитектурно-планировочном решении, скорее контрастировали со стихийностью природы, чем соответствовали ей, как это будет в последующие века.

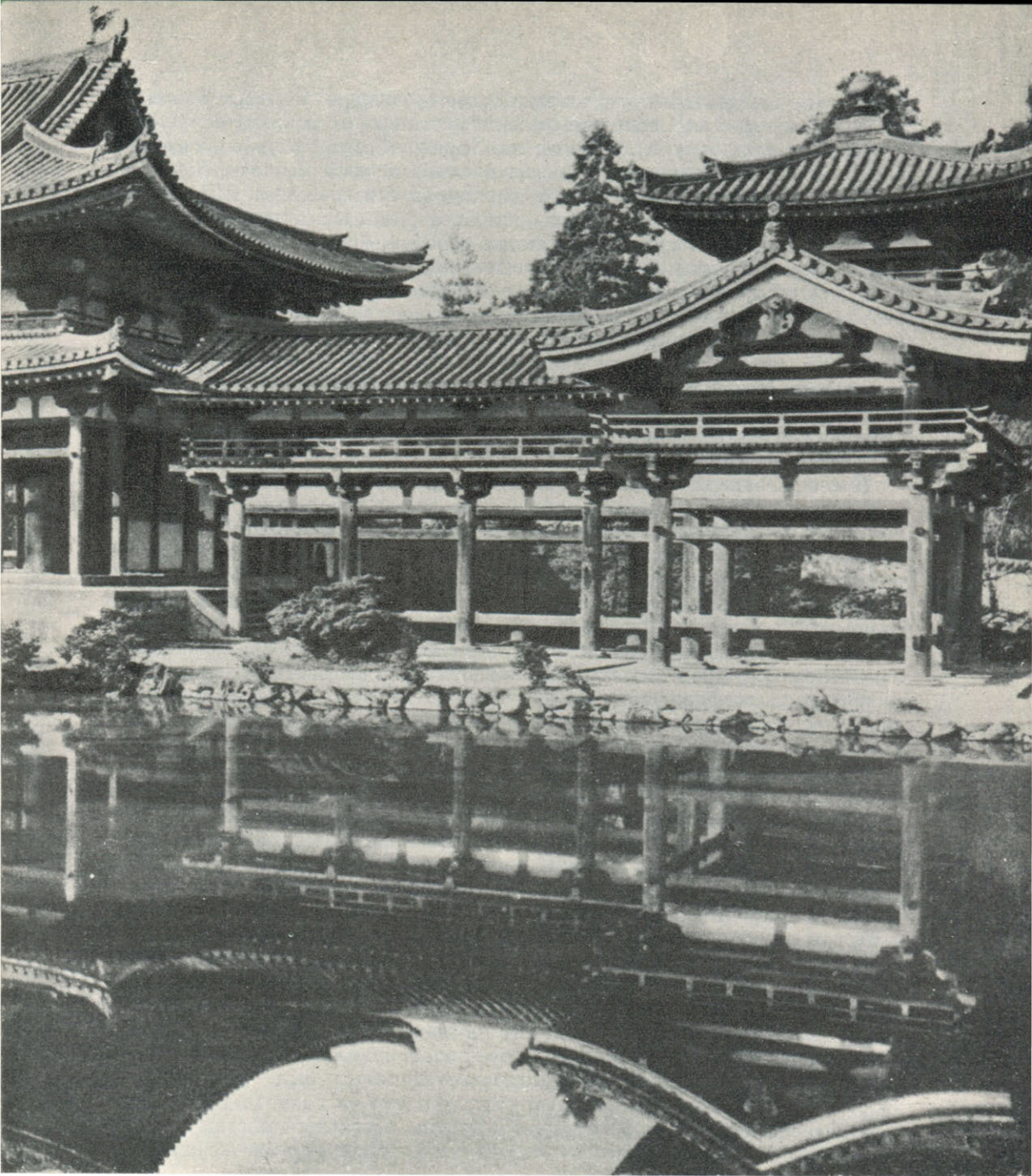
Сохранившаяся еще от добуддийского периода традиция перемещения резиденции правителя со сменой династии (обычай сам по себе примечательный с точки зрения архитектурных концепций) послужила основанием для переноса столицы в 10 веке на новое место и строительства второго в Японии города Хэйан-кё. В основе его плана лежал тот же принцип центральной оси — дороги, которая вела к императорскому дворцу как цели движения. Дворец олицетворял центр государственной, социальной и культурной жизни. Однако в период Хэйан отношение к первоначальной, взятой из Китая схеме построения города и дворца было гораздо более вольным, чем в предшествующие века. Геометрически четкая схема была трансформирована сохранявшимся с древнего периода эмоциональным отношением к миру, ставшим характерным признаком хэйанской культуры. Особенности мировоззрения хэйанской аристократии как носителя этой культуры оказали решающее воздействие на изменение архитектуры, живописи, поэзии, садов.

В реконструкции 18 века сохранился хэйанский императорский дворец, позволяющий создать в достаточной мере полное представление об ансамбле в целом, построении каждой его части, в том числе церемониального двора и сада. Окруженный стеной императорский дворец первоначально имел строго геометрическую композицию, симметричную от-









22. Павильон Феникса в монастыре Бёдоин в Киото. 11 в.

посительно центральной оси, а затем более свободную. Центром ансамбля был тронный зал Сисиндэн (отсюда название этого архитектурного стиля — синдэн-дзукури), а перед ним с южной стороны располагался большой церемониальный двор, засыпанный мелкой белой галькой с узором в виде полос, нанесенных специальными граблями. Широкая лестница соединяла двор с интерьером Сисиндэна. По сторонам ее в невысокой бамбуковой изгороди росли два дерева — мандариновое и вишневое, образуя выразительные пластические объемы, фланкировавшие вход в зал. Строгая и простая в своей основе композиция раскрывала внутреннюю значительность пространства двора без единой фиксирующей вертикали. Окружающая двор крытая галерея-стена, силуэт огромного зала, вытянутого во всю ширину двора, даже два дерева, скорее символизирующие мир живой природы, чем представляющие его, — все это вехи организованного и содержательного горизонтального пространства, восходящего в своей образной структуре к древнему синтоистскому алтарю сики.

К северо-западному углу тронного зала примыкали личные покои императора, так называемый Сэйрёдэн со своим небольшим двором-садом, по типу сходным с церемониальным двором, а с восточной стороны начинался пейзажный сад. Центром его было искусственное озеро с островами, за ним — скалы с водопадом и невысокие холмы.

Здесь мы впервые встречаемся с реальным воплощением двух встретившихся (но еще не сплавленных, как это случится позднее) архитектурно-пространственных идей: идеи церемониального двора, связанной с религиозными представлениями синтоизма, и идеи светского символического сада, зародившейся на континенте. Их воссоединение в комплексе дворца очень естественно: на протяжении всей истории страны император, независимо от того, обладал он реальной властью или не имел ее, оставался верховным жрецом богини Аматэрасу и первосвященником синто. В то же время императорский двор Хэйана был средоточием утонченной культурной жизни, тяготевшей к гедонизму. Исполненный с учетом изменений во все времена года, изысканный по очертаниям холмов, островов в озере, дорожек, мостиков, наполненный благоуханием весенних цветов и поражающий щемящей картиной угасания природы поздней осенью, сад был и картиной для любования и местом развлечений, он органично включался в пространственную концепцию двора и соответствовал укладу жизни его обитателей.

По типу императорского дворца строились жилые дома хэйанской аристократии с несколько упрощенной, но строго фиксированной композиционной схемой. К обращенному на юг главному зданию — синдэн с запада и востока примыкали крытые галереи, заканчивавшиеся павильонами. Между ними, перед главным зданием, был расположен двор, а чуть дальше — пейзажный сад, так что из павильонов можно было любоваться озером с островом в центре. Выпуклый мостик соединял остров с северной частью берега, а плоский мостик — с южной



частью. По южную сторону озера находились и небольшие холмы — цукияма. Вода текла в озеро по специальному ручью с востока, из-под крытой галереи, а потом из озера — на запад. Это была самая общепринятая композиция, но в зависимости от вкусов хозяина дома высаживались различные породы деревьев, преобладали те или иные цветы, отдельные детали (например, песчаные дюны с соснами, выступающая из почвы соль и др.) создавали определенные ассоциации с известными своей красотой местами. Изображения садов типа спидэн встречаются на свитках живописи, а описания — в литературе того времени.

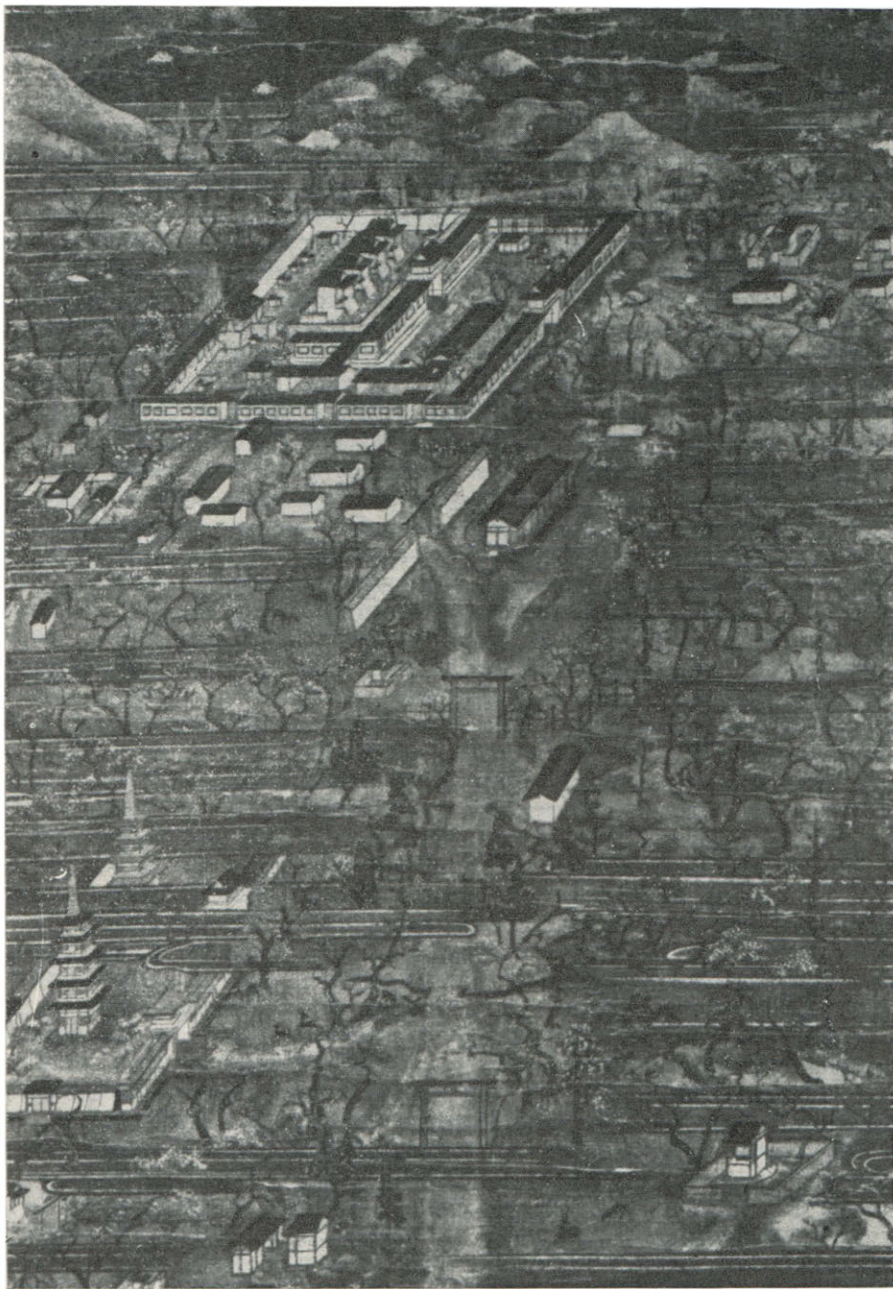
В жизни героев «Гэндзи-моногатари» сад присутствует постоянно — то как объект любования и восхищения, то как место отдыха или придворного праздника. Картины хэйанских художников нередко условно обозначают сад как фон и окружение для действующих лиц, но иногда и более подробно и детально изображают сад около дворца — с деревьями, извилистым ручьем, через который перекинут мостик, причудливыми скалами (как это видно на свитке «Нэнтю-гёдзи-эмаки»), живописными изысканными группами камней и растений (свиток «Хэйкэ-моногатари»).

Садовое искусство уже оформляется как специфический жанр со своими формальными признаками и законами. Озеро с островом считалось основой сада, поэтому и сам сад в период Хэйан называли сима — остров. Многочисленные описания садов и инструкции по их устройству сохранились в книге «Сакутэй-ки», которая приписывается Фудзивара Ёсигунэ (1160—1206). В ней есть детальные указания относительно планировки территории сада, описания различных водоемов, островов, расстановки камней и т. п., а также законы расположения и ориентации зданий<sup>1</sup>.

Хэйанские сады имели двойную функцию: на сад можно было смотреть из дома или павильона, а также любоваться им во время катания на лодке по озеру. Но всегда сад был виден лишь с фронтальной стороны, и в этом смысле его можно сравнить с театральной декорацией. Хэйанские сады особенно интересны с точки зрения сложения определенных образцов, выражающих типологическое представление о красоте природы. По большей части они тяготеют к изобразительности, но уже со значительной долей символики, которая и получит преобладание в следующие века истории садового искусства Японии.

Десятый — двенадцатый века были важнейшими в истории японской художественной культуры. Достижения этого периода стали классикой и в развитии литературы и в развитии живописи. Но понимание мира, природы оставалось, в сущности, прежним. Человеческая жизнь ощущалась как нераздельная часть жизни вселенной, подчиняясь тем же

<sup>1</sup> См.: N. Shiga, M. Hashimoto. Gardens of Japan, p. 4. Есиага связывает авторство «Сакутэй-ки» с именем Тосигуна Татибана (см.: Y. Yoshinaga. Japanese Traditional Gardens. Tokyo, 1961, p. 201).



23. Касуга манда. Живопись на шелке. 13 в.

законам, тем же ритмам. И это ощущение кровного родства с миром природы создавало основу для эмоционального к нему отношения. Культ эмоции, свойственный хэйанскому времени, доминировал во всей культуре, и природа стала прежде всего объектом открытого эмоционального переживания, она включалась в жизнь человека через ощущение ее красоты.

Отличительной чертой хэйанской культуры было проникновение в суть всего через чувство, через переживание красоты. Сущность бытия (природы, предметного мира) раскрывалась в первую очередь через эту единственную грань. Но окрашенное идущим от буддизма ощущением иллюзорности, эфемерности мира чувство красоты лишено было открытой жизнерадостности. Напротив, оно заключало в себе всегда момент быстротечности: красота раскрывалась как бы в своей высшей точке и потому ощущалась как мгновенная, едва уловимая и преходящая, готовая в следующий миг исчезнуть бесследно. Отсюда вырастал и сам тип отношения к миру природы — любование (из которого впоследствии развилось религиозное созерцание). Любование — это не просто наблюдение, «смотрение», но обязательно переживание, острое восприятие всеми чувствами — зрением, слухом, обонянием и даже осязанием. Эмоциональное отношение к миру, сплавленное с буддийской идеей бренности и иллюзорности бытия, послужило основой для такого специфического понятия хэйанской эстетики, как «моно-но-аварэ» («грустное очарование вещей»).

Изысканная аристократическая культура Хэйана была связана с гедонистической жизненной позицией ее представителей. Мотивировкой всех действий, душевных движений и творчества носителей этой культуры было стремление к наслаждению, стремление получить удовольствие от всего — от любви к женщине, от предметов обстановки, от природы. Однако наслаждение и связанный с ним эмоциональный подъем ценились ими не прямо и непосредственно, но обязательно в преломлении своего переживания сквозь призму поэзии и искусства<sup>1</sup>. В соответствии с буддийской теорией дхарм каждый миг и каждый предмет — лишь мгновенное ощущение личности, неповторимое и присущее только данному предмету в данное мгновение. Заключенная в нем красота имеет всегда привкус горечи из-за своей эфемерности, она скрыта за внешней оболочкой и открывается человеку только в моменты высшего эмоционального напряжения. Но для выражения таких моментов обиденный язык повседневной речи непригоден. Язык подлинной эмоции — это поэзия, и истинное наслаждение человек может получить, лишь найдя адекватные своему волнению образы, в которых как бы останавливается, задерживается в магической формуле слов внезапно открывшаяся и ускользающая красота.

<sup>1</sup> См.: Н. Конрад. Очерки японской литературы. М., 1973, стр. 84, 85.



Традиции поэтической речи, зафиксированные еще в «Манъёсю», становятся в хэйанский период уже каноническими, и личная эмоция каждого получает общедоступную имперсональную форму выражения<sup>1</sup>. Лексика этой поэзии — по-прежнему образы природы. Они служат аналогом эмоции, конструируют поэтическую метафору.

Еще я наслаждаться не устал,  
А лунный лик за горы хочет скрыться...  
О гребни гор,  
Раскройте небосклон,  
Чтоб в небе мог он снова появиться!

Аривара Нирихира<sup>2</sup>

Туман весенний, для чего ты скрыл  
Те вишни, что окончили цветенье  
На склонах гор.  
Не блеск нам только мил,—  
И увяданья миг достоин восхищенья!

Ки-но-Цураюки<sup>3</sup>

Благоуханьем сливовых цветов  
Наполнена небес далеких вышина,  
И вешней ночи ясная луна  
То заблестит,  
То скроется за дымкой...

Фудзивара Садаё<sup>4</sup>

Образ аллегорический, емкий, допускающий разные оттенки толкований в зависимости от ситуации и момента, только он и способен вместить и выявить двуединство красоты и скорби, радости наслаждения и печали от сознания его мгновенности.

<sup>1</sup> Поэтический канон был одним из самых развитых и определенных в японской культуре раннего средневековья. Через него гораздо легче можно понять природу канона в искусстве Японии, в том числе и в искусстве садов. Его связанность с общими идеями буддизма очевидна, но и вне зависимости от них канон дает сферу жизни этому искусству, обуславливает сложную диалектику «формализованного содержания» и содержательной формы каждого произведения, их видимое сходство и внутреннее различие (во многом связанное с субъектом — всегда другим, в другой момент жизни, времени года, дня и т. д.).

<sup>2</sup> Японские пятистишия. Перевод с японского А. Глускиной. М., 1971, стр. 154.

<sup>3</sup> Японская поэзия. Составители и переводчики А. Е. Глускина и В. Н. Маркова. М., 1954, стр. 71.

<sup>4</sup> Японские пятистишия, стр. 211.

Краса цветов так быстро отцвела!  
И прелесть юности была так быстротечна!  
Напрасно жизнь прошла...  
Смотрю на долгий дождь  
И думаю: как в мире все невечно!

Оно Комати<sup>1</sup>

Природа дает не только словарь этой поэзии. Она и сама как объект любования пробуждает эмоции. Составитель антологии «Кокинсю» и самый ранний теоретик японской поэзии Ки-но-Цураюки (868—946) в своем «Дневнике Тоса» описывает прогулку на лодке нескольких друзей и их реакцию на красоту окружающего ландшафта. Потрясенный ею, один из сидящих в лодке начинает читать стихи, вернее, выражать свое непосредственное чувство в стихах. И автор отмечает, что красота природы была такова, что человек в лодке не мог не сочинить стихотворения<sup>2</sup>. Красота природы инспирирует спонтанный акт поэтической речи взамен речи обычной, контролируемой волей.

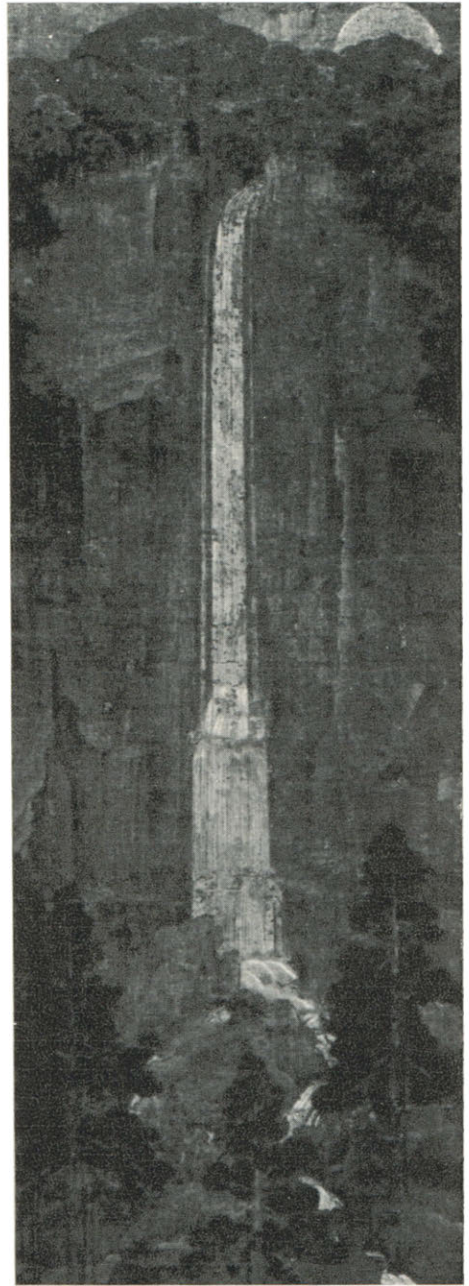
Канонизация образов в поэзии, безусловно, оказывала влияние и на само восприятие природы: объекты восхищения и любования определялись кругом этих образов, и вне их красоты как бы не существовали. На их основе создавались некие идеальные прототипы каждого сезона, восходившие еще к древним фольклорным образам ритуальной песенной поэзии. Но и буддийские религиозные представления должны были оказывать не меньшее воздействие на формирование эстетического идеала, в том числе идеального образа природы. Таковым был «Западный рай Будды Амиды» — страна абсолютного успокоения, нирваны.

Не имевшая склонности к умозрительным отвлеченным представлениям, хэйанская аристократия видела метафизический буддийский рай в формах земных, но рафинированно красивых, поскольку вездесущая Красота становилась для них и принципом этическим, становилась Добром. При большой слитности религиозного и светского начал в хэйанской культуре идеальный «Западный рай» становился реальным прототипом для природного окружения дворцов и вилл при создании первых символических садов, которые должны были своим радостным цветением, изощренной линией водоемов и дорожек, искусственных гор и легких мостиков вызывать ощущение красоты.

Так, стремление к наслаждению, повседневное соприкосновение с канонизированными внеличными формами поэзии, поиск красоты во всем и, наконец, буддийская окрашенность эстетического идеала, а также сплетение во всем укладе жизни начал светского и религиозного — все это наложило определенный отпечаток на отношение к природе, на

<sup>1</sup> Японские пятистишия, стр. 161.

<sup>2</sup> См.: Ки-но Цураюки. Путевые заметки из Тоса (японский дневник X века). — В сб.: «Восток», I. Academia, 1935, стр. 93.



24. Водопад Наті. Живопись на шелке. 13 в.



трансформацию тех представлений, которые сохранились еще с древности, и тех, которые были принесены с континента. В значительной мере это нашло отражение и в распространившемся к концу 11 века культе Будды Амиды. В условиях хэйанской культуры он стал наиболее соответствующей времени формой сплавления всех ее тенденций. Одно то, что появляются частные храмы правящего дома Фудзивара, где культовые церемонии выглядели скорее как пышные придворные праздники, давало совершенно особую окраску религиозной жизни общества.

Конструктивные особенности и понимание задач архитектуры давали возможность большой близости и даже общности дворца и храма, монастырского строения и жилого дома. А культ Амиды и идея превращения самого жизненного окружения в некое подобие буддийского рая создавали реальные предпосылки для перевоплощения дворцов в храмы или же храмов в дворцы. Одним из самых великолепных был ансамбль павильона Феникса в монастыре Бёдоин, построенный в середине 11 века как вилла Фудзивара Ёримити, а затем превращенный в храм Амиды.

Сохранившиеся до нашего времени росписи центрального зала на сюжет «Сшествия Будды Амиды на землю» дают возможность увидеть, насколько зыбка и неопределенна была линия, разделявшая в сознании людей того времени земную реальность и метафизический рай. В композиции на религиозную тему естественно включены мирные пейзажные сценки, по ощущению очень приближенные к человеку. Эстетическая целостность природы, с такой полнотой осознанная в поэзии, через сплавление религиозного и светского начал в амидизме переходит и в живопись. Изумрудно-зеленый цвет как один из компонентов сложного политонального построения основного образа — Будды Амиды и окружающих его бодисатв становится более насыщенным, плотным и потому более реальным в пейзажных сценах. Так, чисто живописными средствами, а не только цветовой символикой передается идея связи небесного и земного, получившая свое выражение и в другом жанре — в храмовых хэйанских садах.

Планировка сада у храма — попытка найти и выразить в компонентах живой природы символическое выражение миропорядка, высшая точка которого — «Западный рай Будды Амиды». Подобно тому как не было принципиального различия религиозной и светской архитектуры, так близки по своим особенностям амидийские храмовые сады и сады дворцовые. Единный образ преображенной природы представлял перед глазами священника и придворной дамы, человека, творящего молитву, и человека, читающего любовные стихи.

В этот период в соотношении архитектурного сооружения и сада доминирующая роль принадлежала архитектуре. Очень небольшой интерьер храма вмещал лишь статую божества и не предназначался для богослужений с молящимися. Объектом поклонения был весь храм в целом, и, поставленный в саду, он уподоблялся скульптуре. Сад был его

вместилищем и был подчинен ему, что коренным образом изменилось в последующую эпоху, когда именно сад стал главным компонентом ансамбля.

Садов амидийского типа почти не сохранилось. Кроме значительно видоизмененного ансамбля Бёдоин, близки к оригиналу формы сада Дзёруидзи в Киото, датируемого 12 веком.

В целом в хэйанской литературе и искусстве наблюдалось удивительное соседство непосредственной, открытой эмоции и норматива, канонизированной схемы. Самый яркий пример такого сочетания пятистишия — танка. Менее остро это выражено в архитектуре, живописи, садовом искусстве. Эмоционально-непосредственное отношение к миру, получившее более разнообразное отражение в искусстве к концу периода Хэйан и связанное, в частности, с распространением амидизма, весьма интересно сказалось в трансформации иконы-мандала.

В конце 13 века появляются так называемые пейзажные мандала, где место главного божества занимает изображение храмового комплекса, как бы увиденного с птичьего полета. Основой для этого послужила общность классической мандала и архитектурной композиции города (или синтоистского комплекса), о чем уже шла речь. Отвлеченная геометрическая схема заменена в пейзажной мандала (тип Касуга-мандала) реально воспринимаемым видом святилища, окруженного деревьями. В ней сохраняются элемент геометризма, четкое деление на три плана (строения, холм и солнце как видимый образ божества и сверху фриз с изображениями божеств), а сам реальный мир приведен к типологической схеме<sup>1</sup>. Но принципиально пейзажная мандала — это уже качественно новое явление: сочетание символа-знака и изображения (нечто сходное наблюдалось и в хэйанских садах, что особенно важно подчеркнуть). Антропоморфное божество принимает образ горы, водопада, солнца, в чем можно видеть как бы возвращение на совершенно новой основе к синтоистским символам.

В смысле развития художественного сознания важнейшее значение имело преобразование пространственного построения мандала от плоской схемы к виду сверху и трехчленной композиции. Следующий шаг на этом пути вел уже к пейзажному свитку, где природа как отвлеченное божество и природа как реально воспринимаемый объект сливаются воедино в картине живописца.

Наиболее типичное произведение такого рода — пейзажный свиток «Водопад Нати» неизвестного художника 13 века. Здесь важен не столько сам сюжет — дикие грандиозные горы, поросшие лесом, с которых низвергаются белые мощные струи водопада, но его художественно-живописное осмысление как картины, а не как иконы. И божество-ками в виде водопада, и горы, и солнце — все похоже на изображение в Ка-

<sup>1</sup> См.: Н. Виноградова, указ. соч., стр. 80, 81.

суга-мандала, но лишено ее схематизма, ее сходства с «диаграммой мира», объединено в композицию, имеющую прототип в реальности. Иными словами, вместо схемы мироздания перед нами образное выражение природы, ее принципиально новое осмысление. Она понимается как воплощение бытия мира, требуя не только поклонения, но и философского осмысления сама по себе. По сравнению с предшествующими веками это были качественно новые условия развития художественного сознания, условия, в которых и искусство садов должно было принять иные, чем прежде, формы.

Если рассматривать историю японской культуры с точки зрения эволюции отношения человека к миру природы, то 13 век открывал в ней важнейший новый этап — этап религиозного созерцания. Это наложило очень сильный отпечаток на все стороны японской культуры и оказалось решающим в сложении такого жанра японского искусства, как сады.



## Сад в ансамбле буддийского монастыря

Классический период в искусстве японских садов — 14—16 века. Сформировавшийся в предшествующую эпоху тип дворцового пейзажного сада продолжал существовать, но изменения, затрагивавшие самую суть этого искусства, повлиявшие на его смысл и на его значение в общей системе японской средневековой культуры, наметились и осуществились в садах храмовых, окружавших постройки буддийских монастырей.

Эпоха Камакура (13 — начало 14 века), когда к власти пришло новое сословие — военное дворянство, особенно в своей начальной фазе, была антитезой хэйанской эпохе. Культ мужественности, силы, brutality пришел на смену утонченной изысканности, мягкости и женственности. Камакурские воины, владетели провинций, были связаны с жизнью деревни, с сохранившимися древними обычаями и поверьями, живыми еще анимистическими представлениями. Все это создавало предпосылки для совершенно иного отношения к природе, чем у представителей хэйанской аристократии. Не чувственная красота, олицетворяющая переживания человека, но одушевленность, могущество и сила природы кажутся теперь ее главными и важнейшими качествами.

Однако уже к концу 14 века с объединением страны под властью сёгунов Асикага обе струи культуры — хэйанская и камакурская — начинают постепенно сближаться, послужив основой блистательного расцвета литературы и искусства периода Муромати<sup>1</sup>. Немаловажную роль сыграло то, что правители Асикага были самыми выдающимися в истории Японии меценатами.

Но культура этого периода расцвела под их покровительством не только в придворных кругах. Важнейшими центрами ее стали буддийские монастыри.

С серьезными общественными изменениями в жизни страны были связаны и изменения во влиянии и значении различных буддийских сект. Все большую роль начинает играть секта дзэн, учение которой как нельзя более соответствовало идеалам пришедшего к власти военного сословия. Самые общие положения секты дзэн, как и культ Будды Амиды (учение секты дзёдо), исходят из буддизма махаяны

<sup>1</sup> См.: Н. И. Конрад. Очерки истории японской литературы. М., 1973, стр. 233.

о «трех телах Будды»: «тело явления» — исторический персонаж Гаутама, «тело блаженства» — Будда как персонификация света и «космическое тело» — вселенная как живое, одухотворенное целое. Проповедь секты дзэдо о Чистой земле с ее райским великолепием и блаженством, где Будду Бесконечного Света сопровождает свита бодисатв, была внутренне очень близка всему мироощущению хэйанской знати. Для буддизма дзэн единственно важным представлялось «космическое тело Будды» — природа, и это стало исходной точкой для всего — системы рассуждений, стиля жизни и поведения, отношения к искусству и определения эстетических критериев. Если приобщение к «космическому телу», природе, — единственный путь к истине, то все явления жизни, духовные и материальные, религиозные и светские, сливаются в единый поток бытия, который становится синонимом Будды. В соответствии с этим в дзэн-буддизме отсутствует учение о рае — нирване, замененное учением о просветлении — сатори.

Учение о просветлении — основа общей концепции дзэн. Человек, достигший просветления, это тот, кто открыл свою истинную природу — природу Будды. Просветление нельзя осмыслить, объяснить, описать словами. Оно постигается интуитивно каждым отдельным человеком. Главная трудность в достижении просветления состоит в том, что никто не может постичь разумом, что это такое. И даже тот, кто достиг его, не может объяснить другому, ибо просветление — это новое суждение о мире, новое ощущение миропорядка<sup>1</sup>. Только сам человек, достигший просветления, знает об этом и ощущает это. Для других же он продолжает жить обычной жизнью, нередко погруженный в мирские заботы и дела. Проповедь значительности любого повседневного деяния, а также возможность просветления при жизни, в постороннем мире, делали дзэн весьма демократическим учением и привлекали к нему много сторонников. То, что дзэн в отличие от других буддийских сект апеллировал к жизненным фактам, а не к отвлеченным концепциям, был в значительной мере прагматичен и приспособлялся к реальным условиям, способствовало такому сильному его проникновению во все сферы жизни японского общества.

«Буддизм эпохи Муромати, буддизм секты дзэн — синкретичен по своему содержанию: в его состав входят и чисто буддийский религиозный элемент, и отзвуки китайской философии, и эстетические теории китайского же происхождения, и даже элементы известного «просветительства». В результате такой универсальной природы дзэнского буддизма печать дзэн лежит на всех продуктах культуры эпохи Муромати»<sup>2</sup>.

Важнейшим следствием дзэнского влияния явилась повседневная практика общения с природой как существенный момент достиже-

<sup>1</sup> См.: Ch. Eliot. Japanese Buddhism. London, 1935, p. 401.

<sup>2</sup> Н. И. Конрад, указ. соч., стр. 234.



25. Заглавная страница руководства по устройству садов «Цукияма Тэйдзо-дэн»



ния мира и своего места в нем. В известной мере буддизм дзэн был учением пантеистическим, соединявшим некоторые аспекты китайского даосизма, зародившейся в Индии концепции природы как «космического тела Будды», а также переработанные влияния древнеяпонской религии синто. Признание духовности человека, а самого человека лишь частью природного мира, равнозначной всему другому, определило отношение дзэн к окружающему. Природа не противостоит человеку как враждебная сила, он един с ней, он часть ее.

Познание истины мира и познание самого себя, по учению дзэн, становятся синонимами. В созерцании природы главное — слияние субъекта и объекта, ощущение природы человеком как части своего внутреннего мира, познание ее красоты через ощущение своего естественного бытия<sup>1</sup>. «Реальным цветком можно насладиться только, когда поэт-художник живет вместе с ним, живет в нем и когда в этом даже нет чувства тождества...»<sup>2</sup> Но наряду с пантеизмом дзэн утверждает также необходимость возвышенно-религиозного переживания красоты природы, ибо «красота заключена не в форме, а в смысле, который она выражает, и этот смысл раскрывается, когда наблюдатель всю свою сущность передает носителю этого смысла...»<sup>3</sup>. Иррациональное, мистическое постижение истины утверждает как высшая форма общения с божеством, и разновидность этого — постижение красоты природы.

Уважение к природе, будь то объективный мир или внутренняя природа человека, — вот то основное, из чего исходит дзэн и в своем аскетизме и в своих эстетических положениях. Аскетизм дзэн лишь утверждение простоты, умеренности, мужественности; не подавление личности, но отсутствие эгоизма в отношении с миром природы, отказ от самоутверждения. Интуитивное постижение родства с миром природы во всех его проявлениях, от былинки до горы и водопада, — в этом выделся буддийский путь спасения, проповедуемый дзэн. Здесь не было специфического для синтоизма оттенка поклонения, так же, как не было стремления отождествлять явления природы с символом божества.

Стремление осознать, что внутренняя суть природы подобна нашей собственной, вело к естественности поведения, естественности всего образа жизни. Даже дзэнские отшельники не видели смысла в подавлении плоти, считая необходимым минимальное удовлетворение потребностей, что сводилось к жизни в простейшей бамбуковой хижине в лесу или в горах, где ничто не мешает видеть природу в движении и, постигая его, жить вместе с природой. Дзэн отвергает логическое постижение объекта, так как логика исходит из деления на субъект и объект, а

<sup>1</sup> См.: D. Suzuki. Zen Buddhism and Japanese culture. Tokyo, 1959, p. 354.

<sup>2</sup> D. Suzuki, op. cit., p. 355.

<sup>3</sup> D. Suzuki. Zen Buddhism and Japanese love of nature.— «The Eastern Buddhist», vol. VII, 1936, N 1, p. 93.



дзэнское учение утверждает их нерасчлененность. В то же время, по буддийской теории дхарм, поток бытия состоит из мгновений — отсюда и тезис о том, что вселенная каждый раз возникает, когда человек открывает глаза, чтобы взглянуть на нее<sup>1</sup>. Интуитивное постижение истины возможно в один из таких моментов, но особый — момент просветления.

Влияние дзэнского учения на японскую культуру было огромно, ни с чем не сравнимо. Оно способствовало не только необыкновенному обострению чувства красоты природы, но и вообще эстетического чувства. Без уяснения некоторых аспектов дзэн нельзя понять механизма воздействия этого учения на японское искусство и, следовательно, многих особенностей самого искусства.

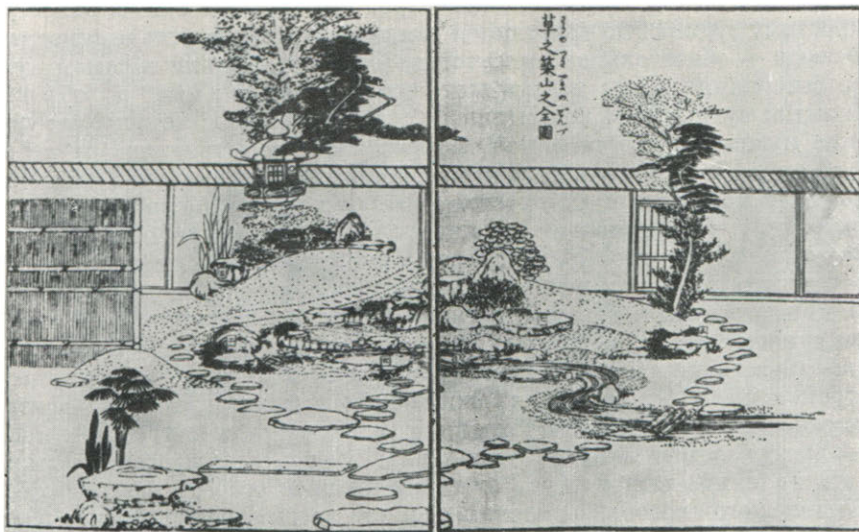
Термин «дзэн» (китайский — «чань», санскритский — «дхиана»), означающий «созерцание», включает в себя две стороны — отношение к миру и метод познания мира. Обе эти стороны созерцания были свойственны не только восточной, но и европейской средневековой мысли: не просто наблюдение, «смотрение», но именно созерцание как попытка духовного общения с миром и духовного проникновения в его смысл, иррационального его постижения. Созерцание подразумевает утверждение иной цели, чем при наблюдении. Внешняя оболочка предмета, его «явление» всегда второстепенны перед его скрытой сутью, недоступной простому зрению, но требующей для постижения ее еще и «умозрения». Отсюда — обязательное присутствие оттенка мистики в самом принципе созерцания. Дзэн утверждает, что для постижения и объяснения скрытой сути вещей непригодны понятия, слова, непригодно логическое мышление, построенное на постепенном движении от незнания к знанию. Эта скрытая суть вещей может быть постигнута лишь интуитивно, в момент особого просветления сознания. Не отрицая полностью интеллект, дзэн признает его лишь в той мере, в какой он совпадает с интуицией<sup>2</sup>. Таким образом, созерцание становится лишь путем к просветлению как достижению высшей способности интуитивного постижения истины мироздания. Учение о «Высшей интуиции» многие авторы считают главным в дзэнском буддизме. Постепенное вырабатывание способности интуиции, ее тренировка и необходимая для этого перестройка всего сознания — важнейший аспект дзэнской доктрины, имеющей также непосредственное отношение к искусству.

Отвергая возможность в понятиях, логических категориях выразить суть явлений, дзэн требует от своих адептов особого поэтически-метафорического способа мышления, так как лишь образ-символ, образ-знак могут стать путеводной нитью для иррационального, интуитивного постижения истины. Картина, сад, букет цветов заключают в себе нечто

<sup>1</sup> См.: D. Suzuki. Zen Buddhism and Japanese love of nature.

<sup>2</sup> См.: D. Suzuki. Essay in Buddhism, Kyoto, 1939. p. 315.





27. Страница из руководства: схема сада с холмами в стиле гё  
Страница из руководства: схема сада с холмами в стиле со



28. Страница из руководства: схема плоского сада в стиле син  
Страница из руководства: схема плоского сада в стиле гё

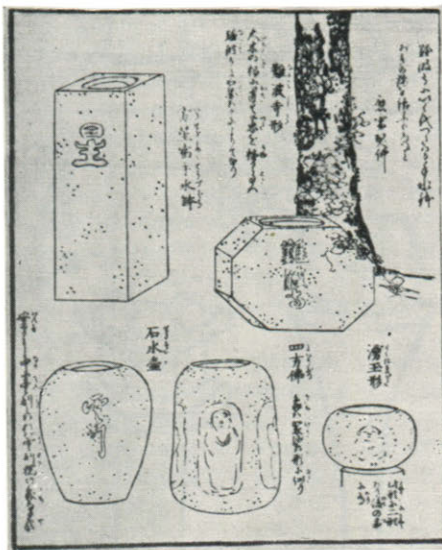
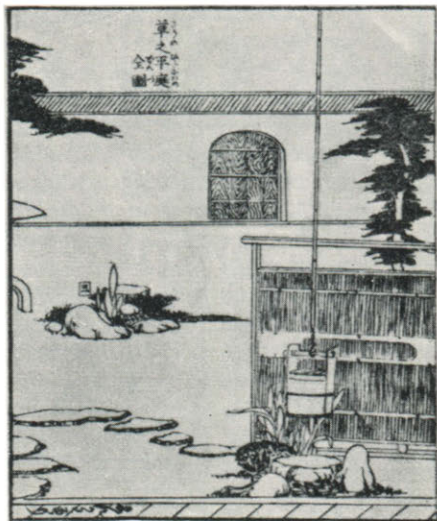
таинственно прекрасное, не объяснимое словами, что выражает суть, истину вещей и явлений. Утверждение художественно-образного постижения мира как главного и даже единственного создавало предпосылку для возникновения системы эстетических представлений, определивших развитие искусства на протяжении целой эпохи.

С этой точки зрения просветление (сатори) трактуется как высший момент творчества, творческого откровения, интуитивного постижения непостижимого разумом<sup>1</sup>. Элемент неосознанного, или бессознательно-интуитивного, в творческом процессе в учении дзэн абсолютизируется, противопоставляется логическому познанию, воображение становится антитезой анализу. Поэт или художник, достигший просветления, бессознательно выражает открывшуюся ему истину в образах, подчас неопределенно емких, требующих для своего полного постижения такого же просветления от зрителя, такого же интуитивного прозрения, каким обладал их создатель. Развивая учение о сатори, дзэн вводит специальный термин, означающий «чудо вещей», их тайный, скрытый смысл. В средневековой японской эстетике этому термину соответствовал другой — «югэн», не поддающийся точному переводу и означающий особый таинственный трепет, осязаемый, но не выразимый словами подтекст, скрытый пафос, отличающий подлинное произведение искусства. Отсутствие югэн — отсутствие подлинного искусства, вдохновенности, то есть ремесленность. Учение о выражении в искусстве бессознательного, открывающегося художнику в момент высшего вдохновения и принимающего подчас неожиданные и непонятные для обычного человека формы, привело к появлению принципа неопределенности, сыгравшего важнейшую роль в развитии всего художественного сознания средневековой Японии, сложении композиционных принципов живописи, архитектуры, садового искусства. Этот принцип неопределенности вырос из общего субъективизма дзэн, провозгласившего, что истина Будды скрыта в сердце каждого человека и всегда апеллировавшего поэтому к индивидууму. Каждый человек сам, своим собственным путем постигал истину и осознавал ее только для себя. Подобно этому, и в произведении искусства смысл открывался каждому особо, через его собственное ощущение, в момент такого же высокого напряжения внутренних сил, который пережил художник. Только в этот момент бессознательно-интуитивного постижения и возникает «силовое поле» произведения искусства — во взаимодействии со зрителем раскрывается, становится явной его «тайна», его югэн.

Важно подчеркнуть, что именно эта сторона дзэнского буддизма оказалась важнейшей в его влиянии на японское искусство, в сложении его художественного языка — глубоко метафоричного, емкого в своей образности.

<sup>1</sup> См.: D. Suzuki. Zen and Japanese culture, p. 220.





29. Страница из руководства: схема плоского сада в стиле со  
 Страница из руководства: формы каменных сосудов и пример  
 композиции



中 與 石 燈 籠 之 圖



В отличие от других периодов культура средневековья отмечена повышенной значительностью духовного, сверхчувственного, то есть той области человеческого опыта, которая лишена собственного языка и может быть выражена лишь с помощью понятий и образов из других областей человеческой деятельности<sup>1</sup>.

Как раз с этим связана ее высокая «знаковость», постоянное применение аналогий в виде символов и метафор: через одну вещь или понятие выражается другая вещь или понятие. В искусстве метафора и символ становятся едва ли не самым главным средством художественной выразительности. Абстрагируются, делаются более лаконичными, а потому и несущими большую смысловую нагрузку линия и тушевое пятно в живописи, слово — в поэзии, специально выделенный элемент сада. Широкая ассоциативность становится важной закономерностью художественного мышления и восприятия, но при этом возводится в принцип невозможность определенной и конкретной ассоциации, подразумевается ее обязательная множественность, зависящая от опыта зрителя, его эрудиции, психического склада, включенности в узкую сферу данной культурной среды.

Метафорический и ассоциативный тип художественного мышления, сформировавшийся в японском искусстве под влиянием дзэн, оказался важнейшим фактором канонической системы, свойственной этому искусству, определил самую структуру канона в таком, в частности, жанре, как сады. Дзэнские сады в этот период стали своеобразной моделью мира, концентрированным и лаконичным выражением мироздания. В достаточной мере абстрагированный образ, но еще не перешедший в чисто умозрительную сферу, японский философский сад занимает промежуточное положение между образом и понятием и наиболее точно подходит под категорию знака-символа. Выше уже отмечалась ярко выраженная семиотическая природа садового искусства Японии, где эстетическая ценность растений, камней, песка, воды (как таковых) является второстепенной по сравнению с тем, что они символизируют.

Восходя генетически к древним синтоистским представлениям (камень как символ божества и пространство засыпанного галькой двора как символ божества), искусство дзэнских садов смыкается с метафорически иносказательным методом поучений, свойственных дзэнским коанам<sup>2</sup>. Передаче религиозной идеи путем рафинированного философ-

<sup>1</sup> См.: Х. У д а м. О проблеме значения в суфийских текстах.— «Труды по знаковым системам», вып. III. Тарту, 1967, стр. 317.

<sup>2</sup> К о а н ы — парадоксы, употреблявшиеся наставниками дзэн в беседах с учениками часто как заключительная часть диалога. Например, на вопрос «Что есть Будда?» — ответ: «Кошка, вспрыгивающая на столб» или просто вопрос-загадка: «Что такое звук хлопка одной ладони?» См.: Zen Dictionary. N.-Y., 1962, p. 67, 68.

ского или эстетического намека — основа дзэнских проповедей, а один из главных методов обучения адептов дзэн — переход от обычного мышления к поэтически-ассоциативному<sup>1</sup>. Ученика постепенно готовят к замене понятий метафорами, рационального мышления — интуицией. При этом каждый предмет воспринимается и сам по себе и как знак чего-то большого и значительного, но не вполне определенного. Утверждая невозможность однозначного ответа на любой вопрос, дзэнская доктрина предоставляет свободу индивидуального, ассоциативного ряда для каждого субъекта. Так знак, символ превращается в образ — «преображается» в сознании воспринимающего, в соответствии с его внутренней настроенностью в данный момент, его внутренними потенциальными возможностями. Это обстоятельство чрезвычайно важно не только для уяснения смысла садового искусства Японии, но для анализа композиции каждого сада, понимания значения его деталей и их роли.

Собственно камакурские сады конца 12—13 веков почти не сохранились до нашего времени<sup>2</sup>. С приходом к власти сёгунов Асикага в 1338 году столица вновь была перенесена в Киото, и в этом городе и его окрестностях в течение нескольких столетий строились храмы с самыми разнообразными большими и малыми садами.

Если до этого времени сады храмовые и дворцовые, обычно значительных размеров, были, в сущности, одинаковы в своих типологических свойствах, то с распространением учения дзэн и под его влиянием появляются новые образцы садов — с меньшей степенью изобразительности, усилением символического и философского смысла. Хотя традиции архитектуры синдэн-дзукури сохранялись еще долгое время, а с ними и сады этого типа при жилых постройках, существенные новшества начались, как уже отмечалось, в храмовых, монастырских садах секты дзэн. Постепенно сложился тип символического сада, или так называемый *сухой пейзаж* (карэ сан-суй), где горы, каскады, потоки и озера обозначаются особой композицией камней и песка, кустарников и деревьев. Исчезают цветущие растения, сад становится почти монохромным, строгим, порой даже аскетичным. Второй тип дзэнского сада — это *плоский* сад, обычно небольшой по площади, с композицией из камней, песка или гальки, иногда окруженный стеной, иногда смыкающийся с другим садом. Несколько позднее, в конце 16 века, складывается третий тип дзэнского сада — так называемый *чайный сад* — родзи, располагавшийся перед входом в чайный павильон и имевший потому особое значение. В период позднего средневековья все эти типы

<sup>1</sup> См.: Г. Померанц. Дзэн и его наследие.— «Народы Азии и Африки», 1964, № 4, стр. 187.

<sup>2</sup> К камакурскому периоду относят несколько садов так называемого типа ходзэ (пейзажный сад, сходный с хэйанским), среди них Дзуинсэндзи в г. Камакура и Сомэдзи в г. Канадзава. См.: T. T a m u r a. Art of the Landscape Garden in Japan. Tokyo, 1935, p. 17.





31. Сад мхов Сайходзи в Киото. 14 в.





32. Сад Сайходзи. Камни-острова в водоеме

дзэнских садов в уже каноническом, формализованном виде получили огромное распространение и дали основу понятия «японский сад», сохранившегося вплоть до настоящего времени и ставшего известным далеко за пределами страны.

Японский сад как искусство типологическое для своего восприятия и понимания требует хотя бы некоторого знания его «азбуки», значения тех простейших элементов, которыми оперировал каждый художник, строя композицию любого сада и рассчитывая на ее более или менее точное, но не обязательно однозначное прочтение зрителем. Необыкновенное сочетание самого тщательного и скрупулезного выбора каждой детали с идеями естественной природы, сложного буддийского подтекста с апелляцией к чувству и открытой эмоции, интуитивному постижению красоты природных форм — все это требует некоторой подготовленности, знания «кода», позволяющего раскрыть зашифрованный смысл японского сада.

Элементы композиции каждого сада — это одновременно и материал, который преобразует фантазия художника, и его лексикон, «словарь», без которого этого искусства просто не существовало бы. Вместе с тем само наличие определенных типов каждого элемента (например, десять типов водопадов) как бы содержит в себе коллективный, накопленный и зафиксированный опыт преобразования природного материала и метод этого преобразования. Это исключает любую хаотичность, случайность и произвол, и в то же время освобождает художественное сознание от необходимости решать простейшие композиционные задачи, позволяет полностью отдаться проблемам гораздо более сложным и высоким.

Иначе говоря, восприятие японского сада как произведения искусства требует в первую очередь знания его канонической структуры. И древние и более поздние (относящиеся к началу 19 века) руководства по устройству садов поражают прежде всего необыкновенной полнотой классификации. В них прослеживаются пришедшие с континента, из Индии и Китая, традиции составления энциклопедий и трактатов, как естественнонаучных, так и философско-эстетических. В частности, описания многих композиций скал и потоков при устройстве сада почти текстуально совпадают с аналогичными местами в китайских трактатах по пейзажной живописи. Например, постоянно встречающееся сравнение гор и скал со «скелетом», костяком природы, а воды, потоков — с ее «кровью»<sup>1</sup>.

Это свидетельствует не только о преемственности идейных концепций, но и об общности художественного мышления, определяющего

<sup>1</sup> Ср. китайский трактат 11 века художника Го Си «Высокое послание лесов и потоков». — В кн.: «Мастера искусства об искусстве», т. I. М., 1965, стр. 81—94.





33. Сад Тэнрюдзи в Киото. Каменный мостик. 14 в.



сходство таких, казалось бы, далеких жанров, как сады и живопись гушью. К этой проблеме еще предстоит вернуться в процессе дальнейшего изложения.

Японские авторы указывают на самую древнюю книгу, посвященную устройству садов, — «Сэндзай Хисё» (или «Сакутэй-ки»), относящаяся к эпохе Хэйан. Знаменитое руководство «Цукияма Сансуи дэн» приписывается художнику конца 15 — начала 16 века Соами. Самое полное, включающее древние трактаты и до сих пор используемое в Японии руководство — «Цукияма Тэйдзо дэн» было составлено в 1735 году Китамура Энхисай.

В руководствах нет абсолютного единства принципов классификации, но все без исключения отмечают два главных типа сада в зависимости от характера почвы: *пейзажный сад с холмами* — цукияма и *плоский сад* — хиранива. В каждом из этих подразделений имеются три формы: развернутая, полная форма — син, полусокращенная форма — гё и сокращенная форма — со. Существование этих трех форм японские исследователи прослеживают и в других видах искусства, таких, например, как каллиграфия, живопись, составление букетов. В каллиграфии син — это полная форма иероглифа, четкая и ясная; в гё — какие-то элементы пероглифа сокращены и упрощены; со — скорописная форма, лаконичная, до предела сжатая, но все-таки выразительная и читаемая. Таким образом, самая краткая форма — не самая простая, а в каком-то отношении даже самая сложная. Отброшенные элементы не просто отсутствуют, но как бы подразумеваются зрителем, а оставшиеся обладают повышенной выразительностью, несут добавочную смысловую нагрузку. В садах процесс обобщения формы заключается не только в уменьшении количества элементов, но и в переходе от изобразительности к символике. Движение от ландшафтного сада к философскому — это лишь внешнее, кажущееся упрощение форм. На самом деле это значительное усложнение художественного языка. Ландшафтный сад ориентирован на реальную природу в ее наиболее впечатляющих, видимых формах. Философский сад имеет идеалом «формулу мироздания», квинтэссенцию, сущность природы как мира (по буддийской терминологии, «космического тела Будды»). Поэтому сокращенная форма — со могла возникнуть только после развитой, полной формы — син, и то, что в полной форме присутствует перед глазами зрителя, в сокращенной только подразумевается; само отсутствие важных деталей становится главнейшим средством выразительности, основным художественным приемом.

Приступая к устройству сада, художник выбирает его «главного героя» и в зависимости от этого создает *сад камней, сад воды, сад мхов*. Но вне зависимости от этого любой сад содержит два основных компонента, взаимодополняющих друг друга и невозможных один без другого: это инь-ян сада, его отрицательное и положительное начала, его «кровь» и его «скелет» — вода и камни. Вода может быть натуральная

или символизированная песком, галькой. Камни же, за редким исключением (в специальных песчаных садах), присутствуют всегда. Сутэ-иси — искусство расстановки камней считалось главным в работе художника сада. Камни подбирали по форме, цвету, фактуре, а также по соответствию всех этих качеств общему характеру сада, его стилю и всем другим его элементам. По форме их делили на пять разновидностей: статуя, низкая вертикаль, плоский, лежащий и изогнутый. Из них составляли основную и второстепенные группы. Определял композицию выбранный главный камень. С двумя меньшими по размеру он образовывал триаду (по аналогии с триадой божеств в буддийском храме). В руководствах рекомендуется отобранные для сада камни тщательно рассматривать, отыскивая в каждом его «позу», «лицо», динамическую тенденцию формы. «Среди различных типов камней есть такие, которые имеют тенденцию убежать, и другие, которые преследуют; одни прислоняются, другие поддерживают; смотрят вверх и смотрят вниз; одни лежат, другие стоят», — говорится в книге «Сэндзай Хисё»<sup>1</sup>. Иными словами, задача художника состоит в том, чтобы почувствовать пластические возможности каждого камня и сгруппировать их наиболее выразительно. Он должен найти точное соотношение камней и таким образом организовать пространство сада. Форма главного камня и главной группы определяет и высоту холмов, и величину водоема, и его очертания, и распределение растений в саду. В композицию центральной группы могут включаться и водопад и деревья. Вторая группа — вспомогательная должна подчиняться основной и подчеркивать ее главную пластическую идею. Третья группа (так называемая гостевая) устанавливается несколько поодаль, не подчиняясь первой, но контрастируя с ней и уравновешивая ее. Роль четвертой группы — связать сад с домом, с архитектурной формой. Наконец, пятая группа образует фон для всей композиции (чаще всего это высокие деревья, иногда естественная природа за пределами сада, силуэт гор или леса). Помимо основных групп, может быть значительное число добавочных, в зависимости от величины и типа сада. Точно так же и внутри каждой группы варьируется количество элементов, образующих ее ансамбль.

Принципиальная схема композиции каждой группы обычно приближается к разностороннему треугольнику. Самая длинная его сторона обращена к фасаду дома, выходящему в сад. Самая короткая сторона помещается слева, а средняя справа (по закону движения, всегда соблюдаемому в искусстве садов). Воспринятый из Китая принцип направления слева направо имел оккультное значение, но, помимо этого, был связан с психологическими и эстетическими законами восприятия движения (он соблюдался во всех жанрах искусства). Направление сле-

<sup>1</sup> Цит. по: «Formal elements in Japanese Gardens». — «The Japan Architect», 1960, N 9, p. 86.



34. Сад Сайходзи. Композиция из камней



ва направо называлось каттэ (сильная рука), а противоположное — хигаттэ (слабая рука). Соблюдение этого закона в композиции группы камней дает ощущение глубины пространства, а также общего равновесия масс. Если главный камень — омо-иси располагается в центре, то два фланговых камня — ваки-иси по степени важности будут, соответственно, слева и справа, перед этой группой — хикаэ-иси (передний камень), а за главной группой — микоси-иси (выглядывающий камень), подчеркивающий глубину пейзажа. Эта основная схема лежит в основе композиции практически каждого сада. Но будучи каждый раз осмыслена в конкретной ситуации, она исчезает как рациональная схема, организуя живой пластический материал.

Второй главнейший компонент сада — вода. Устройству водоема, его форме, направлению движения воды, если это ручей-поток, придается не меньшее значение, чем композиции камней. Водоем позволяет в пределах сада воспроизвести в миниатюре песчаные и каменные берега, заливы, полуострова и острова. Он может изображать спокойную и широкую реку или же бурный, стремительный поток с порогами и водопадами. Водопад был всегда одной из любимейших деталей сада. Место для него выбиралось особенно тщательно — вдали от дома, но так, чтобы слышен был звук воды, а в лунную ночь видны были отблески струй. Обрамлением ему должны служить две скалы, олицетворяющие огромные горы, а фоном — деревья. Уже в книге «Сэндзай Хисё» говорилось об устройстве водопада в ансамбле с другими компонентами: «...чтобы сделать водопад, надо прежде всего отобрать камень, с которого должна падать вода. Камень, искусственно обработанный и имеющий гладкое завершение, неинтересен для этой позиции. Если водопад должен быть трех или четырех футов высоты, употребляют красивый камень с неровной поверхностью. Но такой камень должен хорошо соотноситься с камнями, расположенными по сторонам. Поставьте центральный камень прямо в землю, а затем остальные камни по сторонам его»<sup>1</sup>. В руководствах описывается десять возможных форм водопада. Можно привести их, чтобы дать представление о полноте и тщательности описаний. Формы эти следующие: 1) цутай-оти (скользяще падающий): водопад должен стекать по поверхности прилегающих скал; 2) нуно-оти (падающий как полотно): водопад напоминает тонкую полотняную ткань; 3) ито-оти (падающий нитью): он падает нитеобразными линиями; 4) ката-оти (неровно падающий): вода стекает с одной стороны больше, чем с другой; 5) саю-оти (падающий слева и справа): скала делит поток воды на две части; 6) тэку-оти (прямо падающий): вода падает прямо вниз без каких-либо помех на пути; 7) ёко-оти (боковое падение): вода течет с одной стороны; 8) мукай-оти (падающий лицом друг к другу): падающие струи обращены друг к

<sup>1</sup> Цит. по: «Formal elements in Japanese Gardens», p. 87.



35. Золотой павильон в Киото. 14 в.



36. Золотой павильон в Киото. Вид сада из интерьера



другу; 9) ханарэ-оти (отторгнуто падающий): поток вынесен на некоторое расстояние от основного водопада; 10) касанэ-оти (повторное падение): вода может падать в различных местах или несколькими ступенями.

Казалось бы, такая полная классификация в отношении всех деталей сада должна была стандартизировать художественный результат. Но этого не происходило. При значительном типологическом сходстве японских садов все они разные, не повторяющиеся в своих формах и, следовательно, в своем смысловом значении. Каждая деталь сада играет иную роль в зависимости от окружения, от сочетания с другими элементами, масштабного и ритмического построения композиции. Не сами материалы и детали определяли содержательную форму каждого сада, но их отношения, организующие пространство и создающие его духовную наполненность. Поэтому повторяемость не оборачивалась подобием и однообразием.

Любой водоем в саду обязательно имеет острова. В зависимости от размера водоема это или несколько камней или различной формы островки, иногда даже с деревьями. В руководствах упоминается несколько видов островов — скальный (исо-дзима), лесной (мори-дзима), горный (ями-дзима), с молодыми соснами на песке (сухама-гата-дзима), в форме облака (кумо-гата-дзима) и другие. Обязательно один остров носит название «райский» («хараи-дзима»), который считается стоящим среди океана. Поэтому он никогда не соединяется мостиком с берегом. Почти во всех композициях с водоемом и островами центральное место отводится *острову черепахи* и *острову журавля*, символизирующим стремление человеческого духа к глубинам познания и воспарению ввысь.

В руководствах подробно описываются все возможные типы мостиков (ровные и изогнутые, деревянные, каменные, земляные), ворот, каменных светильников, дорожек, изгородей.

Большое внимание уделяется подбору растений для сада. В садах сравнительно мало цветов (а в некоторых — совсем их нет), преобладают вечнозеленые деревья и кустарники. При выборе их учитываются изменение окраски листвы осенью, форма ветвей зимой, когда листья опадают, и т. п. Сад должен сохранять красоту и доставлять удовольствие круглый год. Самое любимое растение — сосна, символизирующая долговечие. Из цветущих деревьев предпочтение оказывается сливе, а из кустарников — камелии, азалии и хаги. Дерево красивой формы может стать основой всей композиции сада. При высаживании растений тщательно рассчитывается их соотношение с камнями, с водоемом. У самого дома иногда высаживают растения с широкими листьями, например банан, чтобы «слушать музыку капель» во время дождя. Японские садоводы достигли необыкновенного мастерства в искусстве пересадки растений, выращивания деревьев с нужной величиной и формой кроны. В композиции растений учитывают оттенки зелени — более







37. Серебряный павильон в Киото и сад перед ним. 15 в.





38. Серебряный павильон в Киото. Источник в саду

темную помещают на заднем плане, а светлую — на переднем, так как это создает ощущение глубины пространства сада. Мастер сада располагает деревья так, чтобы они образовали группу и в то же время каждое рассматривалось бы с разных сторон самостоятельно. Ритмическое чередование массы листвы и свободного пространства, плавной линии водоема и острых скал должно создавать у зрителя впечатление картины природы в гармонии, единстве и противоборстве ее сил. Все многочисленные правила и разработанные классификации компонентов традиционного японского сада появились как результат и обобщение длительного опыта наблюдения природы, попытки философского и эстетического осмысления ее закономерностей.

Поскольку человек не отделял себя от мира природы, ощущал себя единым с ней, осознание собственного бытия с необходимостью должно было проявляться в формах осмысления природы. Недаром и в поэзии и в живописи средневековой Японии образы природы занимали доминирующее место. Но естественное природное окружение как таковое при всей его красоте казалось человеку того времени слишком случайным и хаотичным. За внешней оболочкой его он старался увидеть внутреннюю суть явлений, их скрытый, подлинный смысл. Простое наблюдение, связанное со сферой повседневного опыта, не могло найти непосредственного отражения в искусстве. Эстетическое осмысление требовало выделения структурных, конструктивных элементов. Как бы ни приближался к естественной природе пейзажный сад, он становился произведением искусства только благодаря своей выделенности из естественного окружения, благодаря своей «построенности». Канонизация элементов, из которых возможно сделать сад, не только служит началом нового жанра искусства (образуя «лексический состав» его), но и дает возможность осознания мира в новых формах творческой деятельности. Увидеть сущность природы — в этом смысл работы художника японского сада и его конечная цель, а не просто подражание природе, стремление имитировать ее формы в искусственных условиях.

Когда в искусстве садов преобладали внешнеизобразительные принципы, оно, в сущности, не имело собственной духовной содержательности. Это был лишь первый этап формирования жанра. Именно отказ от внешнего правдоподобия и акцент на внутренней сути явлений стали основой на пути превращения искусства садов в глубоко содержательное, имеющее свой собственный, не совпадающий с другими жанрами предмет эстетического переживания.

Подобно тому как внутри секты дзэн существовало несколько школ, группировавшихся вокруг одного из монастырей, в садовом искусстве уже в 14 веке возникло несколько направлений, связанных с деятельностью крупных монастырей, так называемые школы Дайтокудзи, Тэнрюдзи, Нандзэндзи и Тофукудзи<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: G. Tokakuwa. Zen Garden, vol. I, II. Kyoto, 1962.





39. Ансамбль Серебряного павильона. Сад луны. 18 в.



Одним из самых ранних дзэнских садов японские исследователи считают сад Сайходзи, переделанный из пейзажного сада монахом-художником Мусо Кокуси (или Мусо Сосэки) в 1337 году<sup>1</sup>. Сад мхов Сайходзи, а также сад воды Тодзи-ин и сухие сады Мёсиндзи и Рёандзи относят к школе Тэнрюдзи наряду с садами самого монастыря. Обширный сад Сайходзи расположен на двух уровнях: нижняя часть — это сад мхов и пруд, а верхняя — сухой пейзаж<sup>2</sup>. Обе части в значительной мере контрастны как по своим компонентам и их размещению, так и по ощущению, которое они дают зрителю.

По преданию, верхний сад был предметом особого внимания художника. На склоне холма он впервые устроил символический каскад с тремя уровнями, создав грандиозную композицию, дающую ощущение дикой и суровой природы. Мощные камни, покрытые голубоватыми, буро-серыми, ржавыми пятнами лишайников, символизируют грандиозные горы, как бы сжимающие стремительный и бурный поток. Здесь выделяются и сталкиваются две главные силы природы, олицетворяющие позитивное и негативное начала — ян и инь, они выражают единство и борьбу космических сил, непрерывность движения и его постоянство. Один из камней у края каскада традиция связывает с именем правителя Японии 14 века Асикага Ёсимицу, посещавшего монастырь и погружавшегося в созерцание сада, сидя на этом камне. С тех пор он так и называется — камень созерцания. Нижний сад — мир тишины, покоя, мягкого всепронизывающего зеленого света, проникающего сквозь ветви деревьев с мелкой листвой и отражающегося от мягкого бархата мхов, затянувших не только землю, но и камни, стволы деревьев и острова в пруду. Через сад проложена дорога, и перемещение по ней постепенно раскрывает одну за другой непринужденно свободные, как в естественной роще, композиции из высоких и низких, прямых и изогнутых деревьев, из огромных скал и мелких камней. Спокойная поверхность пруда разделена скалами-островками, символизирующими корабли, которые плывут к райским островам. Процеженный сквозь листву свет впитывается нежно-изумрудной, темно-зеленой, буровой поверхностью мхов, как бы сгущаясь в ней, обогащая ее фактуру. Эмоциональное переживание этой фактуры мхов, контрастирующей с блестящей гладью водоема, и окутывающего предметы зеленого света — основа эстетического воздействия нижнего сада Сайходзи. Только осенью нарушается его тончайше разработанная монохромность, когда в нее вторгаются звучные удары огненно-рыжих и густо-красных пятен листвы клена. Пруд имеет очертание, напоминающее китайский иероглиф «синь» («сердце»), что связано и со стремлением художника уве-

<sup>1</sup> По другим источникам, сад был начат в 1339 году и работа продолжалась в течение пяти лет.

<sup>2</sup> Ныне сухой сад перестроен и во многом утратил свою специфику.





40. Сад Дайсэн-ин в монастыре Дайтокудзи в Киото. Деталь. 1509





41. Сад Дайсэн-ин. Деталь

личить сложность береговой линии и с буддийской символикой значения иероглифа.

Обязательное следование по дороге, «принудительный» маршрут прохода через сад служат залогом не только сохранности тщательно оберегаемых мхов, но главным образом точности впечатления от каждого компонента сада и каждой композиции, рассчитанной на определенную точку зрения. Пространство сада как бы постепенно разворачивается перед человеком, переживается им по мере движения. Подобное введение временного аспекта в образную структуру сада идет не только от его близости к архитектурному жанру, но и 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.

Сад Сайходзи называют также храмом мхов, и хотя в его построении камни играют существенную роль, именно мхи составляют основу его выразительности<sup>1</sup>. Мхи, покрывающие старые камни, стволы деревьев; мхи с их неприглядностью и непритязательностью; мхи — вечозеленые, создающие разнообразные поверхности — видимо, все эти качества и заставили дзэнского монаха Мусо Кокуси сделать мох «главным героем» своего сада, осмыслить и раскрыть его разнообразные эстетические возможности.

Основной задачей художника была необходимость дать толчок для цепи ассоциаций, для воображения, развивающего интуицию. Для этого важна была не только каждая композиция, но атмосфера в целом, создающая настроение и обостряющая восприятие.

Характерный для дзэн субъективизм, обращение к индивидууму создавали необходимость разнообразия композиций как своеобразных «точек отсчета» для каждого отдельного человека. Множественность впечатлений была основой образной структуры так называемого пейзажного сада, или *сада четырех времен года*. Один из них — главный сад монастыря Тэнрюдзи в Киото, общий план которого также восходит к 14 веку и приписывается Мусо Кокуси. Безусловно, о точности авторского замысла в применении к садовому искусству можно говорить весьма относительно, ибо сад — живой организм из растений, меняющих форму, увядающих и появляющихся вновь. Скорее следует говорить о типологической точности, сохраненной в специфической традиции Японии (подобно обязательной перестройке каждые двадцать лет синтоистских храмов на протяжении многих веков).

Тэнрюдзи — дзэнская «модель вселенной», единой Природы, живой, одухотворенной, значительной в каждом своем проявлении. Но мир-вселенная должен предстать перед зрителем во всем многообразии

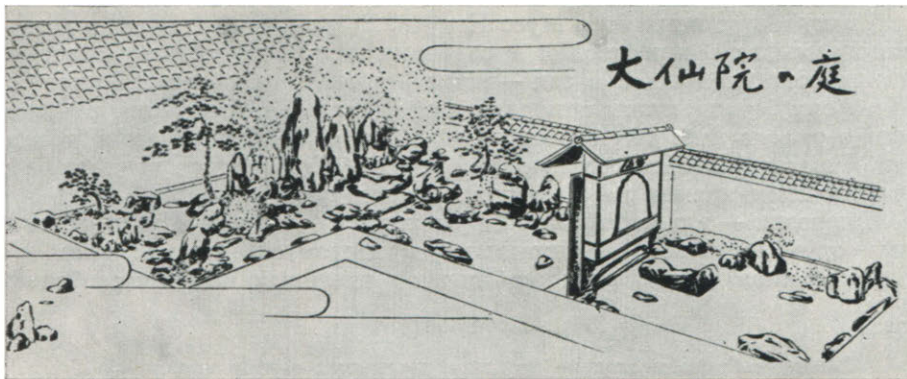
<sup>1</sup> В саду собрано несколько десятков различных сортов мхов.

не только форм, но и «характеров». Человек, созерцающий сад, должен почувствовать себя в лоне природы, частью ее и через это ощущение слиться с природой, открыть ее божественную сущность. Ощущение равенства с миром природы и должно вызываться садом как произведением, созданным художником. Единый в своей конструкции, сад Тэнрюдзи включает в себя и песчаный сад, и сад мхов, и композиции из камней<sup>1</sup>. Центральную часть его занимает водоем в форме иероглифа «сердце» (как и в нижнем саду Сайходзи), а поднимающиеся за ним деревья переходят в естественный лес на склоне горы Арасияма, образующей фон для всей панорамы<sup>2</sup>. Подобное соотношение сада с окружающей дикой природой как осознанный художественный прием получит распространение в 17—18 веках, вводя в восприятие пространства момент театрализации. Но как тенденция это намечается уже в Тэнрюдзи.

Большая свобода композиции сада, заключающая в себе идею взаимосвязанности всего в природе и построенная на чередовании переходящих друг в друга «картин», очень тщательно построена. Естественность и величие природы — то идеальное впечатление, к которому стремился художник и которое возникает у зрителя благодаря продуманной точности композиции сада. При этом существенным становится все — не только очертания водоема, соотношение форм деревьев и ку-

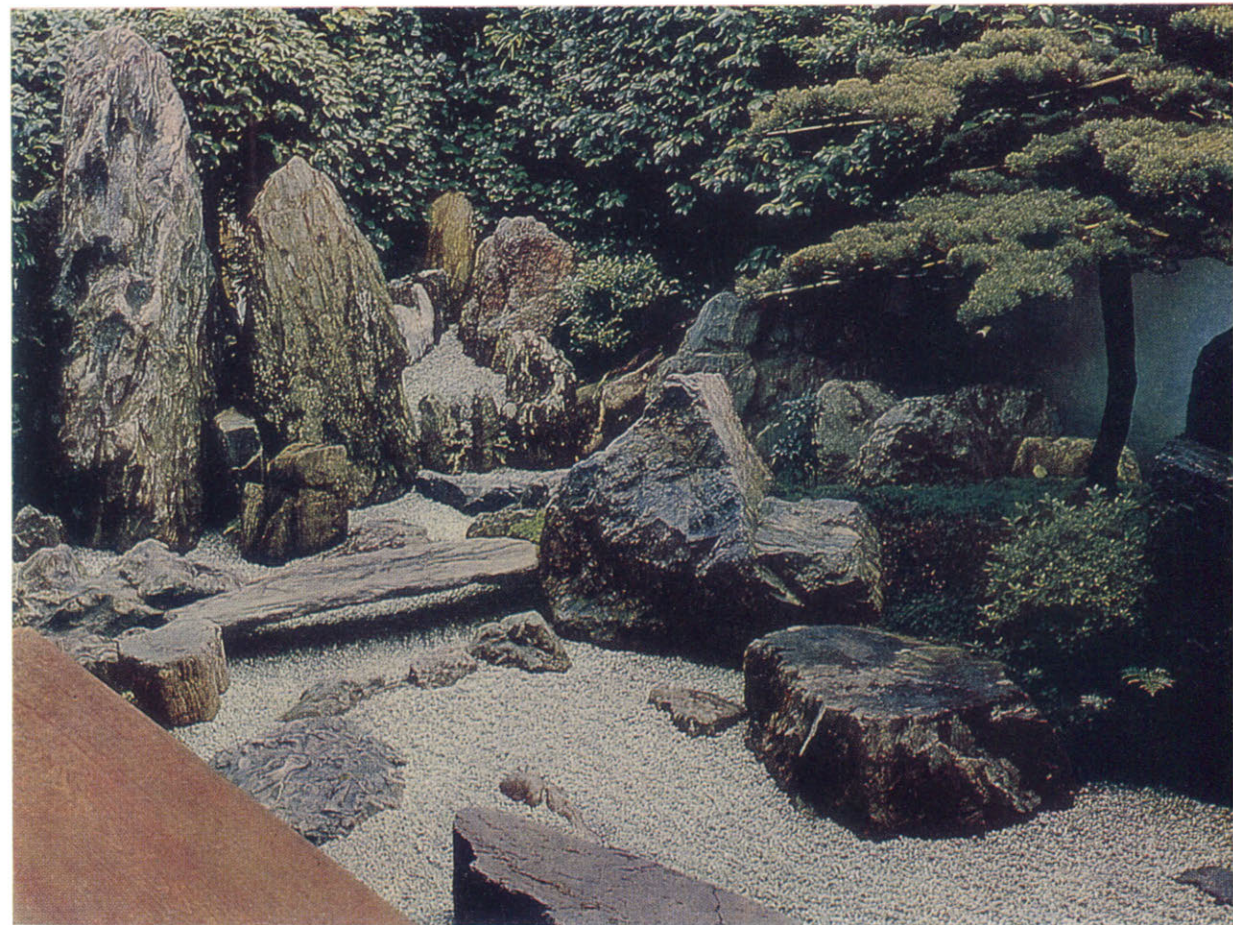
<sup>1</sup> Монастырь Тэнрюдзи был основан в 1329 году при перестройке императорской виллы Камэяма сёгуном Асикага Такаудзи; первым настоятелем его был Мусо Сосэки, который изменил первоначальный вид сада. И монастырь и сад многократно перестраивались, в настоящее время они существуют в реконструкции периода Мэйдзи.

<sup>2</sup> Сад, включающий в себя природный ландшафт или отдельную панораму естественного природного окружения, называется саккэи.



42. Схема сада Дайсэн-ин





43. Сад Дайсэн-ин. Деталь







44, 45. Соами. Роспись на внутренних перегородках в храме Дайсэн-ин в Киото.



старников, линия сопряжения песчаного сада и мхов, но и то, под каким углом виден из интерьера здания водопад, будет ли он блестеть в лунную ночь. Не менее тщательно продумано расположение растений в разные времена года, изменение и соотношение цветочных и пластических объемов, когда цветущая вишня видна на фоне песчаного сада или когда осенняя листва отражается в воде пруда.

Естественные материалы самой природы, послужившие для создания сада, были специально отобраны человеком. Критерием для отбора служили разные качества — форма, фактура, цвет, а также их сочетания, их способность образовывать выразительные композиции, по своему облику близкие к природным. По отношению к «натурному» материалу художник выступает в роли режиссера. Только через построенные, смонтированные им «мизансцены» получают эстетическое значение деревья, камни, водоем.

Ощущение единства и целостности мира природы, подобного живому организму, может дать только естественность построения сада. Не просто сумма отдельных элементов, а именно их целостность. Критерием художественности такого сада выступают закономерности природы, которые и создают ее красоту. Нарушение этих закономерностей ведет к разрушению красоты. Осознание их — главное условие творчества художника сада.

Однако композиция Тэнрюдзи, казалось бы, противоречит этому, так как включает в себя и пейзажный сад и символические сухие сады. Принцип выделения одного элемента — мхов или камней, а также использование символической формы, где песок олицетворяет воду, противоположен естественности пейзажного сада. Тем не менее сочетание обоих типов садов встречается довольно часто в монастырских комплексах и не вызывает ощущения дисгармонии. Это допускает значительная абстрагированность формы во всех типах садов. При всей видимой естественности пейзажного сада он не менее условен и символичен, чем сухой сад, но отвлеченность его формы иная, менее резко выраженная, даже скрытая. Тэнрюдзи, сочетающий в своей композиции два типа сада (пейзажного и плоского, символического), можно рассматривать как переходную форму. Черты переходности легко отметить не только в общем построении, но и в деталях. Озеро с островами, каскад с камнем, который носит название «карп» (весьма частый в искусстве Дальнего Востока символ, обозначающий талант и творческое преуспевание; основан этот символ на легенде о рыбе, которая сможет превратиться в дракона, если преодолеет пороги водопада и поднимется против течения), — то есть почти все составные части тяготеют к монохромности дзэнского сада. Но белые лотосы и ярко-желтые купчинки в воде, нежные побеги ирисов на берегу нарушают его цветовую строгость. Если сравнивать сад с искусством живописи, можно сказать, что монохромный пейзаж тушью дополнен яркими красками школы Ямато-э.

В японской живописи тенденция усиления декоративных качеств картины путем соединения особенностей монохромной техники с употреблением красок появилась у основателей так называемой школы Кано — Кано Масанобу (1434—1530) и Кано Мотонобу (1475—1559). Монохромный пейзаж, развившийся под большим воздействием китайской живописи, был идеальным образом природы, выражавшим общее представление о ее величии, безграничности, о могуществе ее стихий. Характерное произведение такого рода — «Пейзаж» Сюбуна 1448 года. В асимметричной композиции массивные объемы справа — горы, скала с деревьями — уравновешиваются безграничностью пространственных далей в левой части картины, переданных легкими, постепенно исчезающими контурами берегов реки и холмов. Но уже в решении монохромного пейзажа заключался момент декоративности: в самом порядке размещения на листе бумаги линий и пятен туши, в подчеркивании условности плоскости картины (включение в композицию литературного текста с именной печатью ее автора). Поэтому введение цвета — сначала как легкой подкраски, а затем как самостоятельного формообразующего элемента — лишь усиливало декоративный смысл живописи. Художники школы Кано обратились к наследию жанра «цветы и птицы», имевшему в Китае длительную традицию. Единичный мотив (цветок, птица на ветке), увиденный не изолированно, но как часть огромного мира, отражающий в себе его закономерности и его смысл, позволил как бы укрупнить «план» восприятия природы, сделать ее более приближенной к человеку (например, в картине Кано Мотонобу «Водопад»).

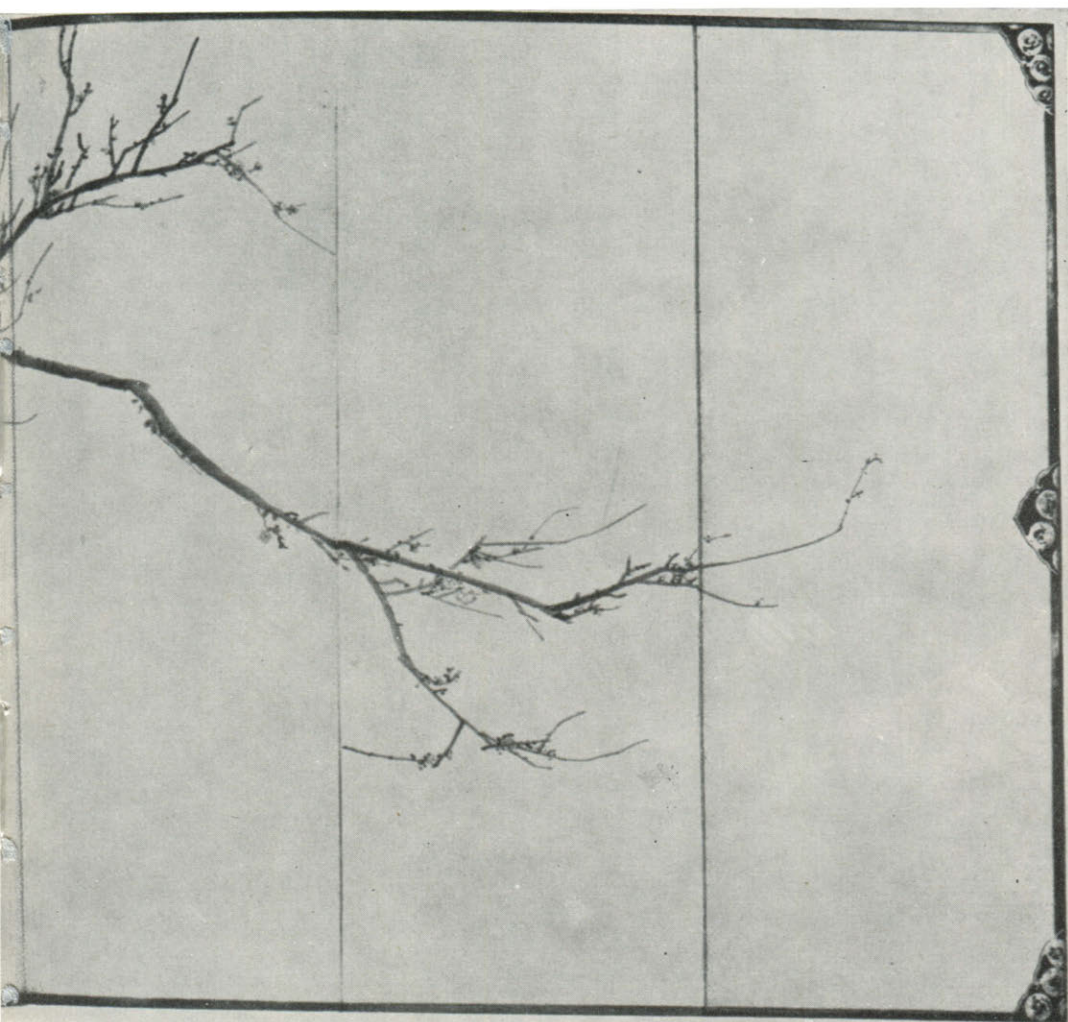
Водопад — сюжет, столь любимый в японских садах, нередко служил основой всей композиции, был центром, наподобие ключевого, главного камня, в зависимости от которого располагались все остальные элементы сада. В Тэнрюдзи уже упоминавшийся камень — карп и каскад можно считать основой построения сцены, расположенной напротив дома настоятеля монастыря.

Озерно-островной тип сада, распространившийся в Японии с 7—8 веков, получает в период Асикага значительно большую независимость от архитектуры. Фронтальность его композиции, четко обозначенная в дворцовых садах Хэйана, становится постепенно все менее выраженной. Довольно значительные по размеру дзэнские пейзажные сады нередко возникали из дворцовых садов типа синдэн. Так, дворец Китаяма, построенный сёгуном Асикага Ёсимцу в конце 14 века, был затем переделан в храм Рокуондзи, или Кинкакудзи (известный Золотой павильон), а сад реконструирован в соответствии с эстетическими канонами дзэн.

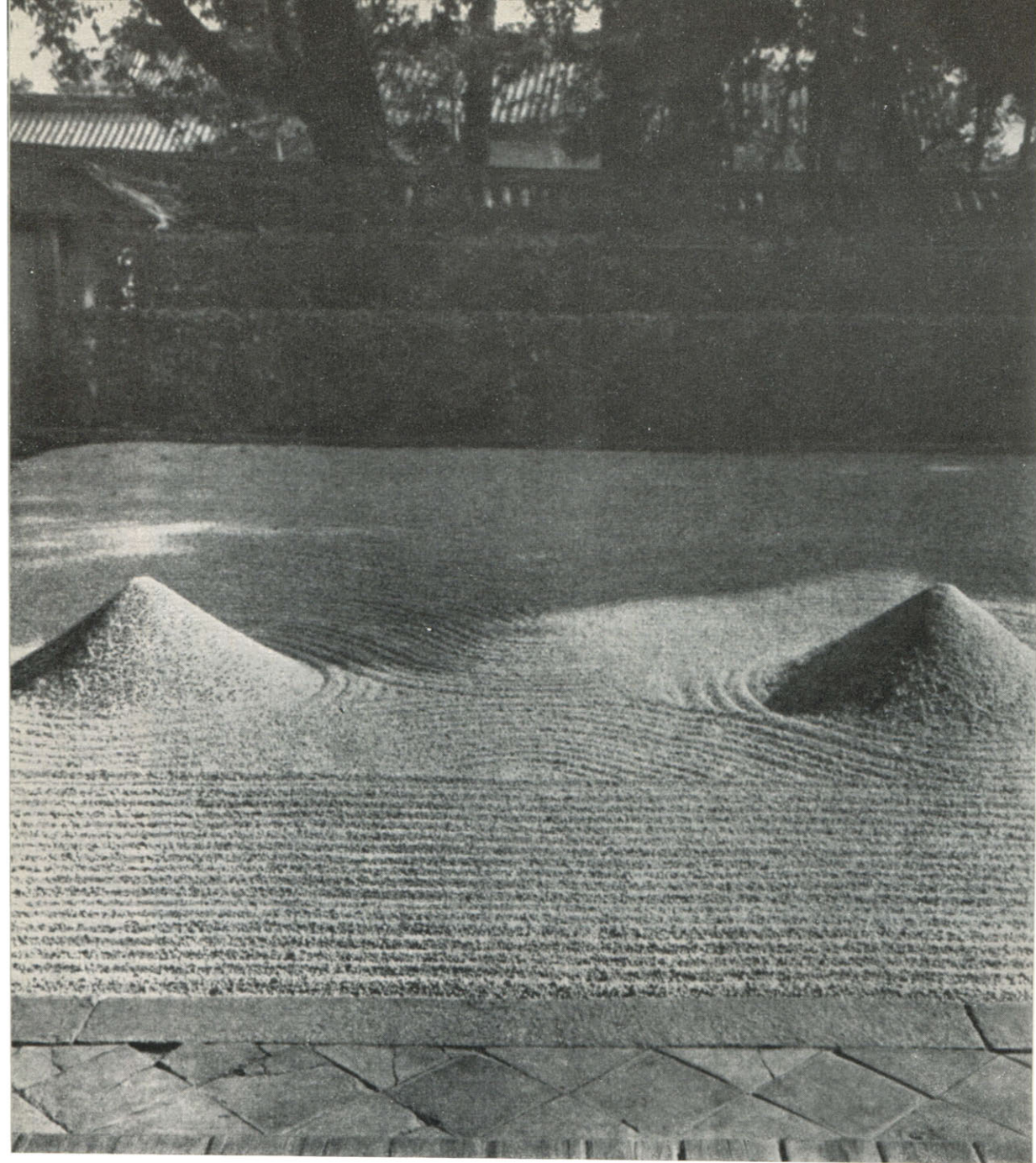
В отличие от более ранней японской архитектуры смысл такого произведения, как Золотой павильон, его содержательность раскрываются лишь в сопоставлении с природой, единстве с ней. Архитектура и природа становятся равнозначными частями художественного образа. Но







46. Ватанабэ Сико. Цветение красной сливы



47. Сад «Океан Пустоты» в храме Дайсэнь-ин в Киото. 16 в.

природа естественная, художественно не организованная не могла войти в это единство, она должна была быть преобразована в соответствии с теми же принципами, которыми руководствовался и архитектор-строитель. И вот художник сада вычертил контур водоема, рассчитал его размер, формы и соотношение островков в нем. Особенно тщательно он организовал тот берег озера, который был виден из интерьеров Золотого павильона и представлял собой вечную и постоянно изменяющуюся картину, стоявшую перед глазами созерцающего человека. Центральный мотив сада и главный образ, открывающий цепь ассоциаций, — это водоем с двумя островами — черепахи и журавля. Спокойная гладь воды подобна зеркалу, отражающему небо и землю. Она вызывает представление о тишине, уединении, недеянии<sup>1</sup>.

Еще более важной вехой и в эволюции архитектуры периода Асикага и в эволюции садового искусства явился так называемый Серебряный павильон — Гинкакудзи (или Хигасияма-дэн), построенный в 1489 году как вилла сёгуна Асикага Ёсимаса и позже ставший буддийским храмом. В истории японской архитектуры Серебряный павильон — явление переходное, он соединяет в себе черты стиля синдэн с новыми элементами жилой архитектуры так называемого стиля сёин. Как и Золотой павильон, он стоит на берегу озера, и раздвигающиеся стены (новая деталь стиля сёин) непосредственно отделяют интерьер от пространства сада. Когда стены раздвинуты, это разделение исчезает и природа как бы входит внутрь дома. Такое слияние с природным окружением отразилось на пространственном решении интерьера и более того — на всей концепции архитектуры, ее новой связи с окружающей средой. Сад Серебряного павильона считается одним из самых знаменитых и приписывается художнику конца 15 — начала 16 века Соами, который прославился также как пейзажист.

Подобно тому как живописец линиями и размытыми туши превращает в величественный пейзаж лежащий перед ним лист белой бумаги, так и художник сада из естественных материалов — воды, камней, деревьев — конструирует реальный пейзаж, видимый из дома и как бы заключенный в раму окна. Композиция этого пейзажа не менее сложна, продумана, художественно значительна, чем композиция картины живописца. Только неискушенному зрителю в первый момент может показаться, что форма водоема, подступающего к самым стенам Серебряного павильона, и расположение камней в воде — случайная прихоть

<sup>1</sup> Ср. отрывок из Чжуан-цзы: «Когда вода в покое, в ней виден ясно каждый волосок бороды, бровей. Ее уровень точен, и большой мастер берет его за образец. Если в покое вода чистая, то тем более чист разум. Сердце мудрого в покое — это зеркало неба и земли, зеркало всей тьмы вещей. Ведь пустота, покой, безмятежность, безразличие, уединение, тишина, недеяние — это уровень неба и земли, высшее в природных свойствах». Цит. по кн.: «Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая». М., 1967, стр. 197.



природы. Добившись впечатления полной естественности, художник проявил себя в удивительной точности расстановки всех деталей сада. В группировке камней и деревьев, в очертаниях берегов учтены точки зрения на павильон из сада и из интерьеров в сад, рассчитаны формы и размер деревьев, выступающих в контрасте с камнями или как фон для архитектуры, а в расстановке камней в пруду учтено даже то, как они обрамляют отражение павильона в воде. Это пример пейзажного сада в его полной, развернутой форме (син). Песчаный сад, символизирующий прославленное своей красотой озеро Си Ху в Китае, и сад луны — горка в виде усеченного конуса, уникальная по форме композиция, не встречающаяся больше нигде, датируются 18 веком.

В середине 14 века, когда буддизм дзэн фактически становится государственной религией, а дзэнские храмы получают постоянную финансовую поддержку правящих кругов, окраины столицы заполняются постепенно разрастающимися монастырскими комплексами, занимавшими очень значительную территорию. На протяжении периода Муромати главенствующее место принадлежало двум самым крупным монастырям — Нандзэндзи и Дайтокудзи. Каждый из них был своеобразным городом в городе, с большим количеством строений — культовых и светских, нередко идентичных по своим архитектурным формам. Рядом с основными храмами располагалось множество второстепенных субмонастырей, небольших, но самостоятельных архитектурных ансамблей. Частые пожары почти полностью уничтожали деревянные строения, но, по традиции, их восстанавливали в прежних формах и на том же месте.

Дзэнские монахи-художники расписывали стены храмов, а пространство рядом с ними использовали для садов. За несколько столетий монастыри стали обладателями выдающихся произведений искусства, и с каждым годом и десятилетием их становилось все больше.

В комплексе монастыря Дайтокудзи находится огромное множество садов, обширных и совсем маленьких, иногда связанных друг с другом, иногда совершенно самостоятельных. Самые ранние датируются рубежом 15—16 веков. В дальнейшем в ансамбле Дайтокудзи было построено большое количество чайных павильонов с собственными садами.

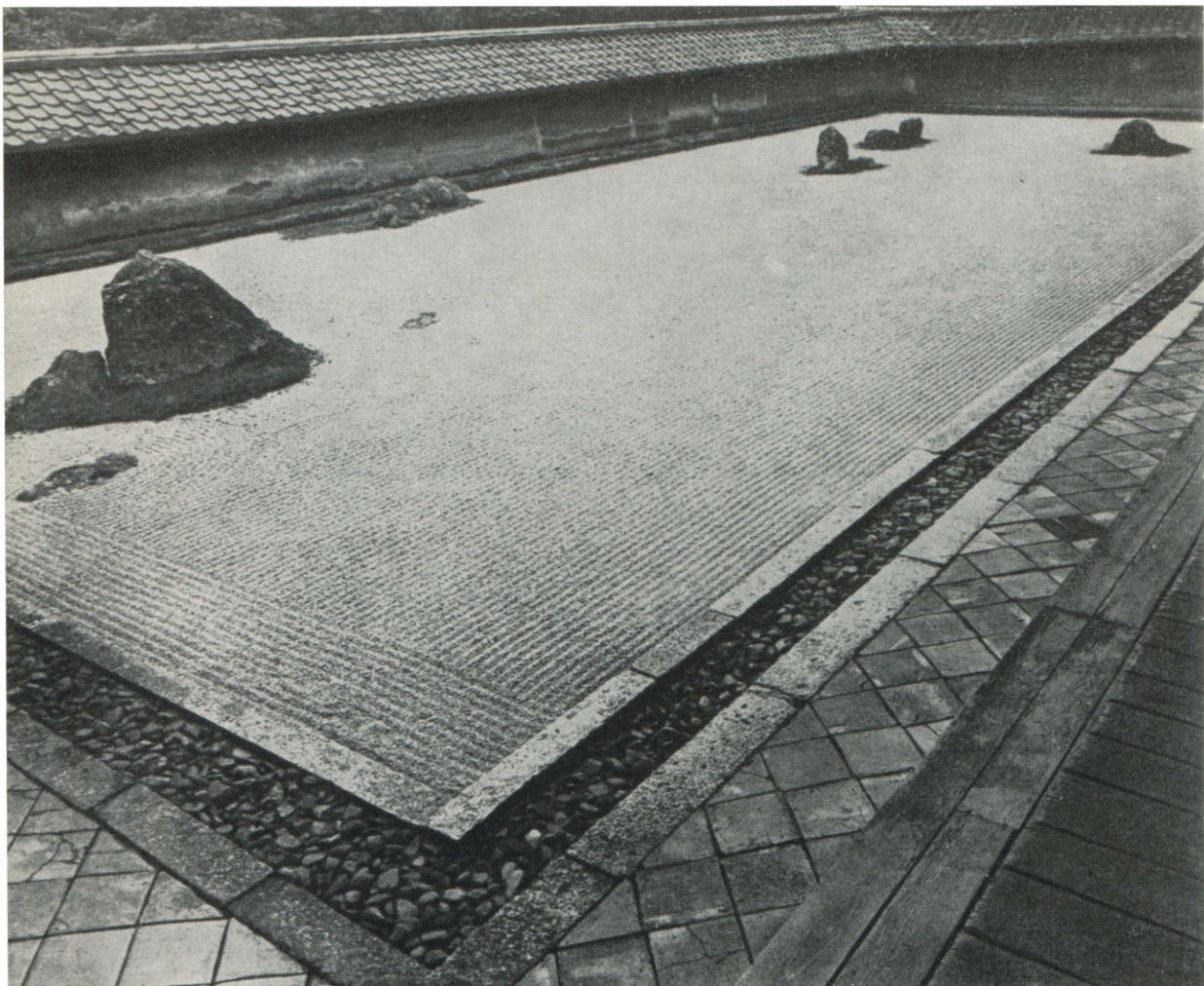
Несколько садов Дайтокудзи считаются хрестоматийными шедеврами. Один из них — знаменитый Дайсэн-ин, относящийся к 1509 году, наиболее характерный образец дзэнского сухого пейзажа<sup>1</sup>.

Этот сад — изображение дикой, необузданной стихии, грандиозного мира природы с поднимающимися к небу обрывистыми громадами гор и шумными потоками. Только камни и песок передают впечатление каскада с водопадом, перекинутого через пропасть моста, плывущего

<sup>1</sup> Японские ученые не единодушны в оценке авторства Дайсэн-ин: одни из них, по традиции, приписывают его Соамн, другие — основателю монастыря — Югаку Соко.



48. Сюбун. Пейзаж. 1448



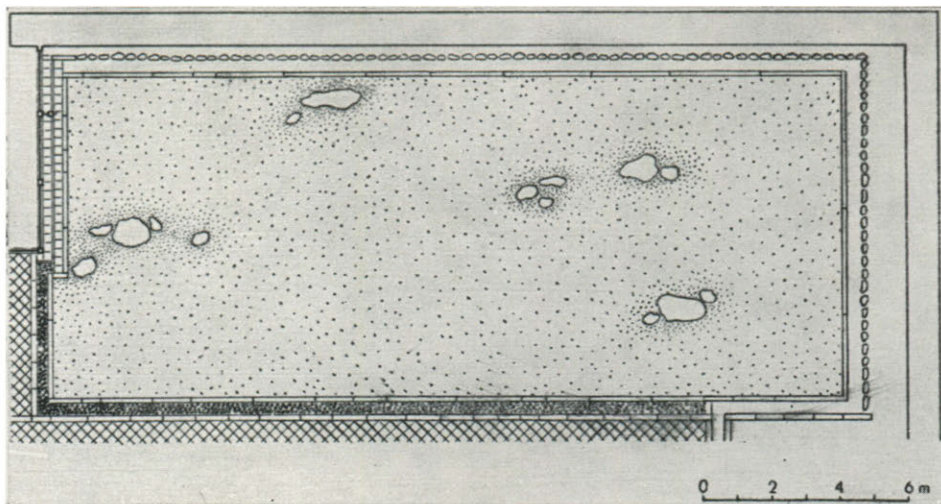
49. Сад Рёандзи в Киото. Общий вид. Начало 16 в.



к «райским островам» корабля. Слияние изобразительности и символики в этой композиции особенно наглядно. Это сад-картина, выполняющий отчасти ту же функцию, что и пейзажный свиток, висящий на стене. Все средства используются художником для того, чтобы создать иллюзию бесконечного пространства природы и передать через композицию сада-микрокосма ощущение беспредельного мира.

Связанная с дзэнской доктриной символика сада очень многослойна. Это и природа в ее единстве противоборствующих сил инь и ян, и потенциальные возможности человеческого духа (образы-символы черепахи и журавля), и этапы человеческой жизни. На схеме композиции сада видно это сочетание отвлеченной и более конкретной символики как в названиях камней, так и в их расстановке. Все тридцать камней сада имеют собственные названия<sup>1</sup>.

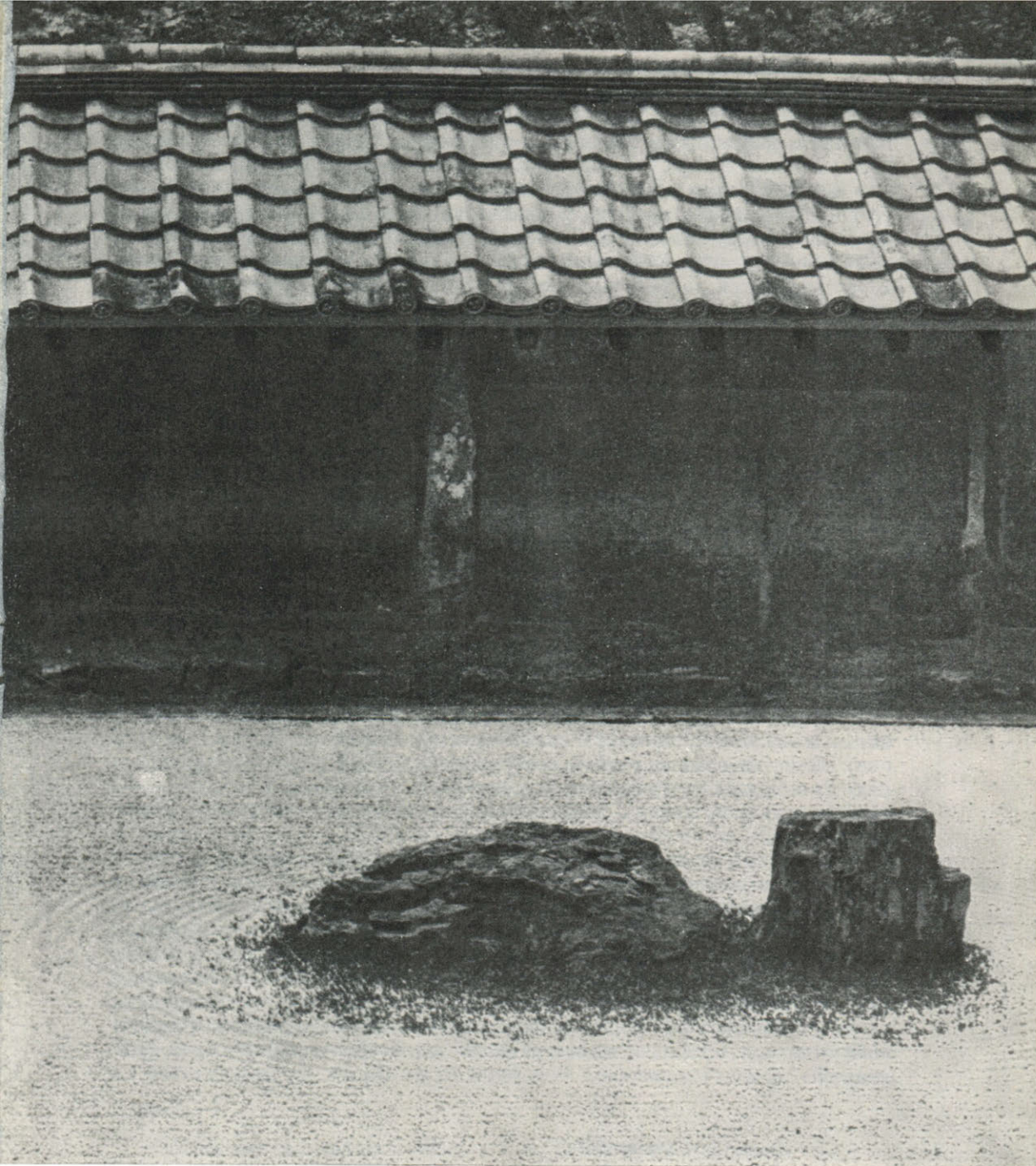
<sup>1</sup> Перечень названий дает возможность представить отношение художника к своим «материалам», их одушевление, «дружеское» и «почтительное» расположение к камням сада, о которых говорилось в начале книги. Названия эти следующие: 1) остров черепахи-детеныша; 2) отпечаток ступни Будды; 3) камень жизненного опыта; 4) остров черепахи; 5) голова черепахи; 6) камень дза-дзэн; 7) седло; 8) неподвижный камень; 9) богиня милосердия Канон; 10) гора сокровищ — Хораи-сан; 11) водопад; 12) камень «кисть священника»; 13) камень «дерево алоэ»; 14) всплески волн; 15) камень-труба (музыкальная); 16) остров журавля; 17) Дарума; 18) камень «светлое зеркало»; 19) голова отшельника; 20) голова тигра; 21) водяной чертенок; 22) голова дракона; 23) стул для старика; 24) белое облако; 25) запруда; 26) камень-черепаха; 27) корабль сокровищ; 28) гора Хиэй; 29) камень «жемчужина»; 30) спящий буйвол. Как видно, некоторые названия связаны с буддийской символикой, другие возникли по внешней аналогии.



50. Схема сада Рёандзи







51. Сад Рёандзи. Деталь



Как и в других дзэнских садах, объединяет композицию парный образ черепахи и журавля, а также гора сокровищ — Хораи-сан. В левой части композиции большие вертикальные камни передают крутые горы, а рядом с ними — камэ-сима — остров черепахи, который образован целой группой камней. Маленький камень поблизости изображает детеныша черепахи. Справа от центральной группы расположен остров журавля — цуру-сима, обозначенный группой камней, расставленных наподобие журавля с распахнутыми крыльями. Морская черепаха, которая стремится достичь дна океана, символизирует глубину человеческого духа, а журавль в полете — высоты, к которым человеческий дух может воспарить. Черепаха и журавль устремляются к горе сокровищ, олицетворяющей союз Неба и Земли, совокупность радостей и разочарований, которые образуют элементы человеческого бытия. Водопадом начинается поток, переданный белым гравием. Узкий и стремительный, с завихрениями водоворотов, он огибает скалы и устремляется к порогам. Поток, видоизменяющийся по мере своего течения, олицетворяет жизнь человека с импульсивной энергией его юности и мудрым спокойствием старости. Порог сомнений и разочарований, разделяющий две половины жизни, преодолевается, поток становится широким и несет корабль, нагруженный сокровищами жизненного опыта. Каждый камень на пути потока символизирует различные этапы жизни. Так, например, камень в виде головы тигра представляет трагические моменты раздумий над смыслом существования. Маленький камень рядом с «кораблем» — изображение детеныша черепахи, безуспешно пытающегося плыть против течения, символ тщетности попыток человека вернуть прошедшее.

Следующий сад называется центральным морем, где исчезают зависть и жадность, оставляя лишь чистый, белый песок. Сад камней с его сложной композицией и совершенно гладкий сад песка представляют, по буддийской символике, две сферы человеческой жизни — материальную и духовную, повседневную работу и отрешенное созерцание<sup>1</sup>.

Независимо от того, кто является автором композиции, она в своих выразительных качествах, безусловно, перекликается с исполненными тушью пейзажами Соами, помещенными на раздвижных внутренних стенах помещений, обращенных в сад. Те же образы величественного мира природы, уходящие в бесконечность дали, вздымающиеся к небу горные пики, то бурлящие, то застывающие гладью потоки. И так же, как в садах, в этих пейзажах передан не внешний облик окружающего, но некая обобщенная формула законов мироздания, единства и противоборства сил природы, многогранный и всеобъемлющий образ вселенной.

<sup>1</sup> См.: «Daisen-in». Kyoto, 1967.

В живописных пейзажах Соами образ природы — это образ беспредельного мира, несоизмеримого человеку в своей грандиозности, но открытого его чувству и разуму и потому внутренне близкого. «Небо и земля существуют вместе со мной, все сущее составляет со мной единое целое», — говорит древний китайский мудрец Чжуан-цзы<sup>1</sup>.

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 (дза-дзэн) как пути осознания своего единства с миром.

И созерцание сада и созерцание живописи давали в результате переживание, где эстетическое и религиозное существовали неразрывно, в единстве. Возвышенно-религиозное отношение к природе, появившееся в живописи еще в пейзажных мандалах 13 века, лишь иными средствами выражается и в символических садах. И пейзаж-картина и пейзаж-сад служат своего рода алтарем, перед которым совершается таинство, ритуал. При этом человек наделяет религиозной одухотворенностью само пространство как таковое (вспомним опять о древних алтарях!) и, созерцая его, тем самым приобщается к божественному началу природы.

Как известно, в дзэнских монастырях существуют специальные комнаты для созерцания, где вообще нет никаких религиозных изображений или символов. По легенде, основатель секты Дарума, чтобы оторваться от всего, сидел долгие годы лицом к стене. Созерцание совершенно «пустого» сада также помогает достичь состояния полной отрешенности от мира и от собственного «я».

Расположенный в том же монастыре перед домом настоятеля, сад, называемый «Океан Пустоты», служил первоначально для торжественных церемоний, что заставляет вспомнить о засыпанных галькой дворах эпохи Хэйан и еще более древних — синтоистских алтарях сики. Здесь нет никаких композиций из камней или растений, только живая изгородь окаймляет прямоугольное пространство с двумя мягкими горками из гальки посередине. Имеющие практическое применение (для обновления поверхности сада), они осмыслены как элементы, фиксирующие пространство. Название сада — «Океан Пустоты» связано с чрезвычайно важным в буддизме понятием — «сунъята» («пустота»). Понятие «пустоты», с трудом постигаемое европейским сознанием, соотносится также и со многими художественными принципами Дальнего Востока. Связанное с общими представлениями буддизма и получившее важное значение в концепциях дзэн, понятие «пустоты» имеет своим источником положение древнего китайского даосизма. В сочинениях Лао-дзы и Чжуан-цзы термин «пустота», как и термин «недеяние», имели отнюдь не негативный, но, напротив, подчеркнута позитивный смысл. «Пустота

<sup>1</sup> Антология мировой философии, т. I. М., 1969, стр. 212.

[дао] — бессмертна, и [я] называю ее глубочайшим началом. Вход в глубочайшее начало зову корнем неба и земли»<sup>1</sup>. «Тридцать спиц в колеснице соединяются в одной ступице [образуя колесо], а употребление колес зависит от пустоты между ними [спицами]. Из глины делают сосуды, а употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробирают двери и окна, чтобы сделать дом, а пользование домом зависит от пустоты в нем»<sup>2</sup>. Пустота — не антитеза наполненности, но ее потенциальная возможность, ее обусловленность, отсюда «пустота всемогуща, ибо она содержит все. Только в пустоте делается возможным движение. Тот, кто способен создать в себе пустоту, в которую могут свободно входить другие, делается хозяином всякого положения. Целое должно всегда господствовать над частью».

По дзэнской доктрине, просветление (сатори) связано с «проникновением в пустоту», с погружением в «ничто», которое и есть «вселенная души, пустота, где все вещи приобретают самость, где нет никаких преград, есть свободное общение всего со всеми»<sup>3</sup>. Это и есть осознание своей сопричастности Абсолюту.

Категории суй (пустота) и кун (пустотность) часто встречаются в теории китайского искусства. Пустой внутри бамбук, символизирующий благородного и стойкого человека, был воспет и поэтами и художниками Китая<sup>4</sup>. Принципы китайской эстетики и теории искусства (которым в значительной степени следовало и японское искусство) основаны на приведении самых общих идей к более конкретным представлениям, связанным с художественным творчеством. В сфере теории искусства философская идея пустоты получала новую интерпретацию, например как составная часть композиции картины. В трактате китайского художника 11 века Го Си говорится: «Когда распределяешь местоположение деталей и собираешься писать картину, то нужно создать гармонию неба и земли! Что называется небом и землей? Так называются верхняя и нижняя части свитка в один чи — наверху оставляешь место для неба, внизу — для земли, а посередине, согласно идее, помещаешь пейзаж»<sup>5</sup>. С этим высказыванием можно сопоставить слова Лао-цзы из V главы «Дао-дэ-цзина»: «Пространство между небом и зем-

<sup>1</sup> Дао-дэ-цзин, VI.— В кн.: Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. М.—Л., 1950, стр. 118.

<sup>2</sup> Там же, стр. 121.

<sup>3</sup> Ясунари Кавабата. Красотой Японии рожденный.— В кн.: «Тысячекрылый журавль». М., 1971, стр. 392.

<sup>4</sup> В своем фундаментальном исследовании о Сыкун Ту академик В. М. Алексеев приводит слова поэта Бо Цзюй-и: «Бамбук разламывается — нутро его пусто. Он мой образец» (стр. 88). Там же дается ряд примеров толкования категорий суй и кун в связи с переводом стихов Сыкун Ту. См.: В. М. Алексеев. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916.

<sup>5</sup> Цит. по: «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 90.





52. Сад Рёандзи. Деталь

лей подобно кузнечному меху и флейте [то и другое]: изнутри пусто и прямо»<sup>1</sup>.

В дзэнском искусстве часто «пустота» преобладает над «заполненностью», так как для художника или поэта важна не материальная оболочка предметного мира, но лишь особый «ракурс» взгляда на мир, осуществляемый намеком, ассоциацией, метафорой (об этом еще пойдет речь в дальнейшем при анализе так называемых чайных садов). А в этом случае процесс восприятия становится столь же важным, как и само произведение, ибо лишь в момент внутреннего духовного контакта человека с творением художника идея произведения получает полное завершение, а зритель (вернее, его духовный мир) как бы становится частью этого создания. Он «входит в пустоту», заполняя ее своей эстетической эмоцией. Отсюда — обязательная в дзэнском искусстве недосказанность, которая как средство художественного языка выражается особым лаконизмом, предельной скупостью слов (если это стихи), мазков туши (если это живопись), камней, песка, деревьев (если это сад). Так, в любом жанре акцент из «текста» переносится в «подтекст», из видимого глазом — в невидимое, но подразумеваемое и ощущаемое. С этим связаны и особые законы построения произведения, его пространства — и стиха, и картины, и сада.

Свободный, «пустой» фон в живописи ощущается как естественная воздушная среда. Длинный изогнутый ствол цветущей сливы на ширме Ватанабэ Сико воспринимается как окруженный воздухом и светом. Нейтральный лист бумаги превращен искусством живописца в одухотворенное пространство природы, наделенной дыханием жизни.

Если с такой точки зрения воспринимать сад, называемый «Океаном Пустоты», то он как бы полностью распахнут навстречу созерцающему человеку, его эмоциям и его сердцу, и отнюдь не менее содержателен, чем любой другой.

Средневековые японские сады как искусство типологическое довольно трудны для анализа из-за постоянной повторяемости элементов и композиционных схем, хотя и невозможно найти двух совершенно одинаковых садов. Приходится выбирать те, где наиболее остро и четко проявились характерные особенности всего жанра в определенную эпоху. Одним из таких примеров может служить знаменитый сад монастыря Рёандзи в Киото, созданный во второй половине 15 века. Чтобы хоть частично «реконструировать» впечатление, которое сад Рёандзи должен был производить на человека, жившего в то время в Японии, надо попытаться не столько понять его конструктивную схему, сколько почувствовать, ощутить его образную емкость и его внутреннюю адекватность состоянию созерцания и постижения смысла бытия религиозным сознанием той эпохи.

<sup>1</sup> Ян Хин-шун, указ. соч., стр. 118.





53. Сессю. Конь. 15 в.



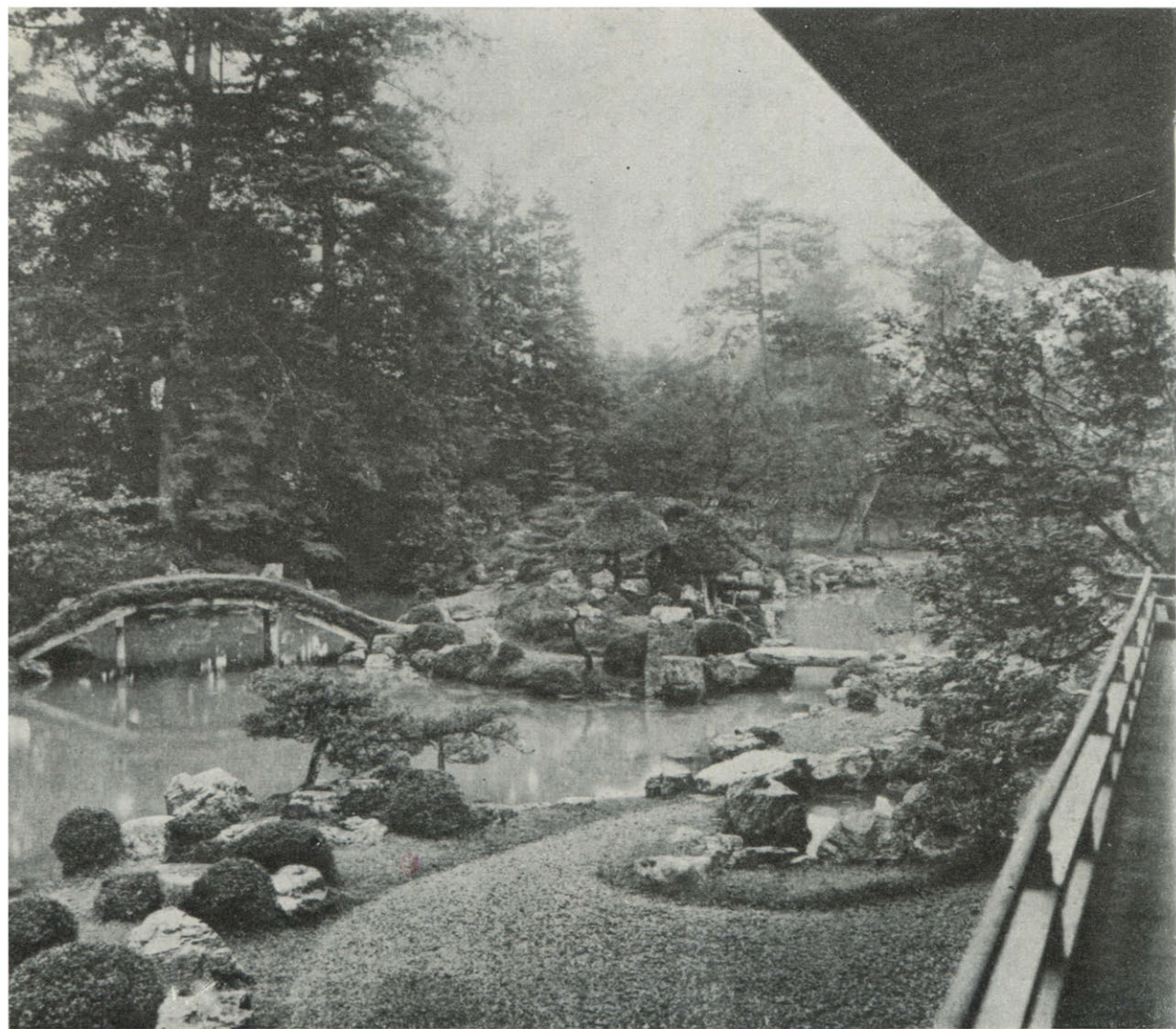






54. Сад монастыря Мёсиндэи в Киото. Деталь. 15 в.





55. Сад Самбоин в монастыре Дайгодзи в Киото. Общий вид. 16 в.



Типологическая схема построения сада, уже заключавшая в себе возможность и даже необходимость свободной вариации, создавала лишь самую первую ступень на пути проникновения в истину, выраженную в произведении искусства. Любой дзэнский сад, в том числе и Рёандзи, как бы создавал необходимую обстановку для самоуглубления, был своего рода камертоном для внутреннего настроя человека. С этой самой первой «служебной» ролью сада связана его столь точно найденная (безусловно, интуитивно, а не рационалистически) композиция.

Долгое время авторство сада приписывали знаменитому художнику Соами, но теперь он считается выполненным известным автором<sup>1</sup>. Сад Рёандзи представляет собой сравнительно небольшую прямоугольную площадку (около 23 × 9 м), расположенную перед домом настоятеля монастыря так, что веранда дома тянется вдоль сада и служит местом для созерцания его. Невысокая глинобитная стена с черепичной крышей ограждает сад, отделяя его пространство от внешнего мира, но не скрывая зеленых деревьев, возвышающихся за ней.

Ровная поверхность засыпана белым гравием, и на ней расположены группы камней: пять, два, три, два, три. Всего пятнадцать. Каждая группа окружена буро-зеленым мхом, частично затянувшим и сами камни. Этот мох как обрамление и одновременно как постамент для пластического объема — единственный цветовой акцент, вторгающийся в аскетическую монохромность сада. Поверхность гравия «расчесана» специальными граблями так, что бороздки идут параллельно длинной стороне сада, а вокруг каждой группы камней, еще раз выделяя ее, располагаются концентрическими кругами.

Первое впечатление от сада — чистота и строгость. Свободно расположенные объемы ощупываются глазом постенно, один за другим, возвращаясь к исходной точке. Как бы ни двигаться по веранде вправо и влево, из пятнадцати камней всегда видны только четырнадцать, и уже это сразу дает ощущение чего-то необычного, какой-то скрытой тайны за этим доведенным до предела лаконизмом и чисто внешней простотой формы, неисчерпаемая сложность и содержательность которой делают ее символической<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. в кн.: «Tradition of Japanese Gardens», p. 168, 169. Один из ее авторов, С. Хоригути, приводит различные аргументы в пользу более позднего происхождения сада.

<sup>2</sup> В своей книге «Психология искусства» Л. Выгодский ссылается на высказывание Вяч. Иванова относительно символа в искусстве: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине... Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом». Л. Выгодский. Психология искусства. М., 1968, стр. 349.

Первое внешнее проявление этой сложности — множественность ассоциаций, вызываемых садом. По легенде, центральная группа обозначает семью тигров, переплывающих море. Чисто визуально сад напоминает морские волны, омывающие скалистые острова, или белую пелену облаков, над которой возвышаются вершины горных пиков. Зритель сам в зависимости от внутреннего состояния, направленности воображения может создать любой образ, и главная задача художника как раз и состояла в том, чтобы дать импульс его фантазии.

Общее впечатление покоя и тишины, равновесия и гармонии композиции дает возможность сосредоточиться и обрести ту внутреннюю гармонию духа, при которой возможно созерцание, направленное не только вовне, но и внутрь себя.

В саду нет ничего изменяющегося — растущего и увядающего, подверженного воздействию времени. Материалы художника взяты из самой природы — ее вечные и непреходящие компоненты. Их обыденная простота оставляет глаз незаинтересованным и усугубляет сосредоточенность на главном — на переживании пространства. Подобно тому как несколькими пятнами туши живописец превращает лист бумаги в художественно организованную плоскость, художник сада особой аранжировкой камней, соотнося их друг с другом в размере, форме, фактуре превращает небольшой клочок земли в пространство, дающее бесчисленное множество тончайших эмоций. И подобно тому как белое поле бумаги в живописи тушью ощущается как сфера жизни предмета, его естественная среда, так и засыпанная гравием площадка превращается художником в живую среду «жизни» камней, составляя с ними неразрывное единство.

Рационалистический взгляд и даже «рационалистическое чувство» современного человека увидят тут прежде всего красоту построения пространства, сложную ритмику объемов, их пластическую жизнь рядом друг с другом. Может быть, он даже сможет оценить своеобразную прелесть белой изгороди со следами пятен от сырости и дождей, в которых чудятся туманные пейзажи. Для средневекового восточного сознания все это было важно лишь отчасти, лишь постольку, поскольку создавало особую атмосферу восприятия внутреннего через внешнее, настроения созерцания, интуитивного постижения тайны мироздания. Надо помнить, что для буддийского религиозного сознания главная и единственная истина — спасение, а цель всякого созерцания — открыть путь к спасению, к прекращению страдания и бесконечной цепи рождений. Буддизм секты дзэн видел путь к спасению в интуитивном осознании своего родства с миром природы, будь то океан или песчинка. Слияние субъекта и объекта — не просто осознание себя песчинкой (в смысле незначительности своего места в мире), но отождествление себя с песчинкой или цветком, точно так же заключающими в себе природу будды, как и сердце человека, — в этом видели адепты дзэн путь к просветлению, к постижению истины. Сад камней потому и был философ-



56. Южный сад ходзэ в монастыре Дайтокудзи в Киото. 17 в.



ским садом, что создавал особое «силовое поле», погружаясь в которое человек мог ощутить себя способным понять нечто иррациональное, скрытое за внешней оболочкой предметов.

При всей своей рукотворности расположенный под открытым небом сад оставался слитым с природой, его орошал дождь, покрывала пелена снега, тени от камней становились густо-черными при ярком солнце и исчезали в день пасмурный. Бороздки на гравии виделись то четкими, то как будто размытыми. Так, внешняя статичность сада камней оказывалась очень условной: сад менялся каждый миг, был всегда разным, неповторимым. Созерцание его красоты, зыбкой и ускользающей, и было путем к дзэнскому «растворению» в природе, тождеству с ней и осознанию ее собой, а себя — ею. Как писал поэт Мёэ (1173—1232): «Глядя на луну, я становлюсь луной. Луна, на которую я смотрю, становится мною. Я погружаюсь в природу, соединяюсь с ней»<sup>1</sup>. В искусстве садов, как и в стихах, для того чтобы понять, как возникает нечто, находящееся за внешней оболочкой слов, рождается тот емкий, глубокий, невысказанный словами смысл художественного произведения, приходится анализировать то, что перед глазами — видимое, созданное рукой человека.

Пределный лаконизм выразительных средств, использованных автором Рёандзи, скорее затрудняет, чем облегчает задачу. Даже самое поверхностное впечатление отмечает контрастность в построении сада. Строгий геометризм площадки, обрамленной каменным парапетом, чуть возвышающимся над поверхностью гравия, контрастирует со свободным расположением камней, параллельные линии бороздок прерываются кругами обрамления у каждой группы. Идея взаимопроникновения и единства содержится уже в самом сопоставлении двух компонентов сада — камней, символизирующих горы, и следовательно, позитивное начало ян, и гравия, олицетворяющего воду и негативное начало инь. Как известно, это двуединство имело космогонический смысл, и поэтому, как всякий дзэнский сад, Рёандзи был воплощением мироздания, его самых общих и самых главных законов.

Контрастность и идея борьбы сочетаются в построении сада с ритмической уравновешенностью, выражающей идею единства. Группы камней расположены так, что воспринимаются и все вместе и каждая в отдельности. Композиция их разомкнутая, но уравновешенная. Видимость фрагментарности дает ощущение гармонической законченности. Спокойствие проистекает не из статичности, но из особо сбалансированной внутренней динамики асимметричного построения. Это же характерно и для каждой отдельной группы. Крайняя левая, состоящая из пяти камней, включает в себя самый крупный в саду главный камень

<sup>1</sup> Цит. по: Ясунари Кавабата. Красотой Японии рожденный.— В кн.: «Тысячекрылый журавль», стр. 387.

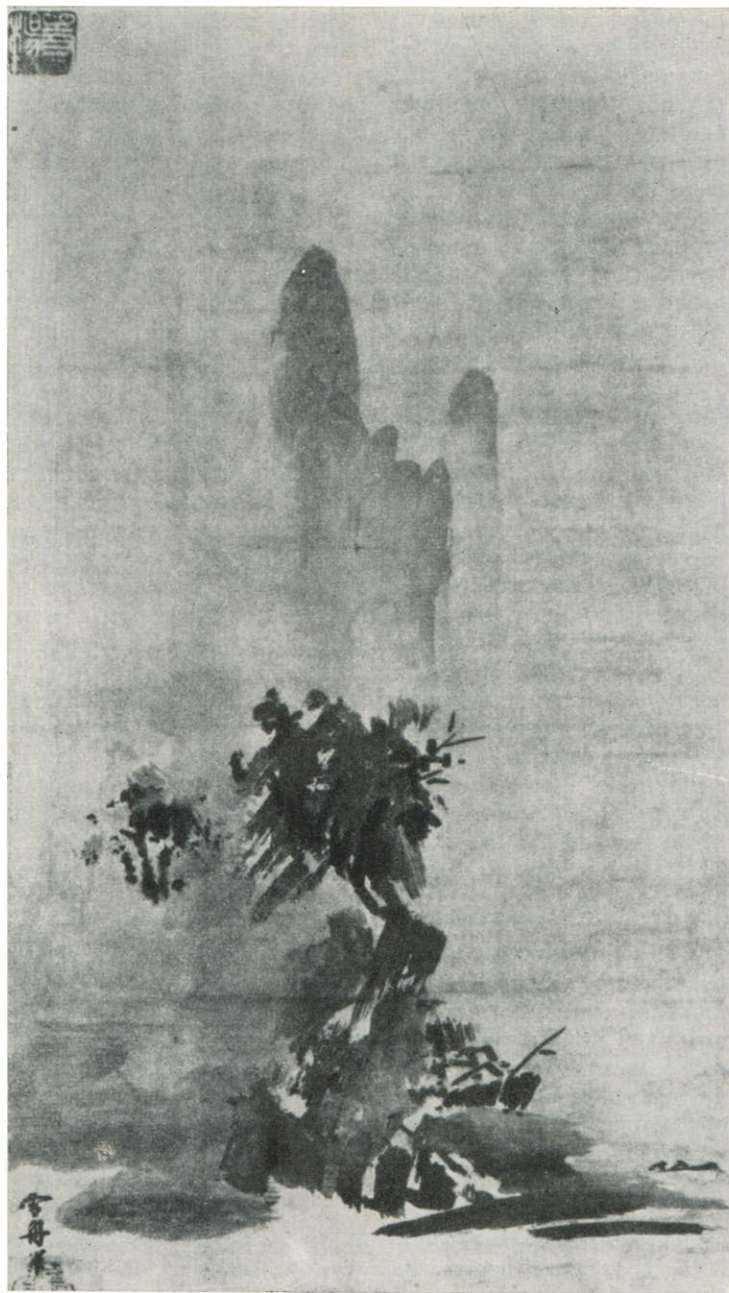
пирамидальной формы, два совсем плоских и отстоящих от него и два небольших, смыкающихся с ним и объединенных обрамлением из мха. Господствующая вертикальность основного камня уравнивается, «гасится» двумя плоскими, а промежуточные небольшие камни сдерживают их разлет, увеличивают массивную устойчивость центра. Следующая группа — длинный горизонтальный камень, заостряющийся с одного конца, и примыкающий к нему кругло-компактный, обкатанный, почти гладкий. Контрастные по форме и фактуре, они плотно сгруппированы и почти сливаются в силуэте на фоне ограды. Эти две первые группы визуально уравниваются остальными тремя, расположенными в правой части сада. Они также построены по принципу единства и контраста, точного соответствия массивной тяжести предметной формы и длины «рычага», эту тяжесть удерживающего. Пластичность каждой группы возникает из сложного взаимодействия неоднородных элементов — высоты и ширины камней, соотношения их контуров, расстояния между ними и т. п. Композиция сочетает в себе точность и свободу. В отсутствии всего случайного ощущается причастность канону, выверенному опытом поколений. Рёандзи можно рассматривать как вершину и высшее выражение канонической структуры дзэнского сада и с точки зрения образно-идейной и формально-конструктивной.

Канон в искусстве японских садов, строившийся на использовании многих правил (о них уже говорилось), в своем самом общем выражении может быть охарактеризован принципом неопределенности<sup>1</sup>.

Имея развернутое философское обоснование, принцип неопределенности был закреплен и в самих формулировках руководств и правил. Так, например, имелись три условия, соблюдать которые было необходимо при устройстве любого сада: 1) ни одна из воображаемых линий, соединяющих два предмета, не должна быть такой же длины, как другая; 2) эти две воображаемые линии не должны быть параллельны; 3) два предмета не должны быть одного размера.

Главное здесь — утверждение относительности любого построения, его зависимости от соотношения конкретных предметов в конкретном пространстве. Интуитивно найденная точность художественного решения японского сада, всякий раз неповторимого, основана на детерминированности такого решения общими философскими и эстетическими принципами эпохи. Принцип неопределенности в каноническом построении сада можно рассматривать в связи с иррационализмом дзэн. Он давал большую свободу художнику при создании композиции сада, но он же диктовал и целый ряд условий, соблюдение которых становилось обязательным. Самым главным из них была асимметрия, определявшая и ритмическое построение композиции.

<sup>1</sup> См.: Н. Николаева. Дзэн и каноническая структура японского сада.— В сб.: «Канон в искусстве Востока». М., 1973, стр. 49—64.



57. Сессю. Пейзаж в стиле хабоку. 1495



Асимметрия как характерная особенность композиции всех дзэнских садов требует специального рассмотрения. Она связана и с общей пространственной концепцией японского средневекового искусства. Асимметричная композиция Рёандзи строится на равновесии объема, массы каждой группы и свободной площадки, засыпанной гравием. Здесь важны в первую очередь соотношения объемных групп и пространства. Из такой композиции возникает большая ритмическая сложность построения, повышающая его эмоциональное воздействие из-за того, что требует определенного усилия, напряжения при восприятии произведения. «Художник хочет заставить нас затратить максимальное количество энергии восприятия, хочет заставить отыскать закон ритма в кажущейся аритмичности»<sup>1</sup>. Асимметричное построение, таким образом, увеличивает эмоциональное усилие, стимулирует творческую потенцию при восприятии, в то время как симметричное, напротив, экономит энергию зрителя<sup>2</sup>. Так, философски предопределенный момент сотворчества художника и человека, воспринимающего произведение искусства, выражается в закономерностях построения образной системы. Художник же стремится не только уловить скрытый смысл явлений, но найти этому такую форму выражения, чтобы стала возможной передача открытой им истины другому лицу. Единственный путь для этого — активизация воспринимающего сознания.

Искусство, связанное с доктринами дзэн, становится наглядным примером решения этой сложнейшей художественной задачи. При всей кажущейся отвлеченности дзэнского сада он в своих интуитивно найденных и доведенных до предельной точности структурных основах художественной формы оказывается подчас столь же активным, инспирирующим работу фантазии, как произведение современного искусства<sup>3</sup>. Обязательный учет восприятия (а доказать это можно тем, как мастер сада Рёандзи «прячет» один из 15 камней от глаз зрителя) отчасти связан с общей концепцией буддизма, провозглашавшей внешний мир составным элементом личности, которая осознавала таким способом единство мира и человека. А дзэнская мысль о том, что истина заключена в сердце каждого, также вела к необходимости учета восприятия, что для художника становилось не столько обязательным, сколько само собой разумеющимся.

<sup>1</sup> М. Гинзбург. Ритм в архитектуре. М., 1923, стр. 27.

<sup>2</sup> См.: там же. стр. 24.

<sup>3</sup> С этой точки зрения интересно напомнить мысль С. Эйзенштейна из его написанной в 1938 году статьи «Монтаж»: «Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества вместо того, чтобы вовлекать его в протекающий процесс». С. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., 1956, стр. 259.

Метод подготовки адептов дзэн путем развития интуиции подразумевал, как уже отмечалось, свободу индивидуального ассоциативного ряда для каждого субъекта в момент восприятия. Неоднозначность ответа на вопрос, неоднозначность смысла любого знака или символа подразумевала то, что он окончательно формируется лишь в сознании воспринимающего, лишь так превращаясь в законченный образ. Видимая недоговоренность, специальная незавершенность дзэнской картины, стихотворения, сада отнюдь не случайны, но связаны с мировоззрением и эстетическими идеалами эпохи, принимая форму канонического построения.

Асимметрия, вытекающая из принципа неопределенности, принимает форму канона, лежащего в основе композиции каждого сада, независимо от его типа. Даже если сад расположен на прямоугольной площадке и огражден стеной, его построение лишено замкнутости, и его пространственность должна восприниматься как бесконечная. Прямые аналоги таким решениям мы встречаем в японской живописи тушью. Лишенный рамы свиток обычно оправлен полосой ткани, но это обрамление не замыкает его. Сама же композиция произведения (традиция причисляет сюда и каллиграфию — искусство выразительного письма) в своих общих принципах весьма близка дзэнским садам.

Буддийская доктрина равноценности человека одушевленной и неодушевленной природе объясняет специфическую тематику дзэнской живописи, ее преимущественный интерес к пейзажу, изображению растений, животных, птиц. Но каков бы ни был сюжетный мотив картины, в ней всегда ощущается полное отсутствие интереса к внешней оболочке предметного мира, повествовательной точности трактовки деталей. Скупость выразительных средств — только линия и пятно туши на белом фоне бумаги — ведет не столько к передаче сюжета, сколько к выражению впечатления от него, субъективного ощущения художника.

Хрестоматийный пример — «Конь», приписываемый Сессю (15 век). Стремительная линия кисти, то густая и плотная, то почти исчезающая, передает скорее порыв, темперамент коня, чем его самого. Здесь перед нами попытка художника воплотить непредметный аспект действительности, не подвластный искусству живописи, стремление выйти за границы жанра, чтобы выразить духовные начала, внутреннее волнение художника. Подобная попытка оказывается возможной, как и в построении сада, при большой степени абстрагированности формы. Конкретная изобразительность начисто исключает это.

В живописи тушью абстрагирование начинается уже в материале, когда цвет передается оттенками черной краски, а объем — линией. Тушевая линия, ее направление, динамика организуют плоскость белой бумаги, превращая ее в пространственную сферу жизни изображенного предмета.

Пейзажи Сессю из цикла «Времена года» не имеют ни малейшего отношения к виду какой-либо местности, но выражают стремление най-

ти графический эквивалент ощущению самого главного в природе зимой, весной, летом, осенью — ее «душевного» состояния.

Пейзаж в стиле хабоку, исполненный Сессю в 1496 году, — наиболее близкая по своему внутреннему смыслу и внешнему воплощению аналогия дзэнскому философскому саду: и беспредельные пространственные дали, в которых тают, исчезают силуэты далеких гор, и написанное на переднем плане экстаичной кистью дерево, как будто внезапно возникающее из нервных мазков и пятен туши, и каллиграфические надписи, фиксирующие плоскость листа и подчеркивающие условность живописного образа, его «воплощенность» не только из фантазии художника, но и из бумаги и туши.

Пейзаж тушью, как и дзэнский сад, это «конструкция», имеющая знаковый смысл. Она состоит из определенного набора элементов (как в саду камней, мхов и т. п.), совокупность которых передает внутреннее состояние и самой природы и созерцающего ее человека. «Идентификация индивидуального духа с универсальностью Будды ведет верующего к идее одушевленности мира природы. В самом деле, природа становится частью его собственной жизни, так что в процессе просветления все различные границы, которые отделяли его от других элементов космоса, оказываются разрушенными. Если, достигнув подобного состояния, он рисует птицу, цветок или пейзаж, предмет его живописи стоит не в оппозиции к нему, но становится частью его самого»<sup>1</sup>. Иными словами, дзэнская доктрина утверждает, что, изображая природу, художник в ней раскрывает себя, свою душу и одновременно «душу Будды» (или «истину Будды»). Бесконечное пространство мира как символ Будды в живописи тушью претворяется в особую воздушную перспективу, кулисное построение планов и «паузы» между ними — все качества художественной формы, создающие пространственную концепцию произведения. В сущности, пространство и является «главным героем» картины, ее смыслом. Асимметричная композиция становится при этом одним из основных способов передачи пространства в картине, когда сдвинутое к краю и занимающее сравнительно небольшую площадь изображение зрительно уравнивается значительным полем свободного фона, тем самым превращаемого в образ беспредельного мира.

Сад как модель мира, как знак чего-то более значительного, требующий активного эстетического сознания для того, чтобы стать образом, имеет почти полную аналогию с таким жанром, как пейзажная живопись тушью. Не случайно, что расцвет ее в Японии совпадает с расцветом дзэнских садов. Не случайно и то, что мастерами садов нередко были живописцы: творческий импульс мастера получал разную форму выражения, заключая однородные художественные и философские идеи.

<sup>1</sup> S. Nom a. *Artistry in ink*. New York, 1957, p. 23.



Около г. Ямагучи сохранились сады, по традиции, приписываемые Сессю<sup>1</sup>. Во второй половине 15 века здесь был основан монастырь Мёкиндзи, и знаменитый живописец, живший монахом-отшельником в горной хищине неподалеку от монастыря, был приглашен для создания сада. Подобно тому как в своих пейзажах Сессю не был новатором и первооткрывателем, а продолжал традицию, начатую еще несколькими столетиями раньше китайскими художниками, так и в композиции сада он использовал традиционные приемы размещения групп и отдельных компонентов — будь то водоем в форме иероглифа «сердце», три холма с дорожкой между ними, установка камней-островов в воде пруда и на зеленой лужайке. Но при этом сами структурные принципы художественной формы, пластика предметно-пространственной среды аналогичны его живописи. Он говорит о том же самом, но лишь другими средствами, на языке другого жанра.

Аналогия сада (в особенности сада такого типа, как Рёандзи) с живописью вытекает из ее идеографической природы, ее генетической связи с иероглифической письменностью.

Еще авторы древних трактатов пытались теоретически осмыслить связь живописи и каллиграфии Дальнего Востока, их единый корень. Происхождение иероглифа от древнейшей пиктограммы, изображавшей предмет, и его развитие к знаку-понятию, сохраняющему и поныне элемент образности, являются несомненным подтверждением этого. С другой стороны, эволюция живописи, вернее, одной ее ветви — монохромного пейзажа, состояла в отказе от повествовательности, в стремлении к выразительности и лаконизму линии как главного компонента, эстетически организующего плоскость, превращающего ее в осмысленное, «читаемое» целое. «Возможность схематизации изобразительной формы в ее превращении в форму идеографическую была обусловлена сохранением и в формах идеограммы линейности как основного элемента изобразительности. С другой же стороны, способность изобразительной формы не утрачивать своей плоскостной изобразительности и вне какой-либо похожести на изображаемый предмет определила возможность видеть, узнавать, понимать изображаемое и без наличия в нем репродуктивности. Смысловое содержание изобразительной формы от этого нисколько не страдало, но самое восприятие изображаемой видимости изменялось коренным образом. Из непосредственно чувственного, зрительного оно превращалось в умозрительное»<sup>2</sup>.

Отсюда столь явная и неоднократно отмечавшаяся исследователями связь, родство в композиции дзэнских песчаных садов и дзэнской живописи тушью. И здесь и там абстрагированная предметная форма (камни

<sup>1</sup> См.: «Tradition of Japanese Gardens», p. 166, 167.

<sup>2</sup> Л. Никитин. Идеографический изобразительный метод в японской живописи.— «Восточные сборники». М., 1924, стр. 208—210.



58. Сад Самбоин. Пруд и водопад

и пятна туши) организует пространственную среду, реальную или представленную плоскостью белой бумаги. Взаимодействие предмета и пространства составляет основу «драматического конфликта» произведения, определяющего его суть и смысл, а конкретная образность, в которой этот конфликт протекает, каждый раз меняется в зависимости от созерцающего субъекта, его внутренней настроенности и интеллектуальных возможностей.

Как и в дзэнской живописи тушью, наиболее точно выражавшей мировоззренческие основы всей художественной культуры эпохи, в дзэнских садах «художественный конфликт» (как раз и выражавший свое время) как бы обнажается, очищается, освобождается от всех деталей, чтобы выявить лишь самую суть, самое основное<sup>1</sup>. Дзэнский сад, в особенности сухой пейзаж, содержит, в сущности, в самой обобщенной форме сопоставление этих двух главных начал — предмета и пространства. Но роль предметной формы по сравнению с ролью и значением пространства сведена к минимуму.

Как известно, именно за счет художественного преобразования пространства создавалось ощущение насыщенной духовности произведений средневекового искусства, как восточного, так и европейского (готический собор, древнерусская икона, китайский и японский монохромный пейзаж). Сложившийся в средние века и сохранившийся в своих принципах до настоящего времени, традиционный японский интерьер с его свободным, не заполненным никакими объемными предметами пространством никогда не кажется пустым, так как пространство это содержательное, имеющее образный смысл. Преобладание пространственности в искусстве есть всегда победа над материальностью, предметностью формы. Как отмечал исследователь японской архитектуры В. Блазер, господство над формой и материалом было осмыслено японским зодчим в духовном, а не преобразующе-материальном смысле<sup>2</sup>.

Коренящаяся в глубокой древности японская традиция символизации пространства путем его отождествления с божеством (само пространство как божество, а не просто «место жительства» божества) выросла в средние века в устойчивую традицию одухотворения архитектурной пространственной формы, насыщения ее эстетической и религиозно-философской содержательностью. При этом изменение пространственных концепций в средневековом искусстве садов — от его сложения в периоды Нара и Хэйан к канонизации жанра под влиянием буддизма дзэн в эпоху Муромати — в целом было явлением сложным и многослойным. Аспекты одной и той же идеи претворялись в искусстве

<sup>1</sup> «Основным же моментом мировоззрения, — писал В. А. Фаворский, — является роль предельного и беспредельного в форме действительности, то, что проще можно назвать предметом и пространством». Цит. по: «Творчество», 1967, № 2, стр. 10.

<sup>2</sup> См.: W. Blaser. Temples and Teahouses of Japan. N.-Y., 1956, p. 22.



в принципиально схожие, но все же достаточно различные формы, зависевшие в конечном итоге от решения конкретной художественной задачи. Трудность исследования состоит в том, что концепции эти не просто сменяли одна другую, но отчасти были параллельно существовавшими линиями развития общей первоначальной идеи<sup>1</sup>. А различные формы садов, как отмечалось ранее, на протяжении многих веков существовали одновременно, так что уже после появления Рёандзи или Дайсэн-ин с их лаконизмом и символикой создавались и ландшафтные пейзажные сады в полной развернутой форме (син), как, например, знаменитый сад четырех времен года Самбо-ин в монастыре Дайгодзи (1598—1602).

Отнюдь не все сады существовали и как законченный шедевр, к которому не посмели бы прикоснуться потомки. При всей бережности отношения к художественным реликвиям сам жанр садового искусства допускал, а порой и требовал вмешательства, перестройки и дополнения. Это касалось и обширных садов-парков и миниатюрных храмовых садов. Бывали случаи, когда во время феодальных усобиц знаменитые камни из садов похищались и увозились для водружения в другом месте. Первоначально сосредоточенное лишь в столице и крупных монастырских комплексах, искусство садов уже в конце 15 века получает распространение и в провинциях. Примерно через столетие начинает развиваться еще одна модификация дзэнского сада — так называемый чайный сад.

<sup>1</sup> Как отмечает А. Гуревич, средневековой культуре, средневековому мышлению вообще не свойственно понятие эволюции. Всякое движение мыслится как цикличное, как движение по кругу. Соподчинение всей жизни ритму природы, а в Японии особенная связанность всей культуры с осмыслением природы делает понятным цикличность средневекового понятия времени. И в связи с тем, что прошлое как бы не отделяется от настоящего, но живет в нем, само собой разумеющимся становится традиционное сохранение художественных форм в искусстве, их с трудом улавливаемая трансформация. См.: А. Гуревич. Что есть время? — «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 162.

## Развитие чайного культа и изменение функции сада

Культь чая, или *Путь чая* (тя-до), — одно из очень сложных и важных явлений в японском искусстве эпохи средневековья. Подобно философии дзэн, из которой этот культ органически вырос и с которой был сплавлен самым тесным образом, он не существовал локально, изолированно, но пронизывал своими идейными концепциями всю культуру, влияя и на мировоззрение и на образ жизни людей того времени. Во многом под влиянием чайного культа оказалось развитие японской архитектуры, керамики, искусства составления букетов (икебана). Культь чая способствовал формированию новых эстетических взглядов и художественных форм, в некоторых своих проявлениях сохранившихся до нового времени. С ним связано появление специального архитектурного сооружения — чайного дома (тясицу) и составляющего с ним единое целое чайного сада (тянива).

Чайный сад был новым типом сада скорее по функции, чем по форме. Он строился из тех же основных элементов, как и любой другой: камней, деревьев, кустарников. Распространившийся обычай ставить в чайных садах специальные каменные сосуды для омовения рук и каменные фонари не изменили существа композиции сада, но были лишь ее дополнением, необходимым в самом ритуале чайной церемонии.

Конечно, и новая архитектурная форма и видоизмененный тип сада не могли возникнуть без всего предшествующего исторического пути, но здесь, казалось бы, давно известное, готовое и отработанное коллективным сознанием поколений было оригинально переосмыслено, продемонстрировав уже не в первый раз на протяжении истории японской культуры удивительную творческую способность нации к трансформации чужих и своих собственных художественных идей.

Культь чая зародился в Китае в эпоху Тан. Несколько позднее он появился в японских монастырях, но только в 13 веке монахи секты дзэн сделали ритуал чаепития повседневной практикой при длительных медитациях. В последующее столетие из дзэнских обителей чай стал распространяться в аристократической придворной среде, приняв в начале 14 века форму особой *игры в чай* (тя-суки) — утонченного развлечения, подобного сочинению «нанизанных строф» — «рэнга»<sup>1</sup>. Это была довольно традиционная для средневековой Японии форма раз-

<sup>1</sup> См.: D. H. Engel. The Japanese House. Rutland, Vermont. Tokyo, 1964, p. 280.

влечения, распространенного в придворных кругах особого соревнования-конкурса. Еще в период Хэйан устраивались подобные развлечения на тему изысканности костюма, тонкости аромата благовоний, не говоря уже о сочинении стихов или рисовании пейзажей. Игра в чай (суть ее заключалась в определении сорта чая из числа нескольких, приготовленных для дегустации) в начале периода Муромати обставлялась как придворный праздник в самом большом и пышно украшенном зале. Дорогая утварь демонстрировала не только безукоризненный вкус, но и богатство хозяина. Постепенно весь ритуал был формализован — начиная от убранства комнаты (с альковом-алтарем, где помещалась статуя Будды, рядом — ваза с цветами, курильница и светильник) и кончая движениями участников, напоминавшими жесты актеров театра Но<sup>1</sup>.

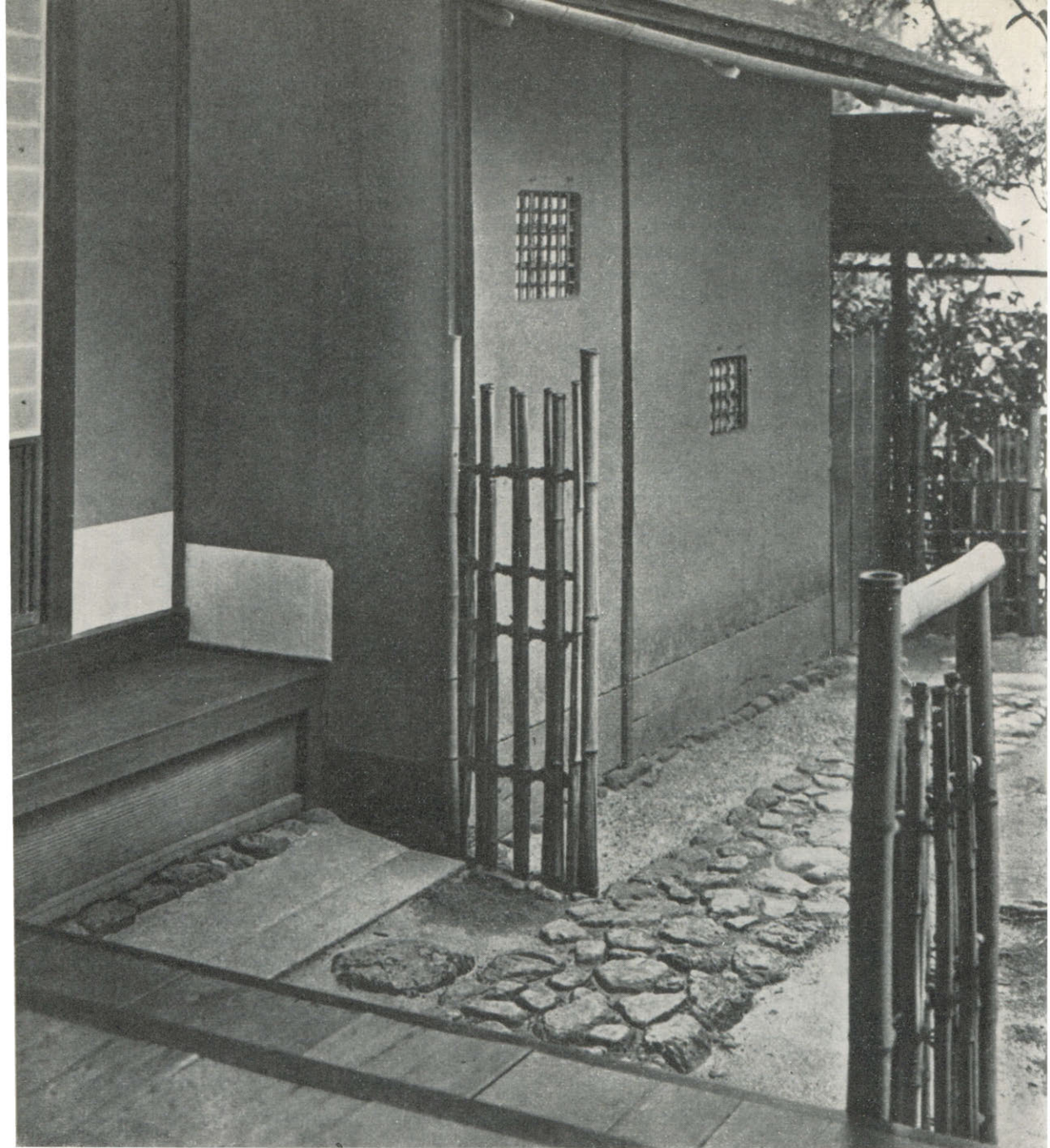
Одновременно с этим в совершенно иных слоях общества — в кругах торговцев и ремесленников, формировавшегося третьего сословия, еще лишенного политических прав, но уже достаточно сильного экономически, — питье чая принимает форму особых собраний, где на первый план выступает не столько внешнее действие, сколько ощущение духовного, идейного единства участников, дружественная атмосфера единомыслия и простоты общения.

Лишь во второй половине 15 века из этих различных по форме и смыслу действий — храмового чаепития, придворного развлечения и «чайных собраний» — зародилась собственно *чайная церемония* (тяно-ю), получившая вскоре ярко выраженные канонические черты. Таким образом, распространение культа чая в Японии 16—17 веков имело определенную историческую логику, было связано с развитием художественного мышления, а также с некоторыми социальными процессами того периода.

Японская традиция создателем чайной церемонии считает жившего в Нара буддийского священника Мурата Дзюко, или Сюко (1422—1502). Взяв за основу некоторые черты монастырского ритуала чаепития, а также «чайных собраний», он создал для этого специальное помещение и тем самым как бы выделил питье чая в самостоятельное, имеющее собственный смысл действо. Помещение было похоже на хижину отшельника или маленький деревенский дом, построенный из самых простых и обычных материалов — дерева, бамбука, соломы. Величина дома равнялась всего-навсего «четырем с половиной циновкам» (примерно 3 × 3 м), но его конструктивные и функциональные качества были эстетически осмыслены, выявлены и подчеркнуты. Увидев в непритязательной скромности крестьянского жилища особую красоту и большой внутренний смысл, Дзюко связал его свойства с идейным содержанием ритуала.

<sup>1</sup> См.: K. Tange. Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture. p. 26, 27.





59. Сэн-но-Рикю. Чайный павильон Тай-ан в монастыре Мёки-ан в Киото. 1582

В основу чайной церемонии он положил четыре принципа: гармония, почтение, чистота, тишина. Связанные с общими идеалами буддизма, они как бы переводили их в плоскость эстетического и тем самым конкретизировали, делали ощутимо достоверными, пронизывающими повседневное существование человека. Идеи философской созерцательности и религиозно-мистического самоуглубления, буддийская концепция эфемерности бытия, бренности внешней оболочки предметного мира и т. п. получили отражение в разных сторонах чайной церемонии, в устройстве дома, сада, подборе специальной утвари, во всем образном решении ритуального действия.

Последователь Дзюко — Такэно Дзё из Сакаи (1504—1555) сделал еще больший упор на выявлении художественных качеств тясицу, осмыслив с эстетической точки зрения и грубоватость глиняных стен и нарочитость необработанной бамбуковой решетки на окнах.

Окончательное становление классической формы чайной церемонии связано с именем высокопочитаемого в Японии мастера чая Сэн-но-Рикю (1521—1591), а 16 век стал временем первого широкого распространения чайного культа во всех слоях общества — от придворной аристократии во главе с правителем страны — сёгуном до простолюдинов — горожан и ремесленников<sup>1</sup>.

Опираясь на общие идеи буддизма дзэн, Рикю создал свою концепцию тя-но-ю и, исходя из нее, переосмыслил архитектурную конструкцию чайного дома, устройство сада, вплоть до мельчайших деталей, а также набор всех предметов, употреблявшихся во время церемонии, — чашки для чая, котелка для кипячения воды, чайницы, ковш и других. Все должно было составлять единый ансамбль, построенный на основе общих эстетических принципов, и зримо выражать эти принципы.

Уменьшив размеры тясицу до двух или даже полутора циновки, Рикю исходил из буддийского учения о том, что малое или большое пространство не имеет значения для человека, стремящегося к просветлению, к преодолению ограниченности собственного «я», внутренней свободе и раскованности. Отсутствие каких-либо предметов в чайной комнате, кроме свитка живописи и цветов в вазе, также соотносится с концепцией пустоты (сунъята), о которой уже шла речь. Само название чайной комнаты, ставшее затем стилевым понятием японской архитектуры — «сукня», трактуется (в первоначальном значении иерогли-

<sup>1</sup> Энгель справедливо отмечает, что каждый класс японского общества принял этот культ по разным причинам: знать — как утонченное развлечение, выход из обстановки пышной и яркой нарядности; самурайство — для отдыха и отстраненности от опасностей военных походов, постоянного физического напряжения; не имеющее политической власти богатеевшее купечество — ввиду невыработанности собственных форм жизни и невозможности открыто продемонстрировать свою самостоятельность; представители беднейших слоев — из-за эстетического осмысления многих сторон своего собственного быта. См.: Engel. *op. cit.*, p. 281.

фов) как «приют фантазии» или же «убежище пустоты». А в соответствии со словами Лао-цзы: «Пустота содержит все», смысл чайной комнаты раскрывается как вместилница духовности — при внешней бедности, несовершенстве, грубоватой простоте.

В устройстве чайной комнаты Рикю особо выделил и специально подчеркнул превосходство духовного начала над материальным. Пустота, отсутствие предметов или их минимум, оказывается самым значительным и содержательным компонентом образа тясицу. Эта ключевая идея тясицу выростала не только из религиозно-этических концепций времени, но логически вытекала из развития концепций пространственных, зародившихся еще в древности (одухотворенное присутствием божества пространство анимистического алтаря — сики) и существовавших на протяжении последующих веков. При этом предметная форма всегда была подчиненной по сравнению с пространственной формой. Именно это положение и получило новое претворение в образе тясицу. Чайная комната — это место, где человек освобождается от постоянного порабощения повседневными желаниями, может вернуться к истинной простоте и единению с природой.

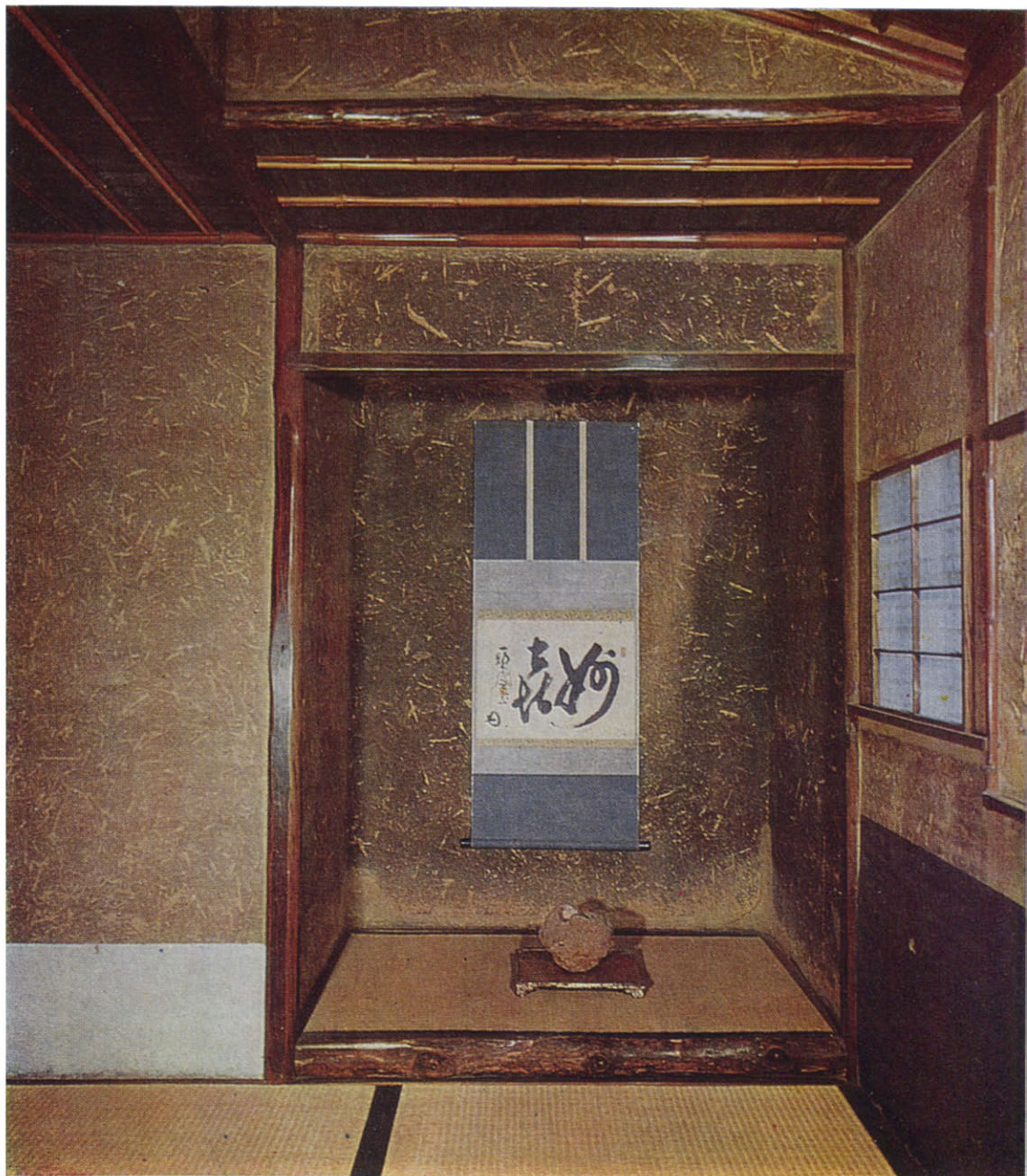
Ощущение «временности» в образе чайного дома также входит в его смысловую содержательность и связано не только с идеей бренности, хрупкости внешних форм бытия, но и каждый раз изменяющимся внутренним подтекстом ритуала, в котором проявляется и индивидуальный вкус хозяина и переживаемый момент (времени года, состояния погоды, настроения).

Исходя из возможности многообразного толкования тя-но-ю, Рикю пересмотрел каждую деталь чайной комнаты — конструкцию входа, окон и в особенности ниши — токонома. Он считал нужным обращать внимание на отделку и качество материалов, их фактуру и цвет, их сочетания друг с другом.

Низкий вход, характерный для рыбацких домиков, дал ему идею специального входа в чайный дом — нидзири-гути (около 60 см в высоту и ширину). Конструктивно уменьшение входа было оправдано уменьшением общего размера тясицу. Но стремясь подчеркнуть философский смысл церемонии, Рикю в идее низкого входа увидел особое значение: любой человек, независимо от ранга и чина, должен согнуться, чтобы перешагнуть порог чайной комнаты (это имело также смысл «оставить меч за порогом»). Символически определяя равенство в чайной церемонии, проход через нидзири-гути означал и отрешение от мирской суеты и почтение к хозяину и другим участникам церемонии.

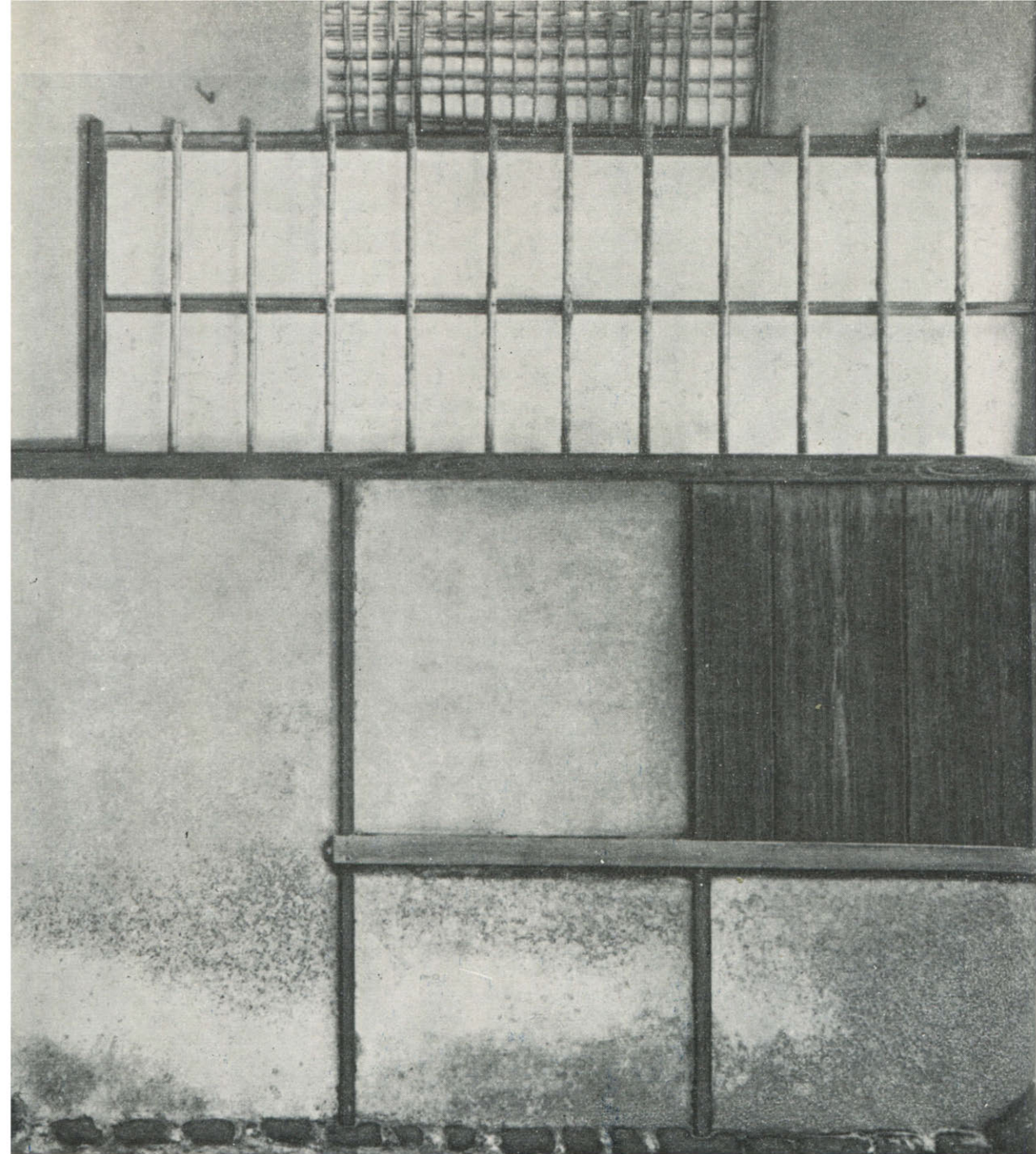
В интерьере дома самым важным местом была токонома, а место рядом с ней — самое почетное, предназначавшееся для главного гостя. Рикю большое внимание обращал на пропорции ниши, ее глубину и освещенность. Расположенная против входа, она приковывала внимание, и от того, какой именно свиток живописи или каллиграфии был помещен в ней, какой цветок поставлен в вазу, во многом зависели по-





60. Интерьер павильона Тай-ан





61. Стена чайного павильона

следующая беседа, ход ассоциаций в обсуждении достоинств чайной утвари или общих «идеалов чая».

Генетически токонома восходит к устройству алтаря в буддийском храме, а чаепитие перед токонома — к монастырскому старинному ритуалу. Во многих случаях, как, например, в знаменитом Тэйгёкуэн в монастыре Дайтокудзи в Киото, одна из колонн ниши выполнена в виде необработанного и даже чуть искривленного ствола, покрытого корой (эта колонна называлась токо-басира). В небольшом пространстве интерьера с линейной четкостью его прямоугольных членений такая опора смотрелась как свободный пластический объем, организующий, подобно скульптуре, все внутреннее пространство. В своем символическом значении токо-басира вызвала необходимые в эстетике чайной церемонии ассоциации с безыскусной простотой природы, лишенной симметрии и геометрической правильности форм. Она была также и образом незавершенности, требующей активного воспринимающего сознания для «конструирования» совершенного образа (аналогично восприятию дзэнского сада). Токо-басира подчеркивала мысль о том, что дом — часть природы, как и сама жизнь человека — часть жизни природы. Так, идеи дзэнского буддизма озаряют ритуал и все предметы чайного культа, получают в нем иное, чисто эстетическое преломление.

Чайная церемония совершенно особым образом решает проблему иллюзорности бытия (один из важнейших постулатов буддизма) при всей своей чрезвычайной видимой близости к жизни.

«Подобно тому как драматургия и литература передают иллюзию жизни на уровне, отличном от подлинной жизни, чайная церемония творит мир, где человек сбрасывает оковы условностей общества. В чайной комнате все люди становятся актерами, как бы временными обитателями другого мира. Каждый, кто проходит по садовой дорожке в чайную комнату, должен быть готов очиститься, чтобы войти в этот другой мир»<sup>1</sup>. Чайная церемония потому и включается в сферу художественного, что имеет свой собственный образный строй, представляя синтез пространственных и временных искусств. Ее можно рассматривать как особый вид театрализации, особого временного «выхода» из реальности. Хотя в чайной церемонии все жизненно достоверно, но при этом все имеет как бы еще один смысл: и сами участники, принимаящие определенные каноны поведения, и тщательно отобранные, воспринимаемые как ритуальные предметы — чашка, котелок, ковш. Все они, кроме своего непосредственного утилитарного назначения, несут еще знаковую, чисто духовную функцию.

Чтобы представить себе драматическое действо чайной церемонии, надо знать хотя бы приблизительную схему всего ритуала (принимая во внимание, что подробности его разрабатывались самым тщательным образом каждым мастером чая и имели множество вариантов).

<sup>1</sup> M. Ueda. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967, p. 87.



В церемонии принимают участие хозяин и несколько человек гостей (обычно не более пяти). Подразумевается, что не только хозяин, но и гости заранее знают все «правила игры» и не могут их нарушить, ибо тогда распадается все действие, его тщательно продуманное единство. Начиная с одежды участников, которая должна соответствовать общим эстетическим канонам церемонии, а также не противоречить времени года по характеру орнаментации, и кончая ритмом движения от ворот через сад к скамье для ожидания, пластикой жестов при передаче чашки с чаем от одного гостя к другому — все не случайно, не импровизационно, но установлено, узаконено и имеет за своим внешним рисунком определенный, скрытый от непосвященных смысл. Но все эти правила одновременно как бы не существуют, они «правила без правил»<sup>1</sup>, так как пафос чайной церемонии — в утверждении красоты естественного, обыденного, повседневного. Рикю так пояснял смысл церемонии: «Надо понять, что тя-но-ю, в сущности, это — вскипятить воду, приготовить чай и пить его»<sup>2</sup>. Ни философская, ни религиозная подоснова церемонии не декларируется, но переводится в плоскость эстетического и уже тогда воссоздается средствами и языком искусства: через конкретное и единичное как бы раскрывается и познается абсолютное и вечное<sup>3</sup>.

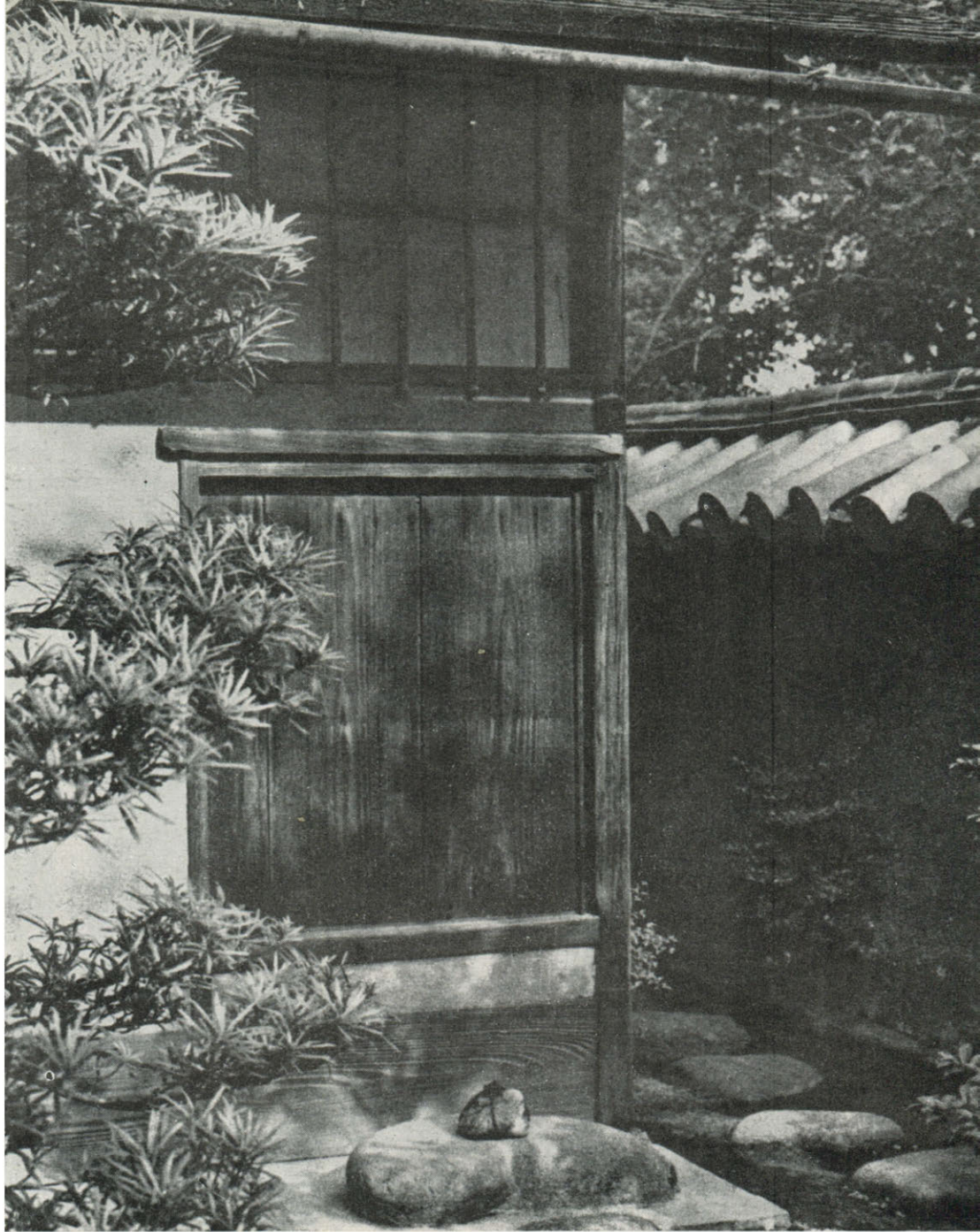
Когда Рикю спросили, в чем же секрет чайной церемонии, он будто бы ответил так: «Принимайте своих гостей так, чтобы они чувствовали тепло зимой и прохладу летом. Положите уголь, чтобы вскипятить воду, и приготовьте чай, чтобы он был вкусным. Нет другого секрета»<sup>4</sup>. Здесь утверждается и то, что самый тривиальный аспект жизни может быть поднят на высоты искусства, а также и то, что в действиях обычных, простых и конкретных присутствует нечто скрыто-значительное, составляющее их истинную сущность. По словам одного из мастеров чая, церемония открывает просветленное сердце, а вовсе не демонстрирует искусное выполнение обрядовой стороны чаепития. Только это дает предпосылки для соблюдения одного из главных правил чайной церемонии — чувства гармонии. Гармония должна быть и во внешнем оформлении ритуала чаепития, то есть в ансамбле соответствующих друг другу предметов утвари, свитка живописи в токонома, самой темы беседы, но она должна быть отражением внутренней гармонии человеческой души, «просветленного сердца».

<sup>1</sup> В японской эстетике существовало специальное понятие — «мухо-дзихо», которое означает возможность для художника нарушать общепринятые нормы и создавать свои собственные правила, выражая этим пафос свободы творческой фантазии, особой легкости и естественности.

<sup>2</sup> См.: M. U e d a, op. cit., p. 96.

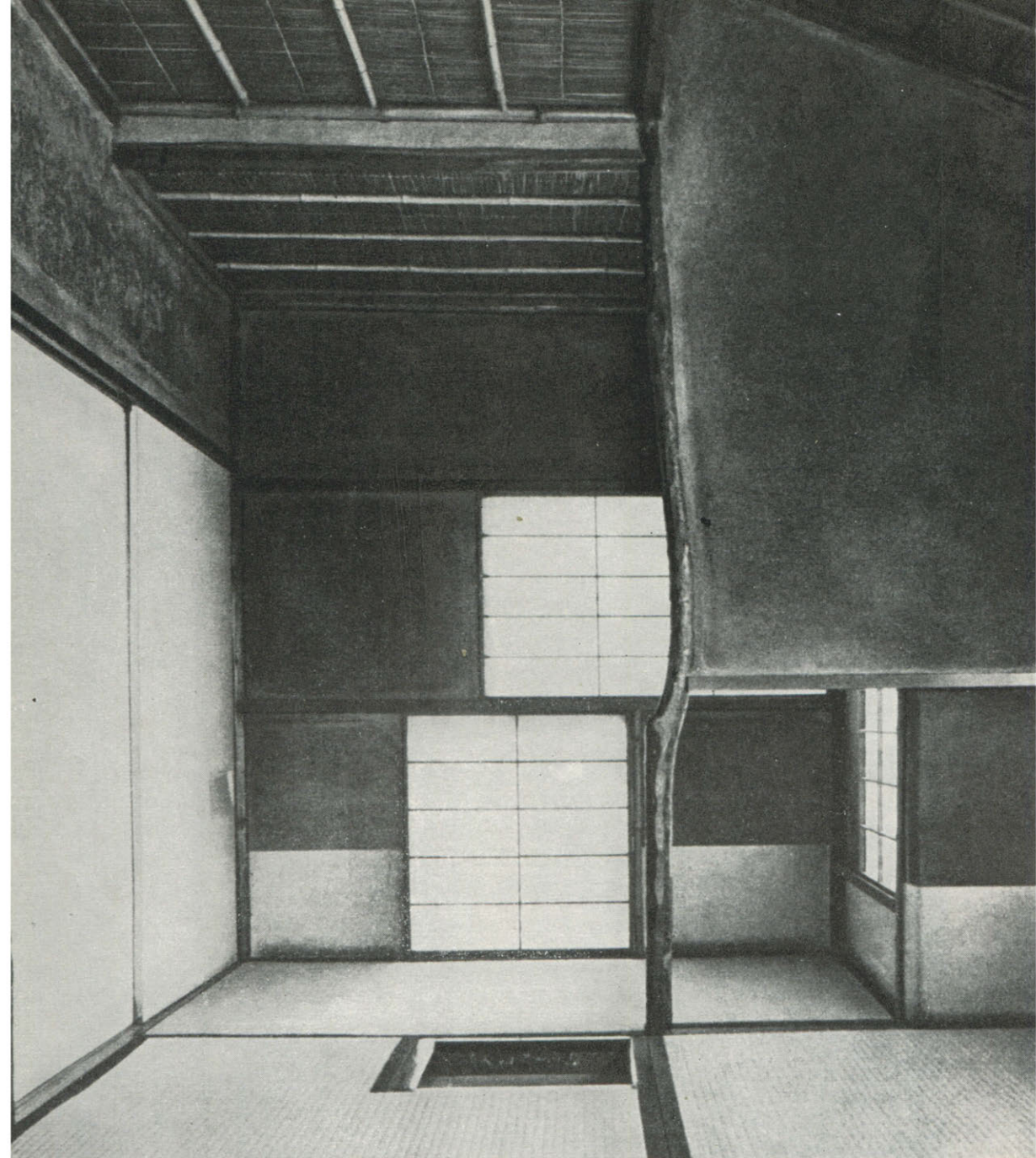
<sup>3</sup> См.: Г. С. П о м е р а н ц. Басё и Манделъштам.— В сб.: «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока». М., 1970, стр. 196.

<sup>4</sup> M. U e d a, op. cit., p. 96.



62. Вход в чайный павильон Тэйгёкукэн в храме Синдзю-ан в монастыре Дайтокудзи в Киото. 17 в.





63. Интерьер чайного павильона Тэйгёкукэн

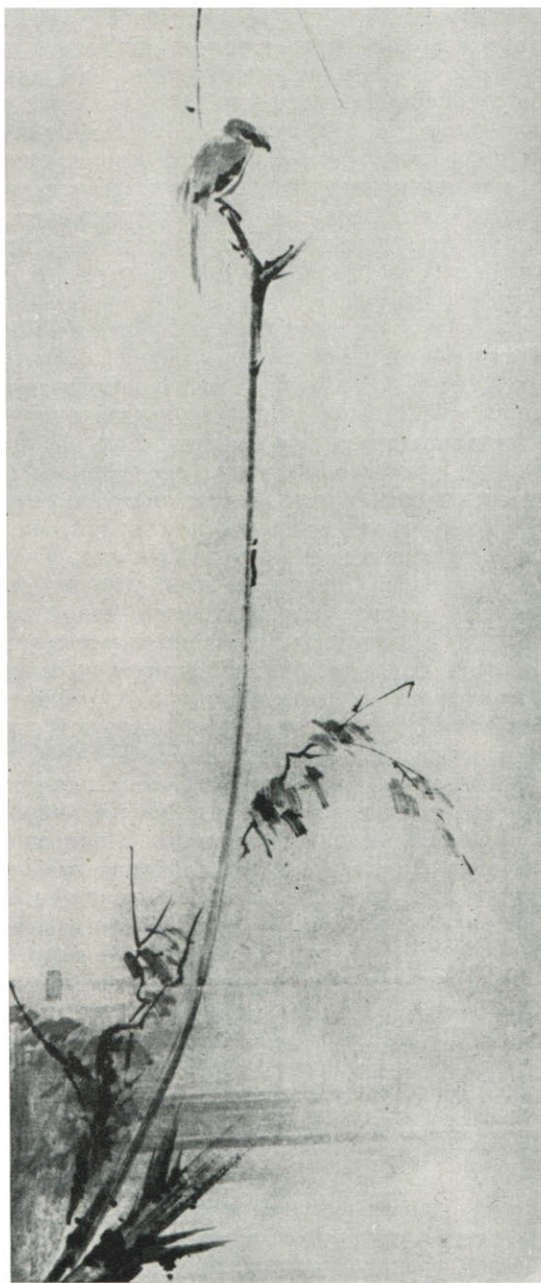


Единство в подборе предметов для чайной церемонии определяется не только их соответствием общим эстетическим принципам чайного культа, но и стилевыми чертами. Так, например, если в токонома помещен свиток каллиграфии, исполненный методом хихаку (когда кисть художника как бы летит, вдруг на миг отрываясь от бумаги, но не прекращая своего движения, что создает особую напряженность и стремительность мазка), то и роспись чашки будет отличаться такими же свойствами. Отзвуком нежных линий осенних трав в букете окажется тонкая изысканность рисунка на керамическом блюде типа нэдзумисино. Единство и гармония проявляются во всем, но ненавязчиво, просто, естественно.

Как только гости входят в ворота чайного сада, они вступают в мир, отличный от повседневного существования, символически отрекаются от земной суеты. Неторопливо, в молчании идут они по дорожке из неодинаковых, но специально подобранных камней, чуть выступающих над зеленью мха или гравием. Они подходят к месту ожидания — деревянному возвышению под соломенным навесом (макиай) и остаются там некоторое время. Затем они направляются к тясицу, но останавливаются у каменного сосуда с водой, по очереди совершают омовение рук, ополаскивают рот и идут к входу в дом. Так называемый главный гость входит первым, за ним следуют остальные. Низко наклоняясь, один за другим, они проходят в дверь, оставляя обувь на специальном камне. Последний из вошедших задвигает дверь. Хозяин появляется не сразу. Гости должны привыкнуть к освещению комнаты, внимательно рассмотреть картину в токонома, оценить утонченную прелесть единственного цветка, внутренне почувствовать, угадать подтекст церемонии, предлагаемый хозяином.

Только после этого, глубоким поклоном приветствуя гостей, появляется хозяин и молча садится напротив них, у жаровни, над которой уже заранее подвешен котелок с кипящей водой. Рядом с хозяином на циновке расставлены все необходимые предметы: чашка (самая драгоценная реликвия), коробочка с порошком зеленого чая, деревянная ложка, бамбуковый венчик, которым сбивают чай, залитый чуть остуженным кипятком. Тут же стоят керамические сосуды для холодной воды, для ополаскивания, и другие предметы — все старинное, но безукоризненно чистое, и только ковш для воды да льняное полотенце — новые, сверкающие белизной.

Гости внимательно и почтительно наблюдают, как хозяин готовит чай и затем с поклоном подает его сначала главному гостю, а тот, отхлебнув маленький глоток и отерев край чашки, передает ее следующему и так далее. Затем пустую чашку опять передают главному гостю, чтобы он мог полюбоваться ее художественными достоинствами и, опять передав ее по кругу, начать с хозяином беседу о ней, о других предметах утвари. В ответ хозяин может рассказать историю создания чашки, назвать мастера, прежних владельцев. Беседа коснется и карти-



64. Миямото Нитэн. Птица на ветке. 17 в.

ны в токонома, ее внутренней связи с выбранным стилем церемонии или временем года, но не выйдет из художественной сферы. Предание приписывает Рикю перечисление тем, запретных для чайной комнаты: «Ваша религия, богатство ваших соседей и родственников, война в стране, глупость и мудрость людей»<sup>1</sup>.

Даже религиозные проблемы, не говоря уже об этических, исключаются, так как они связаны с миром ординарной повседневности. Погружение в мир утонченных эстетических переживаний происходит как бы незаметно. Сама чайная церемония есть модуляция двух уровней сознания — повседневного и возвышенно-отрешенного. Все предметы в чайной комнате, как бы изысканны они ни были, имеют вполне определенное назначение (как и все компоненты чайного сада). Через утилитарный смысл предметов, в самом процессе их употребления открываются и познаются их красота, их истинная сущность. Но чисто утилитарная функциональность предметов для чайной церемонии в атмосфере повышенной духовности становится не главной, уравнивается другой — театрализованной, символической и метафорической их ролью в «спектакле» тя-но-ю. Тут и раскрывается истинный смысл чайной церемонии, а это, по мнению Сэн-но-Рикю, тоже своего рода косвенный путь к истине, постигаемой через поэтический образ и настроение, через чувство и интуицию.

Ко всем предметам предъявляются общие требования — простоты, непритязательности, даже бедности и некоторой деревенской грубоватости. Все эти качества объединяются понятием «ваби». «Ваби» — понятие неоднозначное, включающее в себя целый комплекс этико-эстетических представлений, формирующих центральный идеал чайной церемонии: бедность, одиночество, естественность, простота. Подобно тому как питье чая, само по себе чисто практическое и прозаическое занятие, трансформировано в чайной церемонии в утонченное эстетическое действие, изысканное духовное наслаждение, так и в повседневной непритязательной простоте и даже бедности крестьянского жилища замечена особая прелесть и красота, противостоящая роскоши, пышности, яркости. Это красота незаметного полевого цветка, красота простой глиняной чашки с шероховатой поверхностью, как будто сохранившей след руки гончара, с неровными затеками глазури, случайными по форме и фактуре. Это красота, не бросающаяся в глаза, не раскрытая полностью и до конца, но просвечивающая в намеке, в «подтексте», «между строк».

Таковы керамические изделия типа раку, особенно любимые мастерами чая, сформованные без гончарного круга, от руки и потому сохраняющие «дыхание» художника, ощущение одухотворенности самого процесса лепки, ваения предмета. Те же качества ценили мастера чая

<sup>1</sup> M. U e d a, op., cit., p. 89.





65. Интерьер чайного павильона Санундзэ в храме Кохо-ан в монастыре Дайтокудзи в Киото. 18 в.

в керамических изделиях мастерских Ига и Сино, нередко имевших трещины, образовавшиеся при обжиге, и глазурь, вздувшуюся пузырями, лопнувшими в печи. Сами дефекты производства обыгрывались, эстетически осмыслялись, становились индивидуальной характеристикой предмета, составной частью его красоты — ваби.

Как и другие категории японской эстетики, ваби поясняется и раскрывается полнее всего не в трактатах, но в живой ткани искусства — от поэзии до керамики. Но поскольку она соотносится с условиями жизни, поэтизируя такие качества, как скромность, непритязательность, бедность, она имеет и ощутимый этический аспект. Дзэнская концепция значительности самого малого проявления жизни получает переосмысление в понятии «ваби». Положенное в основу чайного культа, оно (вместе с понятием «саби», о котором еще пойдет речь) послужило основой для формирования в японском искусстве, и в частности в садах, новых художественных канонов, не отвергавших прежние, но вносящих в них значительные коррективы.

Эстетика чайной церемонии впервые утвердила в японском искусстве принцип единства утилитарности и красоты. Мастера чая сознательно подчеркивали эстетические качества обычных предметов утвари из повседневного обихода простых людей. Эти новые идеалы, безусловно, исподволь формировались в недрах зарождающейся городской культуры третьего сословия и в значительной степени были противопоставлены идеалам придворной аристократической верхушки. Возможно, проникновение в сферу эстетических категорий полезного, утилитарного было связано и с тем, что большинство мастеров чая были выходцами из среды купечества, людей практической деятельности. Но все это созревало на поле феодальной культуры, в оболочке дзэнских буддийских идей, сложного средневекового мировоззрения.

Видоизменение эстетических принципов, а затем и канонов в результате деятельности мастеров чая и распространения чайных церемоний соответственно отразилось и на искусстве садов. При всей внешней схожести чайного сада с символическими дзэнскими садами предшествующего периода в нем проявились некоторые новые идеи, оказавшиеся принципиально важными для последующего развития.

Появление в чайном саду сосуда для омовения рук, каменного фонаря, а главное — дорожки для перехода через сад означало появление предметов с определенной утилитарной функцией, предметов практического назначения, а сам сад уже становился не только картиной для созерцания, подобной свитку живописи на стене, но местом действия, жизненным пространством человека. Правда, и раньше были сады с водоемами, где катались на лодках, обширные сады-парки для прогулок, а также монастырские сады (например, Сайходзи), предполагавшие проход через него. Но было и существенное отличие их от чайного сада. Там практическое пользование садом было как бы второстепенным, оно не входило как важный элемент в его образную структуру, а сами



66. Чашка для чайной церемонии. Керамика Карацу. Конец 16 — начало 17 в.





67. Сосуд для воды. Употребляется при чайной церемонии. Керамика Сино. 17 в.



68. Поднос. Керамика Сино. Начало 17 в.





69. Ваза для цветов. Употребляется при чайной церемонии. Керамика  
Ига. 17 в.





70. Сосуд керамический Э-Карацу. Начало 17 в.



71. Котелок для чайной церемонии. 15 в.



72. Тарелка с изображением приса. Керамика Э-Карацу. Начало 15 в.





73. Чаша керамическая Ака-Сино. Начало 17 в.



74. Сосуд для омовения рук в стиле Рикю в саду Омото-Сэнкэ в Киото

«полезные» элементы сада не получали собственного художественного осмысления. Чайный сад, сохраняя в большой мере старую функцию быть объектом созерцания и любования, получил конкретное «полезное» использование, причем именно эти его качества были осознаны с эстетической точки зрения. Осознание утилитарного как красивого оказало огромное влияние на последующее развитие японского искусства, на дальнейшее направление художественного мышления японского народа. Более всего это проявилось впоследствии в таком феномене, как традиционный жилой дом, развивший и освоивший в преобразованном виде основные принципиальные качества тясцу, но также и в народном декоративном искусстве, художественные особенности которого оказывали влияние на профессиональное творчество вплоть до середины 20 века.

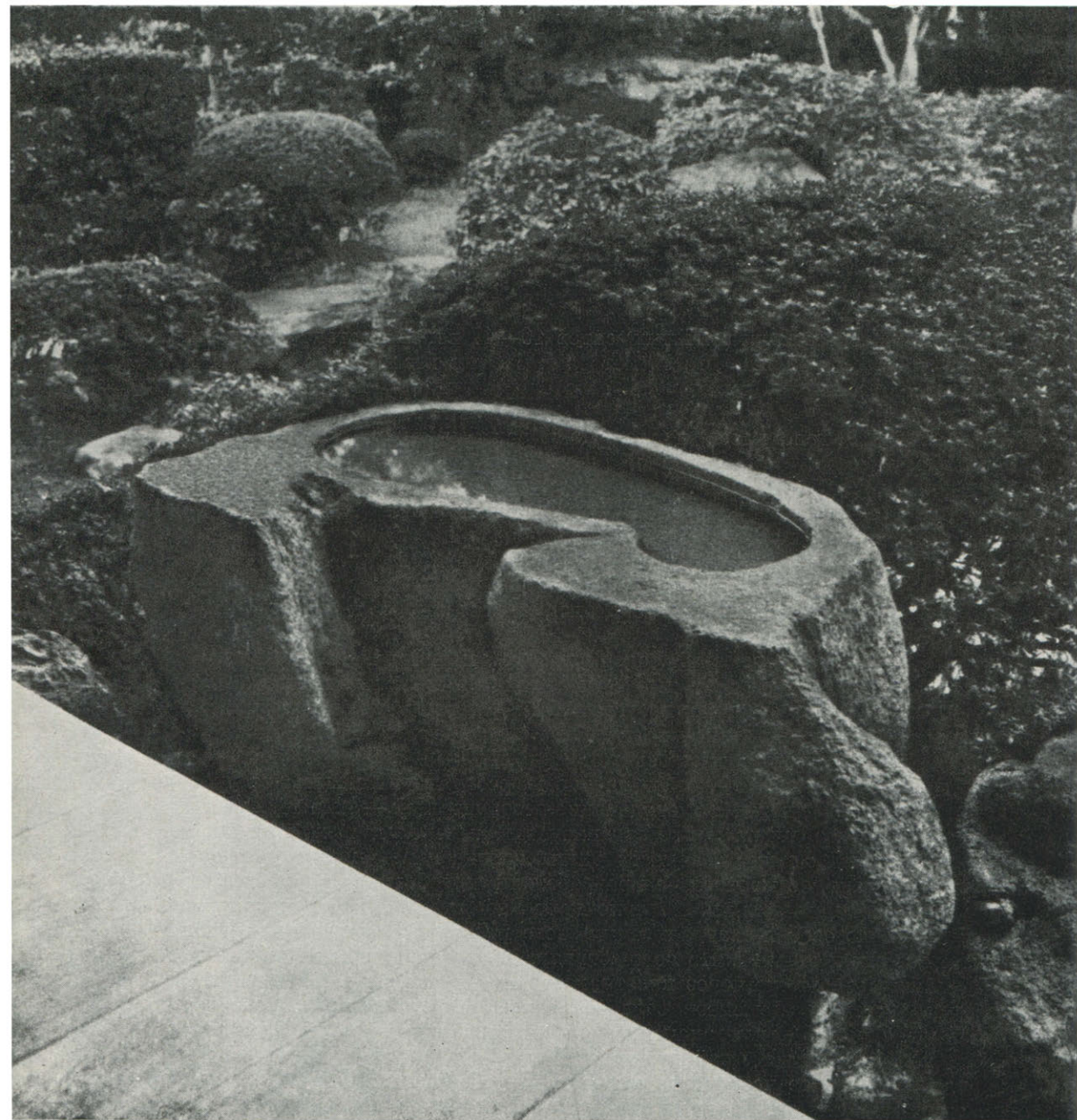
Трудность анализа чайных садов 16—17 веков состоит не только в их типологичности (что свойственно вообще всем средневековым садам), но в неполной жанровой обособленности, близости к садам другого типа

Как уже говорилось, проход через сад был первой ступенью отрешения от мира реальности, повседневности и суеты, переключением сознания для полной отдачи эстетическому переживанию малейших нюансов чайной церемонии и глубокому наслаждению ею.

Сад становился барьером, границей двух миров с разными законами, правилами и нормами. Он физически и психологически готовил человека к восприятию искусства и более широко — красоты. В образной структуре сада изменились акценты, что повлияло и на его общий смысл.

Дзэнский философский сад, предназначенный для созерцания, был связан с понятием места, и его пространство было главным фактором эмоционального содержания, главным средством духовного воздействия, концентрации внимания на духовном аспекте бытия. Чайный сад, кроме пространства, имеет еще одного «героя» — время. Получив утилитарное назначение — стать барьером, разграничивающим два уровня бытия — повседневный и отвлеченно-возвышенный, — чайный сад даже при самых малых размерах организует этот переход в художественно осмысленной форме. И если традиция давала канон построения пространства сада, то мастера чая разработали подобные же каноны его временной композиции. Реально короткое время прохода через сад с помощью особой театрализации этого действия растягивалось, становилось значительнее. Но осуществлялась организация временного восприятия сада тоже через пространственное построение, через композицию обычных элементов сада — деревьев, камней, дорожки, фонаря, ворот. Самое большое значение получает дорожка — родзи, давшая название самому типу чайного сада. Дорожка начинается сразу же у ворот сада. На ее устройство мастера чая обращали самое пристальное внимание. От того, была ли она прямой или изгибалась, составлялась из



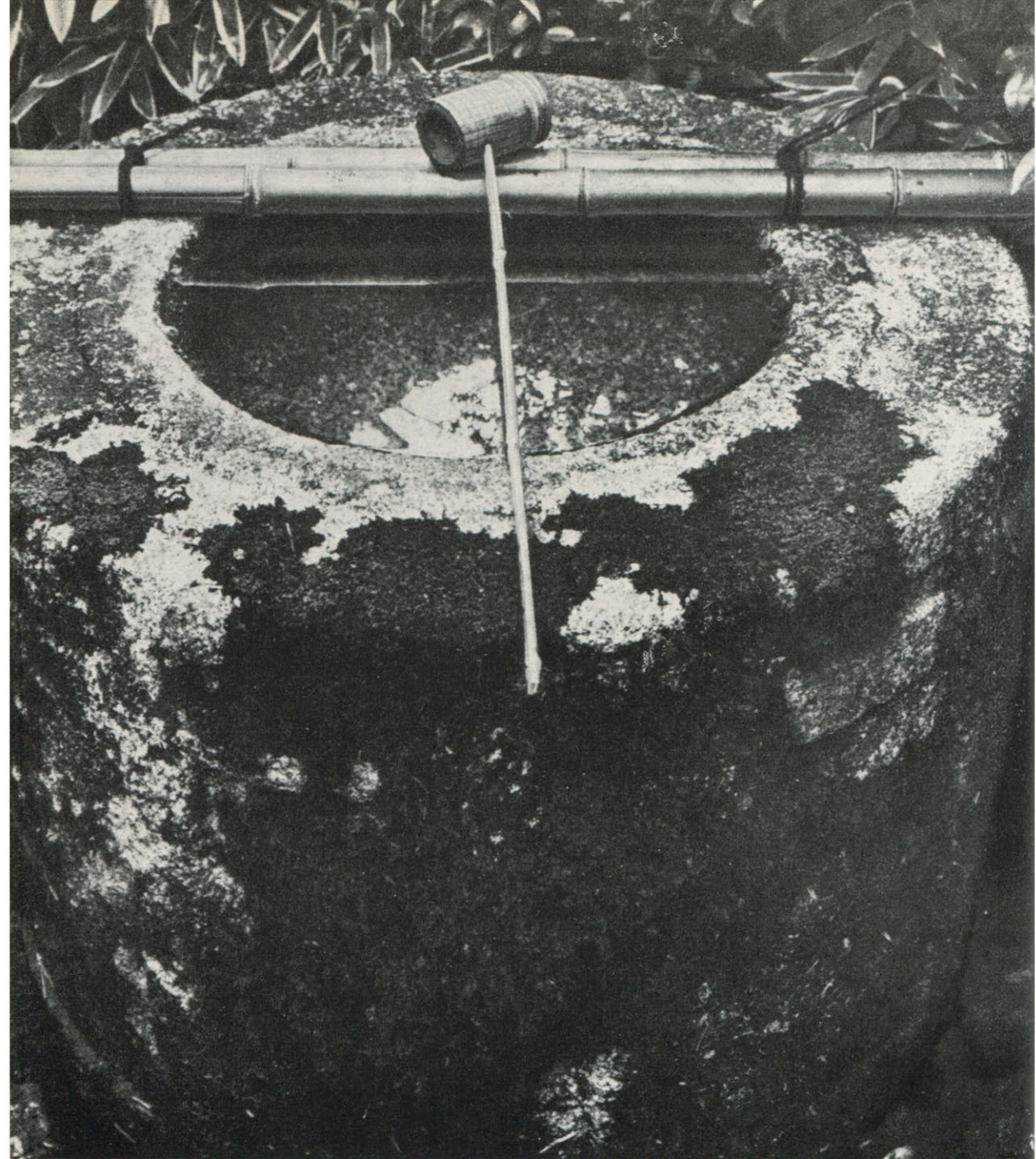


75. Сосуд типа фурисодэ для омовения рук в павильоне Дзёдзюни в храме Сэнсуйдзи в Киото. 16 в.

больших камней или маленьких, была ли узкой и легкой или, напротив, плотной и компактной, зависел ритм движения через сад. В дзэнском саду типа Рёандзи ритмическое построение определяло движение воображаемое, производимое глазами. Здесь человек участвовал в движении, ощущал, переживал всем телом его убыстрение или замедление, преодолевая пространство на пути к цели. Это движение-путь осмыслялось с точки зрения одной из важнейших философских категорий — дао, что в переводе и означает *путь*. Дао имеет и самое широкое толкование как общий закон движения природы, построения макрокосма и более локальное — как путь жизни человека, как его внутреннее предназначение, движение к истине. Это движение вечно и постоянно, оно не может закончиться, ибо даже смерть есть лишь переход в другое состояние. С понятием «дао» связано осознание бытия как процесса, где результат имеет ничтожное, преходящее, эфемерное значение, а сам процесс как таковой составляет смысл и суть. С этой точки зрения только и можно понять значение дао — пути в контексте чайной церемонии, то есть значение чайного сада. Его образ возникал через процесс движения, в единстве пространства и времени, в постепенном нагнетании эмоций, формировании определенного настроения для продолжения уже «внутреннего» движения в тысячу. Таким образом, сад стал частью единого целого, он не мог существовать без чайного дома, как и дом не мог существовать без него. Это качество следует особо подчеркнуть, так как оно получило в дальнейшем новую жизнь в комплексе традиционного жилого дома и в таком виде сохранилось до современности.

Рассчитывая процесс движения через сад, художник прежде всего создавал его ритмическую схему: убыстрение на гладких, расположенных близко друг к другу камнях, остановка на большом плоском камне, чтобы изменить направление движения и одновременно заметить красоту тени, которую отбрасывает на белую стену тысячу ветка дерева. Затем дорожка ведет к каменному сосуду для омовения рук, около него остановка длительная, но не только для совершения ритуала, но и для наслаждения формой сосуда, его пористой шершавой поверхностью, поросшей разноцветными лишайниками или мхами, изысканной простотой бамбукового ковша, положенного поперек сосуда на специальную подставку и отражающегося в зеркале чистой холодной воды. Иногда сосуд имеет необычную форму, ассоциирующуюся с длинным рукавом женского платья (так называемый фурикодэ, как в саду Дзэдзюин в храме Сэнсуйдзи в Киото), иероглифами «сердце», «один». Повернувшись после омовения рук, гости видят сад уже в другом ракурсе, и он дает иные впечатления, иные «картины» — из-за кустарников выглядывает каменный фонарь-башенка, стена чайного дома уже не видна, но зато показался вход с большим плоским камнем перед ним. Внимание фиксируется на иных предметах, на иных «темах». Как и в дзэнском саду, принципиальная неповторимость этих картин-тем





76. Сосуд для омовения рук в храме Кото-ин в монастыре Дайтокудзи в Киото



обусловлена освещением, состоянием погоды, сезоном. Малые размеры и замкнутость сада делают совершенно необходимой точнейшую выверенность его композиции с разных точек зрения, возникающих при движении, место и длительность остановок движения, даже рассчитанность того, когда глаза смотрят вниз, под ноги, на дорожку (и следовательно, замечают красоту фактуры камней на фоне мха или мелкой гальки), и когда они могут быть подняты и переведены на более удаленные предметы. Так, сад готовит гостя чайной церемонии к разнообразному и полному переживанию красоты, способствуя отрешенности от всего другого. Именно сад — первый акт «спектакля» тю-но-ю, знаменующий разрыв с условиями повседневного существования и вступление в сферу иных ценностей. В сущности, процесс «ценностной переориентации» человека, который и есть цель чайной церемонии, начался уже с первых шагов по саду, минут ожидания под соломенным навесом, омовения рук из каменного сосуда с водой.

Сад должен был в первую очередь способствовать духовной концентрации человека, не отвлекая яркостью цветов или замысловатостью композиции. Обычно он был засажен вечнозелеными кустарниками и деревьями, создававшими лишь переходы одного тона. Небольшой по размерам, он должен был успокаивать своей естественностью и простотой, как и сама природа. И именно потому, что сад так мал, а проход через него так недолог, каждая самая незначительная его деталь должна быть тщательно продумана и отделана, чтобы не разрушить впечатления непринужденной красоты естественной природы. Предмет особой заботы мастеров чая — ощущение чистоты комнаты для церемонии, утвари и сада. Но идеальная чистота не должна привлекать внимания, бросаться в глаза, а выглядеть просто как качество всех вещей. В одной легенде о Сэн-но-Рикю рассказывается, как он заставлял своего сына снова и снова убирать чайный сад, говоря, что в нем еще недостаточно чисто. Через некоторое время сын обратился к нему с такими словами: «Отец, больше уже нечего делать. Ступени я вымыл три раза, каменные башенки и деревья sprysнул водой, мох сверкает свежей зеленью, на земле не осталось ни одной веточки, ни одного листочка». — «Глупый ты, — ответил мастер, — разве так подметают дорожку!» Говоря это, Рикю спустился в сад, тряхнул дерево и рассыпал по саду золотые и алые листья<sup>1</sup>.

Все предметы в саду, даже такие, имеющие утилитарный смысл в церемонии, как каменный сосуд для воды и каменный фонарь-башенка, должны были выглядеть как природное образование, не контрастируя, но сливаясь с естественными камнями и растениями. И если впечатление спокойствия и гармонии чайного сада достигалось его монотонностью, а также преобладанием горизонтальных линий и плоских

<sup>1</sup> T. Okakura. The book of tea. Tokyo, 1957, p. 56.



77. Дорожка в саду Ябуноути в Киото





78. Вид сада из чайного павильона Бозэн в храме Кохо-ан монастыря Дайтокудзи в Киото. 17 в.





79. Каменный фонарь в саду Ябуноути в Киото

поверхностей, то впечатление отрешенности, покоя и тишины возникало из «нерукотворности» всех элементов сада, как бы изначальной их причастности самой природе. Геометрической формы сосуд для воды иногда специально откалывали, делали похожим на естественный камень с углублением, как будто выбитым или размытым водой. Проходя по дорожке из несимметричных, как бы случайно составленных камней, человек должен был почувствовать отрешенность и одиночество, свою затерянность в беспредельности времени и пространстве.

Как и предметы в чайной комнате, компоненты чайного сада имели два «смысловых слоя» — явный, видимый (функция их тут вполне утилитарна: возвышающиеся над мхом или травой камни дорожки — чтобы не замочить ног, фонарь — чтобы освещать путь, сосуд с водой — чтобы совершать омовение), и скрытый, символический (соответственно и назначение — отвлеченно-созерцательное, духовное). Например, фонарь в этом своем втором качестве символизировал свет истины, разгоняющий мрак невежества. Как и в дзэнских садах, многозначность символов давала простор воображению, стимулировала фантазию, активизировала сам процесс восприятия. Все было подчинено одной задаче — создать определенную настроенность, способствовать внутренней сосредоточенности, самоуглублению, состоянию внутреннего одиночества как особой выключенности из повседневной реальности. Подобное состояние имеет прямую связь с буддийской категорией, называемой на санскрите вивикта-дхарма. В японской эстетике это понятие называется «саби».

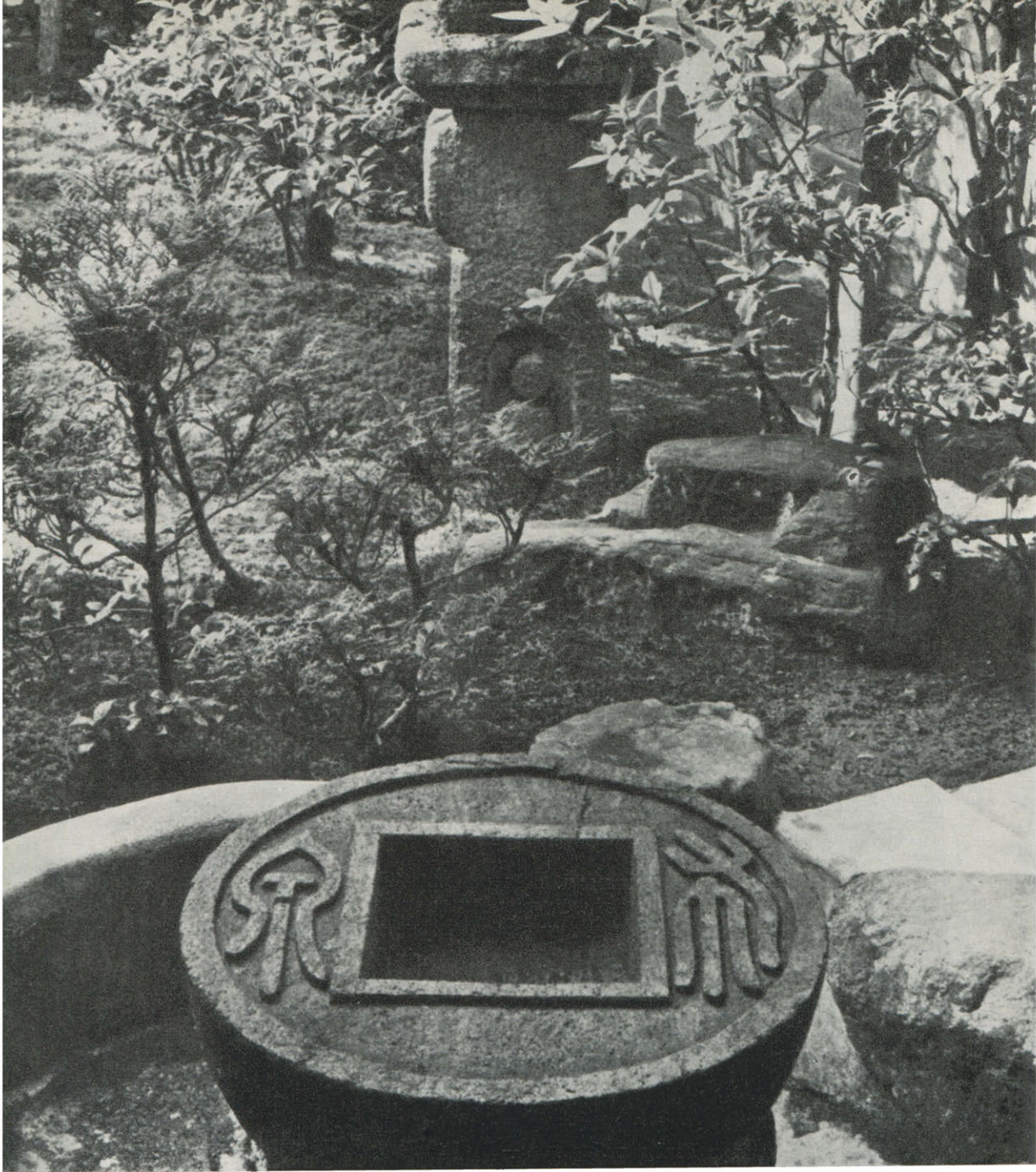
Саби как важнейшая эстетическая категория соприкасалась с понятием «ваби» и разрабатывалась, особенно в дзэнском искусстве 15—17 веков, хотя появилось много раньше, еще в антологии 8 века «Манъёсю», а как обозначение определенной эстетической идеи употреблялось с хэйанского периода<sup>1</sup>.

«Саби» — понятие сложное, лишенное рационалистической точности, с трудом поддается переводу и объяснению. Это красота заброшенного, покрытого патинной времени, неяркая и не бросающаяся в глаза. Как и красота — ваби, оно обязательно связано с намеком, а потому и с эмоциональным символизмом. Включая в себя изысканность, утонченность, саби вместе с тем имеет и оттенок грубоватого, простонародного. Но самое главное заключается в том, что саби подразумевает не только определенные качества объекта, но и специфический способ или метод восприятия, называемый ёдзё (эмоциональный отклик, «последствие») <sup>2</sup>. Ёдзё предполагает большую творческую активность воспринимающего сознания, его обязательное «соавторство» с поэтом или художником.

<sup>1</sup> См.: «Haikai and haiku». Tokyo, 1958, p. 168.

<sup>2</sup> См.: «Литература Китая и Японии». — В сб.: «Восток», I, стр. 305.





80. Светильник и сосуд для омовения рук в храме Кохо-ан монастыря Дайтокудзи в Киото. 17 в.



Самая полная разработка категории саби связана с развитием литературы и живописи стиля хайкай, в частности в поэтической школе Басё. В коротком трехстишии хайку (или хокку) образ-тема как бы не умещается в тексте, но обозначается намеком, выливаясь в систему ассоциаций, а емкое, глубокое, подчас философское содержание произведения становится явным лишь в соприкосновении с воспринимающим его человеком, обладающим определенным «ключом» к его смыслу<sup>1</sup>. Для европейского сознания постичь подлинный смысл саби легче в поэзии, чем в других сферах творчества. Самое важное то, что печаль, одиночество, даже оттенок скорби, свойственные саби, это не качества, связанные с личностью, индивидуальным мироощущением, но нечто совсем иное: «...саби не та печаль, как мы привыкли ее понимать, не мгновенная грусть и не мировая скорбь. Саби — это постоянное ощущение бытия как небытия, помогая преодолеть личное, преодолеть жажду, освобождает от страданий. Оттого печаль воспринимается не как печаль, а как мудрая согласованность с природой. Печаль без печали, не разлад «я» с «не-я», а гармония «я» и «не-я». Иначе саби не стало бы идеалом, концепцией красоты»<sup>2</sup>. Тождественность личного и безлично-природного становится основой поэтики школы Басё. В индивидуальном проявляется общее, в единичном — Единое, Абсолютное. Человек, ощущающий себя частью природы, передает не свое собственное настроение, а настроение природы. Почти в каждом трехстишии Басё сопоставляется и взаимопронизывается единичное и единое, конкретное и общее.

Рядом с цветущим вьюнком  
Отдыхает в жару молотильщик.  
Как он печален, наш мир!

\* \* \*

Погасли лучи на цветах.  
Из сумрака темною тенью встал  
Мой затрашний день — кипарис.

\* \* \*

Весеннее утро.  
Над каждым холмом безымянным  
Прозрачная дымка<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: В. Маркова. О стихотворении Басё «Старый пруд». — В сб.: «Китай, Япония». М., 1951; M. Ueda. Literary and art theories in Japan, p. 145—166; D. Suzuki. Zen and Japanese culture, p. 241, 242.

<sup>2</sup> Т. П. Григорьева. О методе сравнительного изучения восточных и западных литератур. — В кн.: «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока», стр. 191.

<sup>3</sup> Басё. Лирика. М., 1964, стр. 55, 150, 165.



81. Ворота чайного павильона Сосицу-сэн в Киото. 19 в.

Точно так же и саби-одиночество вовсе не личностное чувство грусти, которое может быть присуще каждому, но особое «надличностное» одиночество как атмосфера<sup>1</sup>.

Ночь. Бездонная тьма.  
Верно, гнездо свое потерял —  
Стонет где-то кулик<sup>2</sup>.

В сопоставлении со стихами Басё, с входящими в их структуру особой метафоричностью и культурой поэтического намека можно осознать еще одну важную грань эстетики чайной церемонии и чайного сада. Басё не только сочетает, ставит рядом, «монтирует» общую панораму природы и нарочито приближенный, укрупненный ее план (далекая картина мира и маленький единичный предмет), но часто как бы опускает один из этих компонентов — далекий общий план. Но это не значит, что он отсутствует. Он обязательно подразумевается, живет в воображении читателя или слушателя, ибо без него не может существовать и самый близкий «крупный план» стиха. Воспринятая через намек атмосфера и панорама мира — важнейшее условие жизни этой поэзии, существенное качество ее языка. Самое уничижительное и презрительное определение плохих стихов — «иттаккири» («все пройдено»), означающее полную исчерпанность смысла в словах, законченность, закрывающую путь для фантазии, чувства и мыслей слушателя.

На этой же основе строится выразительность живописи хайга, получившей большое распространение в 17—18 веках. Выросшая из традиций монохромной живописи тушью, хайга еще усугубила такие ее черты, как лаконизм выразительных средств, недоговоренность, недосказанность в строении образа, требующие активизации восприятия. Но в отличие от монохромной живописи 14—15 веков с ее предпочтительным обращением к пейзажу мастера хайга, подобно Басё, чаще всего показывают мир через «укрупненный» единичный мотив. На свитке Миямото Нитэна «Птица на ветке», в сущности, не изображено ничего, кроме маленькой птички, а визуально отсутствующий общий план воссоздается самим живописным почерком, опускающим детали, но заставляющим ощущать общую атмосферу жизни природы и «достраивать» в воображении картину необъятного мира.

Художники хайга часто писали стихи на своих картинах или, можно сказать, на листе со стихами делали легкий и быстрый набросок. При этом получалось не два соединенных вместе произведения, но единое. Его целостность скреплялась не столько манерой письма (напомним, что на Дальнем Востоке каллиграфия всегда ставится в ряд искусств и

<sup>1</sup> См.: М. U e d a, op. cit., p. 150, 151.

<sup>2</sup> Басё. Лирика, стр. 100.



почитаются даже выше живописи!), ритмичкой стихотворных строк, сплавленных с изображением, сколько единством эстетических принципов, художественного мировоззрения. Образ возникал одновременно и в стихах и в живописи. Поэтому так естественно рисунок мог просто заменить слово, как, например, в произведении Бусона на тему:

Одна лишь Фудзи  
Не утонула в зелени  
Молодой листвы...

где имя знаменитой горы заменено художником ее контуром<sup>1</sup>.

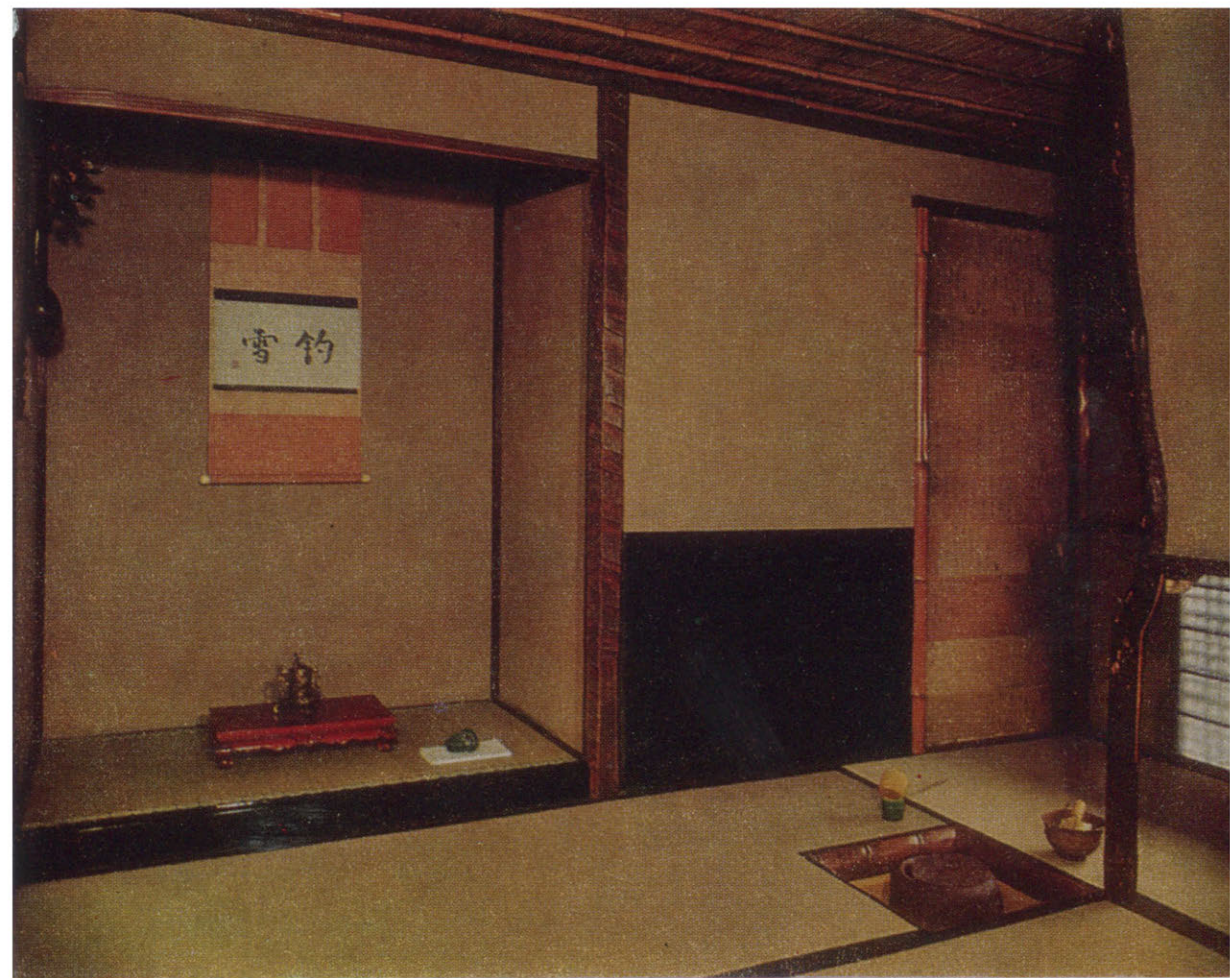
Но если для европейского зрителя и читателя подобное произведение имеет оттенок «кунштюка», то в японском искусстве — это обычный и распространенный прием, применявшийся художниками разных жанров. Например, лаковая шкатулка Хонами Козцу (1558—1637) с излюбленным мотивом скалы, омываемой волнами, имеет на крышке пероглифы стихов, включенных в изображение по такому же принципу.

Незавершенность как возможность «добраивать» в уме, присутствовать при рождении из этого незавершенного совершенного и есть самое утонченное наслаждение, которое дает искусство — будь то стихи, сад, картина или керамическая чашка. Подлинная красота раскрывается лишь тому, кто мысленно дополнит незавершенное. Красота становится процессом, а не результатом. Чайная церемония от начала до конца и есть такой процесс открытия и переживания красоты. Проход через чайный сад — один из этапов этого процесса, подчиненный всем законам построения художественной формы, сформулированным в категориях саби и ваби.

Первые чайные сады, естественно, появились у чайных павильонов. По преданию, самым Сэн-но-Рикю был выполнен в 1582 году ансамбль Мёки-ан в Киото с павильоном Тай-ан, вокруг которого был расположен небольшой, тщательно распланированный сад. Он впоследствии служил образцом и своего рода канонизированным эталоном для многих подобных сооружений.

В книге о культуре чая, написанной Рикю в 1587 году, в разделе, посвященном чайному саду, ничего не говорилось о таком его компоненте, как каменный фонарь, и в саду Мёки-ан его не было, хотя в садах учеников Рикю фонари уже появились. Видимо, первоначально для церемонии, происходившей в темное время суток, использовали светильники в виде деревянного каркаса, оклеенного бумагой (так называемого рода андон), а позднее стали устанавливать фонари из буддийских или синтоистских храмов, употреблявшиеся там с древних времен.

<sup>1</sup> См.: С. Н. Соколов. Эстетические основы и художественные принципы живописи «хайга». — В кн.: «Искусство Японии». М., 1965, стр. 108.



82. Интерьер чайного павильона Эн-ан в доме Ябуноути в Киото





83. Вход в чайный павильон Канкю-ан в доме Соцу-сэн в Киото. Начало 20 в.



Признанный патриарх чайного культа Рикю имел многих учеников и последователей, среди которых был его сын. Еще при жизни сына семья Сэн разделилась на три ветви, образовав соответственно три главные школы чайного культа: Омото-Сэнкэ, Ура-Сэнкэ и Мусянокодзи. Четвертая знаменитая школа — Ябуноути была основана учеником Рикю — Кэнтю Дзэти. Самые известные чайные павильоны и сады в Киото связаны с этими четырьмя династиями, продолжающимися до сих пор. Во многих павильонах и садах хранятся реликвии, по преданию, связанные с именем Рикю. Так, в саду Омото-Сэнкэ сохранился сосуд для воды — тэдзубати, сделанный из естественного камня с небольшим круглым отверстием наверху. Весь поросший мхом камень помещен в небольшое углубление, а своеобразным фоном ему служат кусты и листья папоротника. У основания сосуда положена крупная галька, символизирующая поток, а по сторонам два камня, образующих «водяные ворота» («суймон»), куда стекает вода. Впоследствии ставшая очень распространенной, эта композиция считается одной из самых ранних (при жизни Рикю сосуд для воды в такой композиции еще не получил своего канонического названия — «цукубай»<sup>1</sup>). Камни по сторонам от сосуда называли тэсёку-иси (камень-светильник) и дзюто-иси (камень для горшка с горячей водой), что соответствовало их утилитарной роли во время церемонии вечером или в холодное время года.

Подобно тому как чайная утварь нередко имела название (особенно чашка для чая), а во время церемонии рассказывалась ее необычная история, так и отдельные части чайного сада имели свои имена, обладали интересной «биографией». Например, каменный фонарь в саду павильона Эн-ан школы Ябуноути носит название «Утро после снегопада» и происходит из древнего монастыря. Фиксация внимания не только на особенностях форм всех предметов в чайном саду, но и отношение к ним, как к живым существам, обладающим духовностью, служили общим идейным целям чайной церемонии, насыщению ее смысловой содержательностью.

В начале 17 века большое число чайных павильонов строится в дзэнских монастырских комплексах, особенно в таких, как Дайтокудзи, Мёсиндзи. Нандзэндзи. В соответствии с особенностями толкования доктрин и принадлежности к различным направлениям дзэн отношение к чайному культу было не везде одинаковым, что влияло на расположение чайных садов и павильонов среди других монастырских построек, а также на их количество. Огромный комплекс Дайтокудзи, состоящий более чем из двадцати самостоятельных храмов со множеством самых разнообразных садов, имеет целый ряд чайных павильонов, строившихся на протяжении 17—18 веков. Только ансамблю храма Кохо-ан принадлежат три знаменитых чайных павильона — Бозэн, Дзюкю-юкэн и

<sup>1</sup> См.: «Tradition of Japanese Gardens», p. 170.



84. Чайный павильон Рёкакутэй в храме Ниннадзи в Киото. 17 в.

Санундзё. Композиция первых двух связана с именем знаменитого мастера чая Кобори Энсю (1579—1647). Этому художнику приписываются многие сады, отличающиеся особой изысканностью пропорций, утонченной чистотой в решении каждой композиции. Сад, открывающийся с веранды павильона Бозэн, должен вызывать ассоциации с прославленной красотой побережья озера Бива, с силуэтами плывущих кораблей в далеком просторе. «Павильон восьми окон» («Хассо») в монастыре Нандзэндзи, также приписываемый Кобори Энсю, имеет сад более камерный по смыслу и настроению с исключительно красивой по ритму дорожкой из камней.

Несмотря на то что в конце 16 и особенно 17 веке становится все больше подписных, авторских произведений в искусстве садов, а творческая индивидуальность построения сада специально подчеркивается и в устных преданиях и в письменных источниках, художники — мастера чая работают в целом в рамках канонического построения. Само представление о творческой индивидуальности в этот период еще оставалось средневековым. Это было то самое конкретизированное «единичное», необходимое для выражения «единого», о котором упоминалось в связи с поэзией Басё.

Чайный сад был третьим типом традиционного японского сада после придворного, возникшего на основе китайского прообраза, и храмового. При всем различии этих садов они по-разному развивали одну и ту же пространственную идею, получавшую новое воплощение в зависимости от конкретных исторических условий и художественных задач. Но, как уже отмечалось, формы сада не сменяли одна другую, и при возникновении новой старые продолжали существовать в уже сложившихся ансамблях, а иногда и во вновь возникавших.

Несмотря на каноничность воплощения, сама идея сада была достаточно гибкой, допускала большую возможность варьирования и именно поэтому сохранилась и в последующие века, дожив до современности не как художественная реликвия, но как живое творчество.

В 17—18 веках возникают обширные сады-парки, построенные по принципу объединения нескольких садов, переходящих друг в друга. Это сады императорских резиденций и дворцов сёгунов. Искусство садов распространяется все шире по всей стране, сначала в храмах, затем в поместьях феодалов-даймё, наконец, у домов богатых горожан. 19 век стал временем окончательного формирования ансамбля традиционного жилого дома с садом как неперменной и органичной частью.



## Парковые ансамбли позднего средневековья. Сад и традиционный жилой дом

Семнадцатый век в истории японского искусства в отличие от европейского еще во многом принадлежит средневековью — по типу мышления, отношению к традиции, осмыслению мира и бытия человека. Несмотря на первые контакты с европейцами<sup>1</sup>, Япония оставалась изолированной в своем экономическом и культурном развитии от всего остального мира, что способствовало консервации средневековых черт культуры.

Это обстоятельство было определяющим в развитии жанров литературы и искусства, особой заторможенности в появлении принципиально новых черт. Средневековыми взглядами определялось и само отношение к изменямости форм искусства, закономерности подобного процесса. Как справедливо указывает А. Гуревич, в средневековом сознании прошлое не отделяется от настоящего, но продолжается в нем, «преживает» в нем<sup>2</sup>. Отсюда естественна ориентация сознания на прошлое, а также специфическое отношение к художественной традиции как главной ценности. При таких условиях поиск нового не мог быть целью творчества, ибо такой целью была всегда одна и та же «постоянная величина» — открытие сути явлений, их истины, понимаемой как истина религиозно-философская. В соответствии с этим любой творческий акт, в том числе и в создании сада, рассматривался как парафраз, еще одна имперсональная вариация на уже известную тему, и ее непохожесть на предшествующие образцы не рассматривалась в шкале достоинств или недостатков, а была качеством второстепенным, почти случайным. Это накладывает особый отпечаток на само понятие эволюции применительно к анализу средневекового искусства, заставляя помнить о неадекватности такого понятия современному.

Тем не менее можно констатировать не только смещение акцентов в образной структуре произведений 17 — начала 18 века по сравнению с предшествующими эпохами, но и изменения в ней из-за новой культурной атмосферы, «контекста времени», в котором оно зародилось и появилось. Поэтому, как ни сходны в своих типологических чертах сады

<sup>1</sup> Во второй половине 16 — начале 17 века. См.: Д. Кино. Японцы открывают Европу. М., 1972, стр. 5.

<sup>2</sup> См.: А. Гуревич. Что есть время? — «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 157.

этого периода с прошлыми (особенно это касается тянива — чайных садов), в них открывается и нечто другое, невозможное прежде. Появление новых качеств особенно заметно в больших парковых ансамблях, таких, как Кацура и Сюгакуин.

Расположенные в окрестностях Киото, на обширной территории, Кацура и Сюгакуин объединяют разные типы садов — пейзажных, символических, чайных. В то же время каждый комплекс — это единый организм, где все части естественно взаимодействуют, сливаются, продолжая и дополняя друг друга. И как единое целое ансамбль включается в окружающий естественный пейзаж: многие точки сада дают возможность созерцать не только близлежащую композицию, но и великолепные дали с растворяющимися в дымке силуэтами пологих гор. Такое согласие природной, естественной среды и искусственно созданной составляет едва ли не главное очарование садов, называемых саккэи, подобных Кацура и Сюгакуин. Свойство это — не случайно возникшее, но сознательно задуманное и включенное художником в образную структуру произведения.

Большие сады со сложной композицией называют *чередующимися* из-за постоянной смены картин, которые открываются перед взором человека, проходящего по дорожкам. Сам факт движения через обширное пространство сада — это новый тип взаимодействия, столкновения, «драматического конфликта» между природой и человеком, сочиненного художником и развивающегося по мере постепенного восприятия сада.

Если в небольших храмовых садах главной задачей мастера была аранжировка малого пространства, а основной эмоцией зрителя — переживание его как такового в его статичности, то в чередующихся садах, как и в чайных, появляется второй важнейший компонент образной структуры — время.

Об этом свидетельствует вся композиция сада. Она исполнена так, что время идет как бы неравномерно: оно то концентрируется в мгновении (одна деталь — дерево необычной формы, мостик, вдруг возникший за поворотом дорожки, и т. п.), то как будто останавливается, заставляя ощущать вечность грандиозного мира природы, то равномерно «вращается» в сменяющихся вариантах композиций из камней, растений, водоемов. И подобно тому как пространство сада открыто в бесконечность и сливается с ней, время также оказывается целостностью, в которой слиты миг и вечность.

Черты синтеза предшествующих этапов развития, давшие в результате произведение редкой гармонии и меры в соединении с изысканной простотой и естественностью, наиболее полно воплотились в ансамбле Кацура.

Хотя сады Кацура можно отнести к итоговой, завершающей стадии развития жанра, это утонченное произведение лишено черт упадка, утраты смысловой значительности, проявляющейся в увлечении чисто

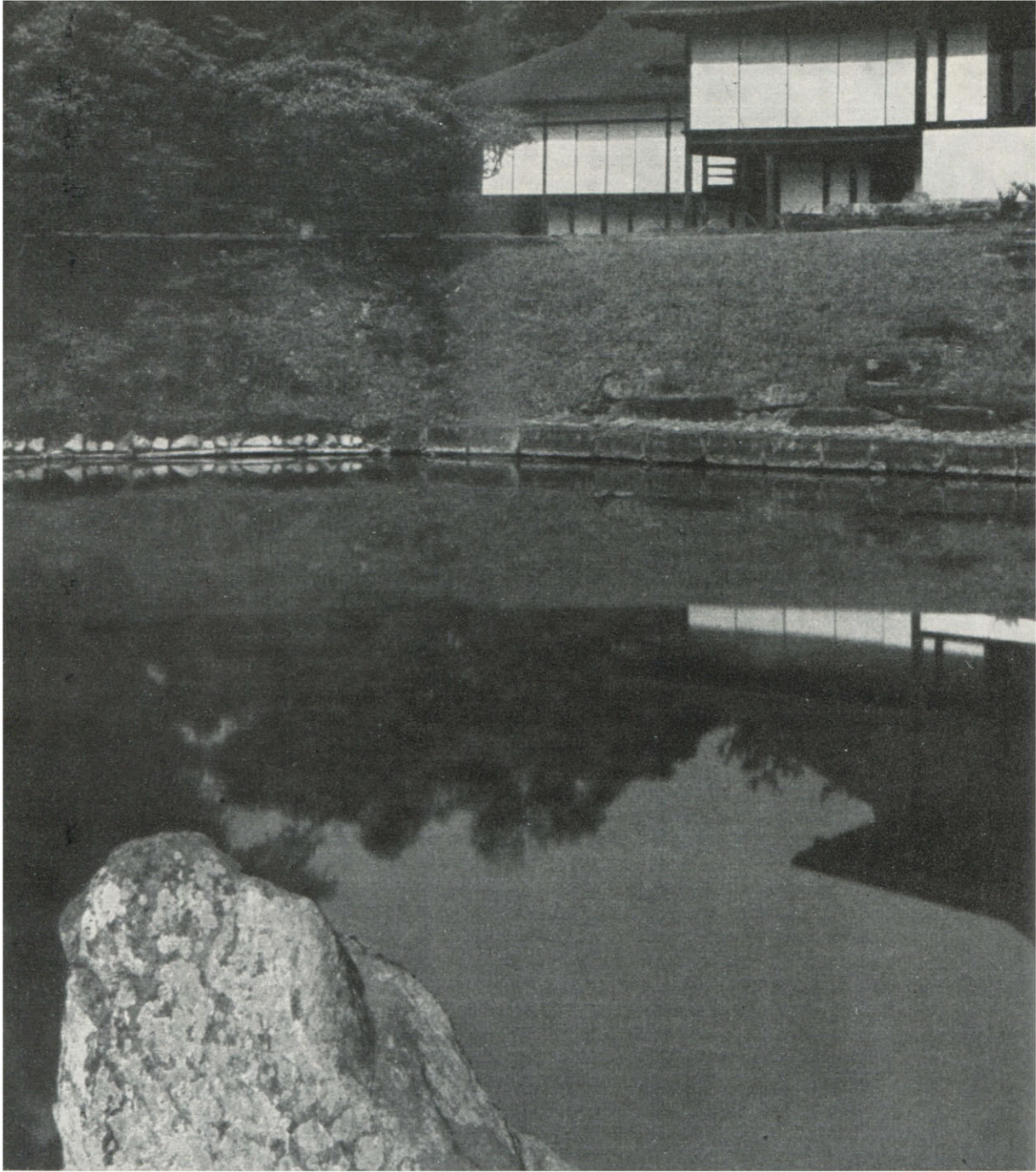


85. Ансамбль Какура. Общий вид. 17 в. Аэрофотосъемка



формальной стороной творчества. Напротив, сам принцип свободного и органичного соединения признаков различных стилей дал интересный и плодотворный художественный результат. Здесь есть черты, идущие от хэйанской архитектуры синдэн-дзукури, — особое «противостояние» здания и пространства сада, а также лирический аспект переживания природы. Принцип построения интерьера дома, как бы открывающегося наружу, характерен для стиля сёин-дзукури, сформировавшегося в период Муромати. Но не менее важное место в концепции Кацура занимают качества, свойственные архитектуре чайных павильонов (так называемый стиль сукия) с его изысканной простотой и нарочитым вниманием к природной красоте материала — дерева, бамбука, камня. Уже самые первые впечатления от ансамбля связаны с любованием золотисто-желтой, блестящей поверхностью бамбуковых столбиков изгороди, искусно связанных соломенными жгутами. Веранда дворца, сделанная из гладко отполированных некрашенных досок, напоминает по фактуре драгоценный муар, так подобраны и эстетически осмыслены переливы текстуры дерева. Идеалы чайного культа тут как бы распространились на более широко понятую архитектурную концепцию — не только чайного дома и сада, но всего комплекса зданий и окружающей их природной среды.

Значительный по размерам (его площадь 66 тысяч квадратных метров) ансамбль Кацура имеет сложный развитый план без какой-либо фиксирующей вертикали. Естественные холмы и впадины определяют подъемы и спуски, чередование высоких точек с далеким обзором, и более низких, относительно замкнутых. Это единое, разветвляющееся по горизонтали пространство, текучесть и динамичность которого формируется композицией садов, образующих целостность, но выделяющихся в самостоятельные различимые звенья. Мягкая картинность хэйанских садов органично сливается с сильными, наполненными ощущением внутренней мощи группами из камней, как будто бы пришедших из дзэнских сухих садов. Бесчисленные оттенки зелени мхов, кустарников, деревьев, располагающие к созерцанию, вызывают в памяти сады типа Сайходзи. Но все-таки самым главным остается качество, заимствованное от чайных садов — точное «проведение» человека по заранее обдуманному, художественно выверенному маршруту с целой серией совершенно определенных зрительных впечатлений. Дорожки из камней, соединяющие дворец с павильонами в саду, ведущие к местам любования водопадом или особенно красивым деревом, производят впечатление случайно изгибающихся, естественно вьющихся среди углублений и неровностей почвы. Самое первое назначение этой дорожки — не замочить ног в сырой траве — предполагает осторожность продвижения по ней, постоянное внимание к неровностям поверхности каждого камня, иначе говоря, заставляет человека все время смотреть вниз. Но мастер, планировавший дорожку, обдумывал и своеобразные передышки в этом осторожном, медленном продвижении. Он фиксировал их или более



86. Кацура. Общий вид дворца со стороны водоема

крупным и гладким камнем или разветвлением дорожки. В этих пунктах остановки движения человек поднимал голову и видел заранее обдуманную, предусмотренную художником композицию, которую нужно рассматривать. Художник заставляет дорожку быть «гидом», не просто вести, но показывать сад, раскрывать его разнообразную, меняющуюся красоту<sup>1</sup>.

На дорожках Кацура как бы незримо присутствует человек. Художник строит весь ансамбль — не только архитектурные сооружения, но и окружающую среду — соразмерным человеку. Если в садах 14—15 веков природа была только объектом созерцания и человек лишь стремился к слиянию с ней, к растворению в ней, то здесь иные масштабы и образы создают несколько иной тип связи человека с природой, что, собственно, и можно отметить как главное новшество ансамбля Кацура.

Традиция связывала авторство ансамбля Кацура с именем Кубори Энсю, однако современные японские ученые склонны отказаться от этой точки зрения. Общий замысел, по всей вероятности, принадлежал самому принцу Тосихито, для которого и строился дворец. Строительные работы возглавлял Наканума Сакио, который вместе с подчиненным ему художником — садовником Дзёсиро был автором главных ландшафтных композиций.

Центр ансамбля занимает искусственное озеро с довольно сложной и по-разному оформленной линией берега, с островами разных размеров и форм. Основное здание дворца в виде длинного зигзага примыкающих друг к другу углами строений выходит в сад и состоит из трех частей — Старого Сёина, Среднего Сёина и Нового дворца. У главных ворот, напротив Старого Сёина, расположен павильон Гэппаро, а между ними сад в развернутой форме — син. Это самая старая часть ансамбля.

Первый этап строительства относится к 1620—1625 годам. После значительного перерыва оно возобновилось в 1642—1647 годах (уже для принца Тоситада), а последние сооружения выполнялись к визиту императора Гомицуно в 1659 году. На втором и третьем этапах консультантом принца Тоситада был священник Огава Бодзё, устройством садов заведовал Тамабути, а общее руководство осуществлял Кубори Сэйсюн<sup>2</sup>.

С веранды Старого Сёина открывается прекрасный вид на Гэппаро и сад перед ним. По мере движения внутри дворца через Средний Сёин и Новый дворец вид сада все время меняется и завершается совершенно пустой зеленой лужайкой. Вдоль здания и через сад проложены дорожки из отдельных камней. Пройдя по одной из них к озеру, попадаешь в Павильон сосны и люти — Сёкинтэй, а затем через мостик — на остров,

<sup>1</sup> См.: К. Тапге. Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture, p. 34.

<sup>2</sup> См.: К. Тапге, *op. cit.*, p. 16.





87. Кацура. Водоем и дворец

где стоит на вершине Павильон любования цветами — Сёкатэй. Кроме этих основных построек, в ансамбль входят еще павильоны Оиридо и Сёкиэн.

Хотя план Кацура таков, что ансамбль нельзя охватить взглядом целиком, одновременно, он весь постигается через детали, через часть раскрывается целое. Не имеющее выраженных границ единое синтетичное пространство ансамбля непрерывно варьируется, обыгрывается, переживается и в результате дает множество разнообразных эмоций в зависимости от позиции наблюдателя — неподвижно сидящего внутри помещения или медленно проходящего путь от просторной открытой лужайки перед дворцом к павильону на острове.

Вряд ли есть еще в мировом искусстве ансамбль, который давал бы такую сложную гамму эмоций от переживания природы и где так разнообразно и тонко обыгрывалась бы каждая мельчайшая деталь. При этом сама архитектурная форма почти второстепенна или, во всяком случае, равнозначна природным формам — как естественным, так и рукотворным.

Горизонтальная ориентация дворца, не только не возвышающегося над природным окружением, но даже оказывающегося ниже деревьев, создающих для него фон, начисто снимает идею противопоставления архитектуры и природы. Зигзагообразная линия фасада мерно сопрягает его с прилегающим окружением, заставляет вращаться в него. Гладь водоема разъединяет и одновременно объединяет все постройки, а непринужденная линия берега создает плавный, естественный ритм их чередования. Все это можно было наблюдать в разных садах прошлого. Здесь же эти качества подчеркнуты и заострены, но ровно настолько чтобы не бросаться в глаза, не стать самодовлеющими.

Художник не позволяет себе ни малейшей небрежности, ни одной случайной детали, ни одного маловыразительного ракурса. Перед взором человека, смотрящего из интерьера дворца в сад, открывается далекая и величественная картина могучей природы (маленькая пагода на берегу водоема создает масштаб, подчеркивает высоту деревьев). Но если, сидя у края веранды, опустить глаза, главным впечатлением становится богатство фактур: нежно-золотистого бамбука террасы, шелковистого дерева опор и перил, серебристых шершавых камней, окруженных изумрудными мхами. В обоих случаях художник добивался как можно большей полноты эмоционального переживания.

Те каноны прекрасного, которые создавались на протяжении веков, дополняя друг друга, сливаясь и углубляясь, получили здесь реальное вещественное воплощение, достигнув высокой гармонии классического образца. Движение навстречу природе, стремление постичь ее, не нарушая ее целостности, и ощутить свое место в ней выражены в Кацура как воплощение идеала.

Здесь все говорит о неторопливости гениального художника-философа, постоянно ощущавшего себя не вне стихии, которую ему дано было





88. Кацура. Павильон Сёкинтэй и водоем перед ним



художественно осмыслить, но внутри нее. И поэтому он сумел так зорко подметить красоту кружевного листа папоротника на фоне густой и мягкой зелени мха, оттененной светлыми камнями дорожки. Он ощутил нежную музыкальность в чередовании больших и малых камней, уловил и сопоставил десятки оттенков зелени, заставляя и зрителя снова и снова переживать фактуры предметов — в столкновении, контрасте, в гармонии и созвучии.

Но самое главное, используя природные объекты как пластические, он создает невиданно разнообразное, содержательное пространство, то статичное, камерно замкнутое у входных ворот, то движущееся и просторное, сливающееся с далекими лесистыми холмами. Оно становится главным и незабываемым «героем» ансамбля.

Трудно даже перечислить все неповторяющиеся приемы пространственно-временной организации садов Кацура. Здесь и почти иллюзорный далекий пейзаж, спокойный и рассчитанный на длительное созерцание, и резко «тормозящий» камень на берегу пруда, и замкнутый мир дворика перед входом, где фонарь-башенка воспринимается как парковая скульптура, создающая вокруг себя длительное круговое движение пространства.

Не менее тщательно разработана цветовая гамма садов с учетом сезонных изменений зелени и зависящих от этого сочетаний — с деревом строений, белыми плоскостями раздвижных стен и т. д.

Но самый важный итог работы художника заключается в том, что сад в целом и все его детали пронизаны ощущением духовности, одушевленности, осмысленности, раскрывающейся не только в символах, но и в открытой эмоциональности.

Основное качество садов Кацура — их особая пространственно-пластическая связанность с архитектурой. Это относится не только к садам, расположенным у чайных павильонов, но и к композициям, непосредственно примыкающим к дворцу. Основанная на принципе ваби поэтизация простоты и бедности органично соединялась в архитектуре дворца с аристократической изысканностью стиля сёппи, и эта опосредованная, но все же прослеживаемая (хотя и не так четко, как в тысячу) связь с демократическими традициями сельского дома составляет его главную оригинальность и качество, повлиявшие впоследствии на сложение типа жилого дома. Гуманистическая содержательность этой архитектуры, проявляющаяся в первую очередь в ее соразмерности человеку, генетически также восходит к народному жилищу с его строгой функциональностью, утилитарной оправданностью всех деталей, что эстетически было осмыслено мастерами чая в архитектуре тысящу. Четкая линейность, графичность, подчеркнутая упорядоченность архитектуры сопоставляются и контрастируют с непринужденной свободой, естественностью сада. Но оба эти компонента ансамбля образуют целостность, единство статического и динамического начал, равновесия покоя и движения. Конструктивные особенности архитектуры дворца —



89. Капура. Дорожка вдоль озера

раздвигающиеся окна-стены, легкий каркас, сама природность материалов (главным образом дерева) делают дом органически сопричастным саду. Наружное пространство как бы вливается в интерьер, сад «входит» внутрь помещения, а для человека, сидящего на циновке пола или на веранде, сад не отделен и не удален. Его можно рассматривать, созерцать, как картину, но можно и ощущать вокруг себя. Именно эти черты, доведенные до совершенства и абсолютной четкости в ансамбле Кацура, оказались самыми важными для последующего развития архитектуры и садового искусства.

Приблизительно в те же годы, когда заканчивалось строительство Кацура, на северо-восточной окраине Киото удалившимся от дел императором Гомицуно был распланирован ансамбль Сюгакуин с обширным садом-парком. Первая часть работ была закончена между 1656 и 1659 годами, но затем с перерывом работы продолжались еще несколько лет.

Уникальность композиции Сюгакуин среди японских садовых ансамблей связана с его расположением на трех уровнях — террасах, поднимающихся друг над другом по склону горы. Именно это определило общее пространственное построение ансамбля и конкретное решение каждой его части. В отличие от Кацура основной масштаб и основной эмоциональный тонус Сюгакуин был задан дальним планом — видом далеких силуэтов гор и деревьев (что носит название «саккэи»), а все искусственно построенные элементы сада становились передним планом композиции и получали подчиненную роль. Смысл и задача работы художника состояли в приведении к единству этих двух планов путем контраста или гармонического сопоставления. Но при этом в обработке каждой мельчайшей детали, в выверенности пропорций и колорита художник садов Сюгакуин не уступает мастерам Кацура, вернее, работает на основе тех же принципов. Каллиграфическая точность рисунка водоема или композиция водопада на верхней террасе считаются общепризнанными шедеврами в искусстве японских садов. Но определяют неповторимость ансамбля Сюгакуин картины открытых, уходящих вдаль, напоминающие пейзажи знаменитых живописцев. Вид из павильона Ринунтэй даже «сюжетно» почти совпадает с композициями, которые писали художники 17 века на стенах дворцов и храмов: изогнутое могучее дерево и кустарники на переднем плане, легкий абрис горы вдаль. В этом можно ощутить некую нарочитую театрализацию, почти аналогичную, если вспомнить, что задник декорации в театрах Но и Кабуки представлял собой ствол старой скривленной сосны с яркой зеленью ветвей. Отенок театрализации ощущается во всем построении пространства ансамбля, придавая ему особую декоративность, свойственную и более ранним садам, но здесь получившую определенное и ярко выраженное звучание.

Усиление декоративных качеств садов 17 века за счет снижения высокой духовности этого искусства постепенно изменило его роль в общей системе архитектурного ансамбля, создало предпосылки для появления



инных типов связи сада с архитектурной формой. Подобно тому как дзэнский сухой пейзаж был созвучен монохромной живописи тушью на стенах храма Дайсэн-ин, сады замка Нидзё, храма Нисихонгандзи или дворца Сэнтэ согласуются с декоративными росписями 17 — начала 18 века. Единство художественного процесса, стилевое сходство различных жанров давали основу уже нового по смыслу, внутренне целостного ансамбля, включающего нарядный интерьер дома и несколько театрализованную, декоративную композицию сада.

Тенденция усиления декоративного начала возникла в японском искусстве еще в конце 16 века и существовала одновременно и параллельно с другой, основанной на эстетике ваби и представленной, в частности, таким памятником, как Кацура. Декоративные качества появляются и в живописи (у мастеров школы Кано) и в архитектуре. Дворцы и замки, строившиеся уже в самом начале 17 века, украшались пышной позолоченной или ярко расписанной резьбой, бронзовыми накладными деталями, что коренным образом меняло общий эмоциональный строй произведения.

Построенный для сёгуна Иэясу Токугава замок Нидзё в Киото в плане представляет зигзаг, напоминающий композицию Кацура. Но в его пропорциях, тектонике преобладают совершенно иные качества. Массивная крыша делает здание более приземистым, тяжеловесным и статичным. В интерьерах Нидзё ощущение пышной праздничности создается настенными росписями, выполненными яркими красками по золотому фону (они приписываются художнику Кано Танпу).

Стилистически близки этим росписям лаковые изделия того времени, где традиционный изысканный декор постепенно становится все более пышным и нарядным. Керамические вазы Нинсэя, в росписи которых использовались яркие эмалевые краски и золото, были сопричастны этому миру форм, столь отличному от идеалов чайного культа.

Во время праздников или торжественных церемоний, когда раздвигались стены дворца, вид сада должен был соответствовать и характеру интерьера и общему настроению. Не религиозная сосредоточенность, но радость восприятия реальной красоты природных форм определяла задачу художника сада, строившего композицию эффектную, привлекательную, скорее способную поразить, чем взволновать.

Еще более пышным и грандиозным по размерам, чем Нидзё, был дворец Фусими (начало 17 века), превращенный впоследствии в монастырь Нисихонгандзи. Его сад при формальном сохранении всех составных канонических элементов может служить образцом уже чисто декоративного построения. В живописи также мотив потока, скалы, дерева используется художником не как религиозно-философский символ, а как сюжет декоративной композиции, организующей большую плоскость стены, но не требующей внутреннего напряжения для интуитивного постижения ее смысла. Совершенно разные по манере (как, например, росписи в храмах Дзэриндзи и Дзёгэн-ин в Киото) — остро графич-



90. Кацура. Павильон Сёккитэй. Вид с северо-востока

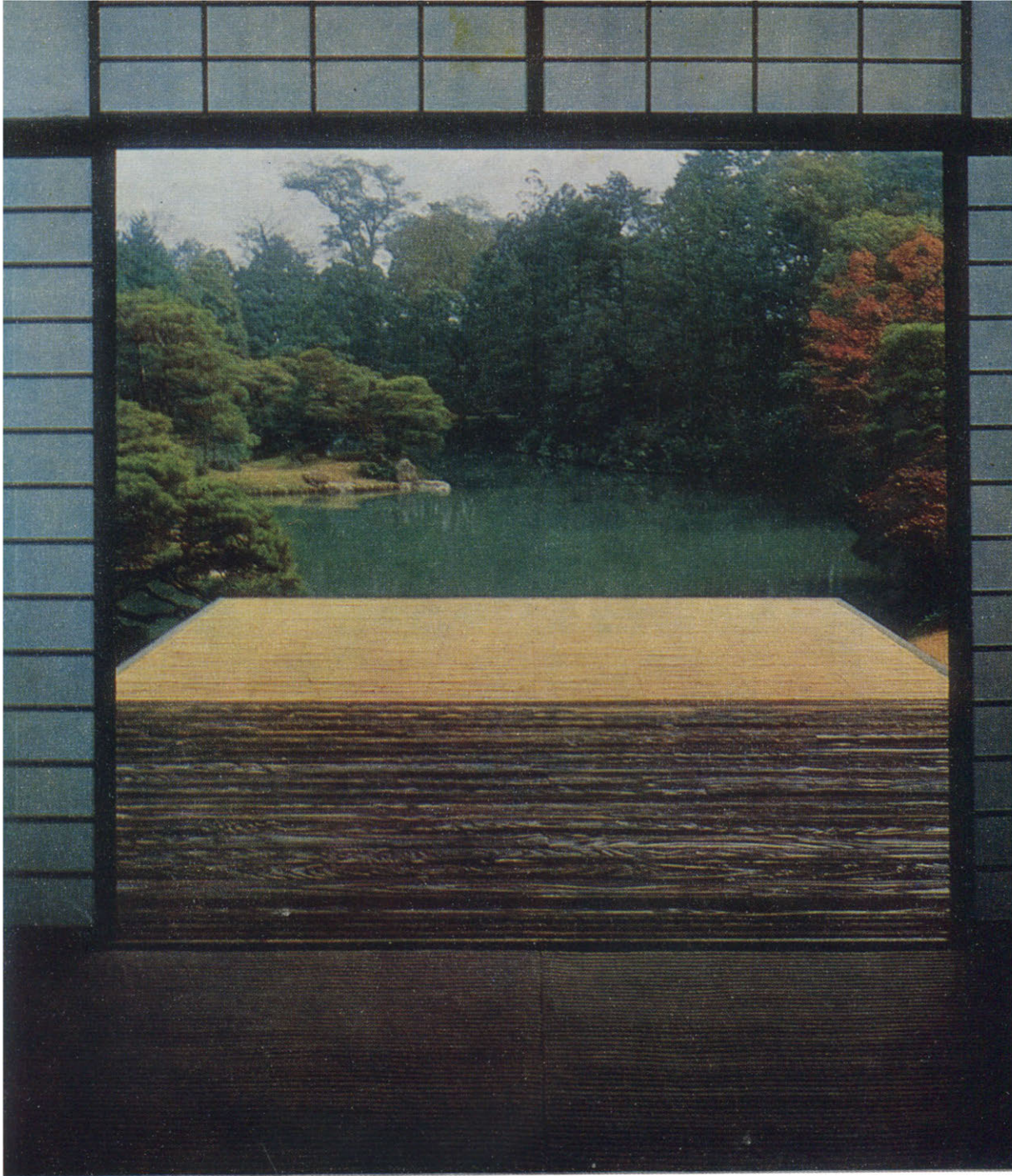
ной или мягко живописной — они одинаковы по своей сути и по задачам организации пространства интерьера.

В шедеврах знаменитого Огата Корина (1658—1716) наиболее полно раскрываются новые эстетические идеалы, сформировавшиеся в среде богатой и тяготевшей к роскоши городской торговой буржуазии, составлявшей новую элиту японского общества конца 17—18 веков. Стремление подражать аристократизму старой культуры, главным образом в ее хэйанском варианте, сочеталось с образом жизни веселым, праздным, лишенным какой-либо скрытой грусти и особой утонченности, которые были характерны для Хэйана. Древние памятники литературы и искусства давали скорее общую идею, чем служили образцом для подражания, и хэйанская отвлеченная мечтательность оборачивалась наслаждением жизнью, любованием реальной красотой окружающего мира. При этом сформировавшиеся еще на основе средневекового мировоззрения законы художественной формы сохраняли свои права и определяли сложную поэтику каждого жанра, будь то сады или живопись. В искусстве Корина почти реальная осязаемость одних предметов (например, цветущих деревьев в его знаменитой ширме «Красное и белое дерево сливы») сочетается с условностью других (золотой фон и изображение потока на той же картине). Но само качество условности принципиально иное, чем в произведениях прошлых веков — в монохромной живописи Сессю или пейзажных ширмах Тохаку. Изменилось восприятие и изображение пространства в живописи, оно как бы слилось с самой плоскостью картины и распласталось по ней. Бесконечные, уходящие дали монохромного пейзажа уступили место ирреальному пространству, образуемому золотым фоном плоскостного, но обладающего какими-то элементами объемности в сочетании с достоверной трактовкой дерева. Произведение Корина — и не символ и не реальность, но поэтически преображенный и потому многозначный образ. Он не нарушается ни контрастом объемности и плоскостности, ни сочетанием единого золотого фона с мелкой орнаментальностью завитков волн в изображении потока. Эти завитки перекликаются с узором, который делают художники садов на песке, символизирующем воду, и заставляют и дальше вести это сравнение картины Корина с садом, открывая для себя через один жанр искусства особенности и повороты развития другого жанра.

Современники Корина, работавшие над созданием садов, не сделали ничего, равновеликого его искусству. Здесь каноническая система оказалась более стабильной, устойчивой и неизменной, чем в живописи. Но сформировавшийся несколькими веками ранее и в иных исторических условиях канон постепенно утрачивал свои позитивные качества, превращаясь в чисто формальную схему. Утрачивалась и былая содержательность символов, уже не соответствовавших мировоззрению новой эпохи.

Наиболее яркое выражение этого — направление бундзин («ученых», «интеллектуалов») в японском искусстве 18 века. В общих чер-





91. Кацура. Вид сада с террасы для созерцания луны

тах это явление можно охарактеризовать как попытку индивидуального самовыражения многогранной художественно одаренной личности в условиях противоречивой культуры позднего средневековья. Декларация дилетантизма как противопоставление ремесленному, цеховому профессионализму средневекового искусства, подчеркивание субъективизма в выражении внутреннего настроения и личного начала — все это было связано с новыми тенденциями, характерными уже для культуры нового времени. Появившись на рубеже двух эпох, искусство бундзин захватило очень узкую сферу, хотя и проявилось в различных жанрах. Но если в живописи оно связано с именами таких крупных художников, как Икэ-но-Тайга, то в искусстве садов (так называемом бундзин-сикки) идеалы бундзин должны были очень скоро обернуться чисто внешним формотворчеством и эстетской изощренностью.

В течение 18—19 веков появляется множество садов по всей стране. Это были и резиденции императоров (как, например, сад дворца Сэно в Киото), и феодальные поместья даймё (с такими знаменитыми садами, как Рикуги-эн в Токио или Рицурин в Такамацу), и жилища разбогатевших представителей третьего сословия в многочисленных разраставшихся городах. Очень расширилась сама сфера бытования этого искусства, но одновременно стал утрачиваться его глубокий философский смысл. Почти «мистический» творческий акт создания сада типа Рёандзи постепенно оказался на уровне ремесленного составления композиции из определенных стандартизированных элементов.

То, что искусство садов не выродилось полностью и сохранило свою жизненность вплоть до современности, связано с широкой его демократизацией и сложением традиционного типа жилого дома.

Традиционный жилой дом как феномен японской культуры представляет большой самостоятельный интерес, но в позднем этапе истории садового искусства нельзя разобраться, минуя его, так как сад стал входить как важная составная часть в единую структуру ансамбля жилого дома.

Сохранение форм жилища в течение столь длительного времени связано с целым рядом причин, в первую очередь с устойчивостью норм быта и патриархальных семейных устоев. Но к этим же причинам относится и весьма раннее по сравнению с европейскими странами распространение системы стандартизации в архитектуре: не просто стандартный строительный элемент (как кирпич) или единый пропорциональный модуль сооружения, но общая система стандартных деталей для любого строительства, будь то храм, дворец городской или сельский жилой дом.

Основой стандартизации в японской архитектуре была единая модульная система, формировавшаяся постепенно и ставшая общей для всей страны. Например, в ансамбле Кацура использованы два модуля — более ранний (так называемый кивари), выражавшийся в расстоянии между центрами двух соседних опор, и другой, получивший





92. Кацура. Каменный фонарь типа орибэ в саду



затем всеобщее распространение, равный величине циновки-татами (именно поэтому и величина помещения измеряется количеством татами). Изготовление на основе единого модуля всех элементов конструкции дома превращало строительство в процесс сборки, а принципиальное отличие императорской виллы от дома простолюдина заключалось лишь в размерах и количестве помещений, а также качестве отделки и выборе пород дерева. Психологически и эстетически подобная близость была подготовлена ходом развития японской архитектуры — начиная от отождествления дворца и храма периода Хэйан (достаточно вспомнить храм Феникса в монастыре Бёдоин), принципиального сходства жилых и культовых построек в дзэнском монастыре и кончая идеалами чайного культа — ваби (эстетическое осмысление простоты и непритязательности сельского дома).

Для развития садового искусства стандартизация жилого дома сыграла большую роль в несколько ином аспекте. С появлением во второй половине 19 века новых черт городской культуры, утверждением значительности личности с ее неповторимостью и правом на свободное самовыражение постепенно стало меняться и отношение к типологическим формам искусства, рожденным эпохой средневековья.

В стандартном, лишь допускающем некоторую вариативность доме необходимой частью становится сад с его принципиальной свободой, естественностью, непринужденностью. Сами канонизированные (и по существу тоже стандартные) элементы сада оказываются подобными стандартным деталям дома, и потому целостность ансамбля как бы заранее программируется. Но одновременно с подобием существует и важное различие, дающее контрастное сопоставление дома и сада: рядом с геометрической четкостью и строгостью — асимметричная динамическая композиция, открывающая относительную свободу проявления индивидуальной фантазии, реализации творческого импульса. Сад, а также ниша-токонома, где располагается картина, свиток каллиграфии, букет цветов, пришедшая в жилой интерьер из чайного дома, становятся эстетическим зерном ансамбля, его эмоциональным фокусом.

Если рассматривать конструктивные особенности традиционного дома в перспективе исторической эволюции японской архитектуры, то они представляются результатом отбора качеств, наиболее рациональных с точки зрения климатических и природных условий страны. В них «просвечивают» черты древних синтоистских святилищ (приподнятый на столбах объем здания, нависающая кровля, не говоря уже о многих конструктивных деталях и принципиальной тщательности обработки дерева), хэйанских дворцов стиля синдэн (с их единым пространством интерьера и его открытостью наружу), черты жилой архитектуры периодов Муромати и Момояма (связь интерьера с садом, устройство токонома, пол, покрытый, соломенными циновками-татами, размер которых соответствует модулю конструкции). Каркасная систе-



93. Сюгакуин. Сад Ринкюдзи









94. Ансамбль Сюгакуин в Киото. Общий вид из павильона Ринунтэй. 17 в.

ма оказалась наиболее целесообразной в особых сейсмических условиях Японии, а возможность сквозного проветривания дома — абсолютно необходимой при повышенной влажности воздуха. Точный расчет угла падения солнечных лучей в разное время года обусловил большой вынос крыши — она защищает от палящего летнего зноя, но не задерживает приятных солнечных лучей зимой, ранней весной и поздней осенью. Осознание целесообразного как красивого, связанное с принципами чайного культа, получило полное выражение в образе традиционного дома. И в этих условиях сад также должен был несколько изменить свою роль и свое назначение. Он не только отвечал психологической потребности в красоте и постоянном соприкосновении с миром природных форм, но как произведение искусства обогащал, эмоционально насыщал жизнь человека.

Именно то, что это был не просто «кусочек зелени», но художественно осмысленные, преобразованные творческой фантазией определенные компоненты природы, сообщало саду гораздо более емкое содержание, возможность широкой образной интерпретации. Сад способен был давать множество эмоциональных импульсов — в зависимости от сезона, погоды, освещения он становился иным, — но также и стимулировать творческую активность обитателей дома, так как в самой своей сути исключал пассивное восприятие готовых стабильных форм. Иными словами, сад в ансамбле жилого дома играл роль не только барьера, не только декоративного сопровождения, но занимал важное место в его духовной содержательности.

Как уже говорилось, образ дома возникает из его пространственного построения. Объемные предметы в отличие от европейской традиции появляются в интерьере лишь на время, а затем опять убираются в специальные шкафы. Эта система, которая определяет весь стиль жизни, дает возможность разнообразно использовать одно и то же, часто очень небольшое помещение в зависимости от времени суток и потребности: как спальню ночью, как столовую или рабочую комнату днем. Сами конструктивные особенности интерьера, разделяемого лишь легкими раздвигающимися перегородками — фусума, позволяют быстро трансформировать внутреннее пространство дома. По мере надобности появляются одни предметы, затем другие, а в какой-то момент все они убираются в шкафы, назначение которых — прятать, а не демонстрировать.

Отсутствие стабильного места для каждого предмета, в том числе и таких, как кровать и стол, существенно повлияло на восприятие интерьера. Он всегда понимался как изменяющийся, временный, а его главным формообразующим элементом стал не объем, масса предмета, а пространство — единственно постоянная и обязательная часть ансамбля. Именно *пустое* пространство дома, традиционная одухотворенность которого уходит корнями в глубокую древность, становится содержательным фоном (подобно свободному фону в живописи тушью),





95. Сюгакуин. Каменная дорожка к павильону Дзюгэну-кан





96. Сюгакин. Водопад в нижнем саду

подчеркивающим значительность самого малого единичного предмета. На этом построено художественное воздействие ниши-токонома, где скромная ваза с единственной веткой становится эмоциональным фокусом интерьера.

Через раздвигающиеся стены-окна внутреннее пространство свободно «перетекает» наружу, связывая в единое целое интерьер и сад. Поскольку композиция сада исполняется в расчете на взгляд изнутри дома, пространство сада органично соединяется с интерьером, а ограждение сада замыкает весь ансамбль и отделяет его от внешнего окружения. Таким образом, эмоциональная тема японского дома — это тема уединения, покоя, тишины, и образ сада занимает здесь ведущее место.

Дом с садом выражает определенную концепцию жизни, основанную на традициях культуры, мировосприятия, отношения к природе, бытовых особенностях. Одна из таких особенностей, оказавшая большое воздействие на многие конструктивные и эстетические свойства дома и сада, — это обычай сидеть на покрытом циновками полу. Пол как главная «жизненная поверхность» в доме, определяющая формы повседневного существования, закрепил точку зрения на окружающее (можно, например, напомнить, что композиция сада для созерцания всегда учитывала уровень глаз сидящего на веранде человека).

Расчет на полуфигуру определял в значительной мере пропорциональное решение интерьера, высоту помещений, масштаб вещей. Он определял и относительные размеры сада в его соотношении с человеком и с предметами в доме.

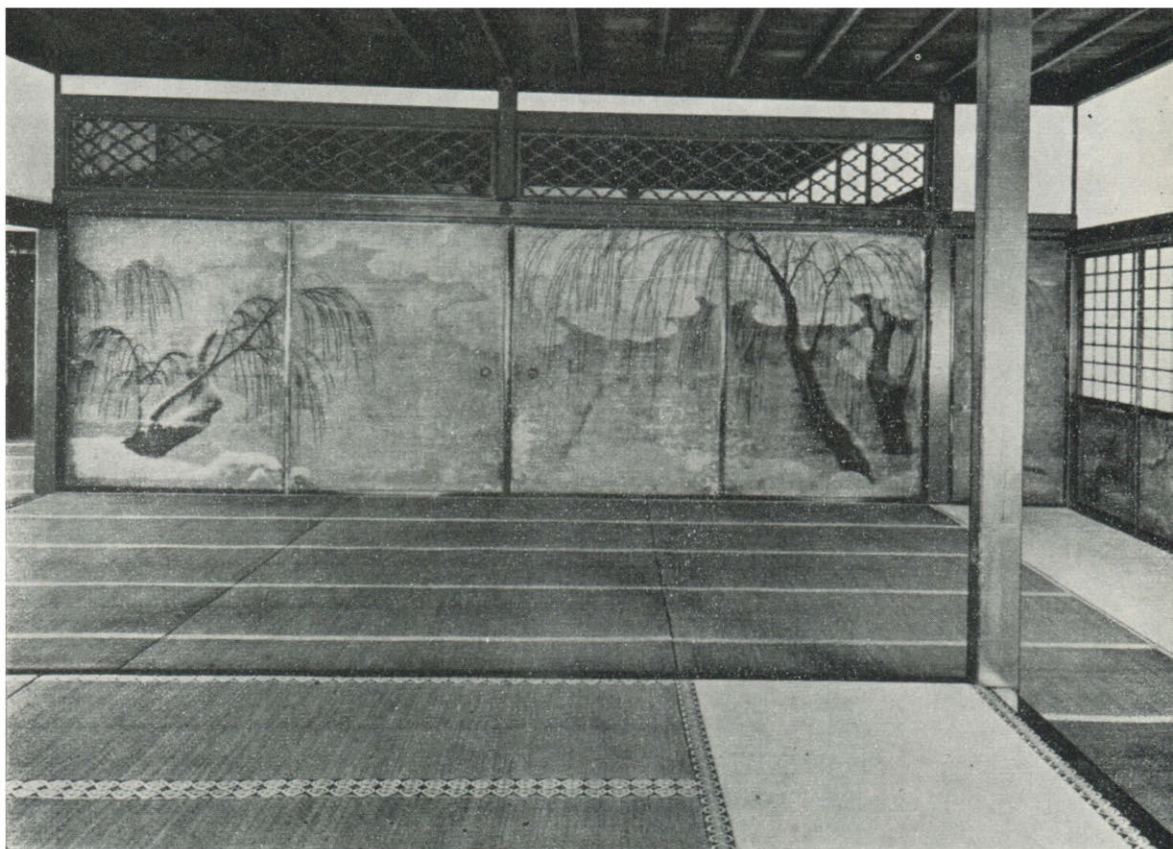
Обычай сидения на полу означает, кроме того, отсутствие специальной мебели — стульев, кресел, диванов, а также постоянного стола как стабильного места трапезы, игравшего в европейском доме, начиная с эпохи средневековья, особую символическую роль: трапеза была формой единения, общности, «кольца» людей вокруг стола, получившего символическое значение центра дома. Отсутствие постоянного места трапезы и самого ритуала как важной формы общения создавало иные психологические связи с предметным миром, незафиксированность внимания на нем, постоянное ощущение временности и взаимозаменяемости вещей. Ценность предмета в доме определяется его ролью в общем ансамбле, контекстом его «жизни» в интерьере в данный момент. Такая традиция восприятия предмета и пространства была воплощена в японском средневековом искусстве — живописи суйбоку, поэзии хайку, сухих садах. Она породила не только особый художественный язык, культуру поэтического намека и ассоциации, но и умение видеть в малом большое и значительное. Изогнутый ствол старого дерева сливы с цветущими побегам на картине Огата Корина — это образ весны, возрождения, всепобеждающей силы духа, целая философская поэма.

Такой же поэмой может стать реальное маленькое деревце сливы или сосны, специально выращенное и по форме повторяющее могуче



97. Сад саккэй. Вид из интерьера павильона Сэкинсуэй-ан в храме Козандзэи в Киото





98. Монастырь Нисихонгандзи в Киото. Интерьер Хуинкаку с расписными внутренними перегородками. Около 1600



99. Сад монастыря Нисихонгандэи. 17 в.

стволы, согнутые ветрами где-нибудь в горах или на побережье. Такому деревцу может быть двести или даже триста лет, и ценится оно наравне с древней живописью, керамикой, лаками. Это — бонсаи, особый вид декоративного искусства, требующий не только профессионального умения ботаника, но и художественного чутья, творческой фантазии. Поставленное в токонома, такое деревце уподобляется пейзажу-картине, не столько изображает природу, сколько олицетворяет ее.

Но если в принципе возможен пейзаж — бонсаи из одного или нескольких карликовых деревьев в керамической вазе, то возможен он в таком же масштабе из камней, песка, гальки. Это — бонсэки, так называемые *пейзажи на подносах*, крошечные композиции с каскадами и потоками, горами и озерами. Это искусство, имеющее свои законы, своих мастеров и своих почитателей. В современной Японии устраиваются выставки бонсэки, подобно выставкам живописи или скульптуры.

Бонсаи и бонсэки — отнюдь не «кунштюк», так поражающий воображение европейца. Их образы связаны с самыми общими эстетическими и даже философскими идеями (например, концепцией ценности данного мгновения в проповеди буддизма дзэн). Но здесь же можно видеть свойственную восточному художественному сознанию взаимозаменяемость жанров, основанную на единстве мировоззренческих истоков творчества: живописный пейзаж — аналог естественной природы в ее единстве, как и сад. Их смысл, их «предназначение» в сознании созерцающего человека принципиально одинаковы, что объясняет и сходные законы композиции и образного решения.

Реальный сад под открытым небом может быть любого размера — от обширного парка до символической композиции на площадке в один квадратный метр. В принципе возможно и дальнейшее уменьшение размера. И вот такой сад, как бы поднятый с земли и положенный на тарелку, и есть бонсэки. Он может состоять просто из одного камня (как, например, хранящийся в монастыре Нисихонгандзи «Суэ-но-Мацуяма»), но существуют и более развернутые, «повествовательные» мотивы (вспомним о трех формах сада: син, гё, со) с растениями, моделями архитектурных сооружений и даже нарисованными деталями. Бонсэки означает отношение к природе как ценности, без которой невозможна жизнь человека. Ставший мобильным, внесенный под крышу, этот микросад сохранил всю поэтику жанра, а по смыслу и значению в интерьере сближился с живописью, каллиграфией, икэбана. Умение постигать большое через малое, общее через единичное воспитано всей художественной традицией Японии. Трехстишие, бонсэки, букет становятся в один ряд с жанрами монументальными и философскими. Здесь и заключается секрет жизнеспособности искусства садов во всех его модификациях.

Черты канонического построения, имевшие глубокое философско-религиозное содержание в средневековой период, утратили первоначальный смысл, но сыграли важную роль в сохранении этого искусства





100. Кацура. Дворик перед главным входом. 17 в.





101. Сад замка Нидзё. Начало 17 в.







102. Пейзаж с солнцем и луной. Настенная роспись в храме Конгондзи в Осака. 17—18 вв.



103. Огата Корин. Веер с изображением мостика и ирисов. 18 в.





104. Хонами Коэцу. Лаковая шкатулка для письменных принадлежностей.  
Конец 16 — начало 17 в.





105. Огата Кэндзан. Тарелка с росписью в стиле суйбоку. Керамика. 18 в.



106. Лаковая шкатулка для письменных принадлежностей. 18 в.





107. Сад Когэцу-тэй в Мацуэ. Дорожка у павильона для любования луной. 1790



как жанра. Каноническое построение сада образует определенную систему, и, даже не осознавая полностью ее значения, каждый человек, независимо от его специальной подготовки, интеллектуального и эмоционального развития, может пользоваться ею как языком с его уже отработанными правилами. В канонических чертах как бы овеществлен и закреплён опыт многих поколений художников, а в конечном итоге — эстетический опыт народа. Без этого закрепления в каноне широкое распространение садового искусства было бы невозможно, оно не стало бы особенностью быта, отражавшей мировосприятие нации.

Тщательно оберегавшиеся, имевшие в прошлом сложное, подчас мистическое толкование приемы построения садов различных типов с детально разработанной классификацией всех элементов в середине 19 века были собраны и изданы в специальной книге, ставшей руководством для людей особой специальности, наподобие европейских ландшафтных архитекторов. Но подобно тому как простой деревенский плотник строит из определенного набора стандартных элементов дом, не решая проблем его эстетической организации и конструктивной целесообразности (это уже решено и будет обязательным результатом его деятельности), так и специалист по садам, отнюдь не философ-поэт, может выполнить любую композицию, отвечающую всем требованиям жанра.

В современной Японии модернизированные дома зажиточных людей, построенные не только из традиционных, но и из самых новейших материалов, как правило, имеют хотя бы небольшой сад, тщательно распланированный и заботливо оберегаемый в неблагоприятных условиях современного города. Даже небольшой клочок зелени олицетворяет столь органичную для японской культуры и становящуюся все более эфемерной связь человека с миром природы. В сельской местности и небольших городках, где возможность иметь сад возле дома значительно больше, ставшее почти хрестоматийным искусство построения традиционного сада (подобно широко распространенному и любимому в Японии искусству составления букетов) вышло за пределы особой области деятельности специалистов, приобретя черты самодельного, народного творчества. Как писал в своих заметках о Японии чешский журналист и художник Адольф Гофмейстер, «сады в Киото или окрестностях Токио — самое убедительное доказательство тому, что воспитание, чувство прекрасного и традиция научили японцев помещать нужную вещь нужного размера на нужном месте. Этот несравненный дар безошибочного вкуса возвеличен до высот интуитивной уверенности. Этот вкус врожденный, им обладают самые простые, часто неграмотные люди. В пригородной харчевне и в деревенском доме царит гармония материала, объема, цвета. Взаимоотношения между вещами и их отношение к человеку решены в музыкальном ключе»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. Гофмейстер. Сделано в Японии.— В. кн.: «Иду по земле». М., 1964, стр. 313, 314.

## Традиции садового искусства в пространственной организации современных ансамблей

Одна из важных особенностей культурного развития современной Японии — сохранение художественных традиций, зародившихся много веков тому назад. Это связано со спецификой исторических условий самой страны, где период феодализма был чрезвычайно растянут во времени и во многих своих проявлениях сохранялся вплоть до 19 века. Непрерывности традиций в области культуры способствовала проводившаяся в течение двух с половиной столетий политика строгой изоляции, закончившаяся в Японии лишь в середине прошлого века.

«Донесенность» до современности форм прошлого объясняется и их связью с мировосприятием народа и многими бытовыми особенностями его жизни. Это относится, в частности, как уже отмечалось, к традиционному ансамблю жилого дома.

Но не менее важным представляется и свойство самих художественных идей и художественных форм, определяющих специфику японского искусства. Это их большая универсальность, многозначность, возникающая как результат обращенности к индивидуальному восприятию. Уже неоднократно шла речь о том, что каждое художественное произведение, большое и малое, в своей сознательной незавершенности предполагает особое сотворчество зрителя или читателя, аспект восприятия входит в структуру образа, становится важнейшим качеством художественной формы. Отсюда впечатление близости многих произведений японского искусства современности и их необычайная плодотворность для творческого сознания нашего времени. Известно, что не только сами японские архитекторы и художники обращались и обращаются к своему национальному наследию, но и такие крупнейшие представители современной художественной культуры, как Ф.-Л. Райт, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ. При этом самым главным стимулятором новых идей были не какие-либо конкретные явления японского искусства, но его самые общие принципы и закономерности.

Построение пространства — большого и малого, открытого и замкнутого, связывающего и разделяющего — составляло внутренний смысл эволюции искусства садов и стало использоваться новой японской архитектурой с самых первых ее самостоятельных шагов.

Примечательно, что именно человек, специально занимавшийся изучением старых садов, их историей и классификацией, архитектор Сутэми Хоригути, стал одним из первых, кто возродил это искусство и своим творчеством открыл для него новые пути в современности. Еще

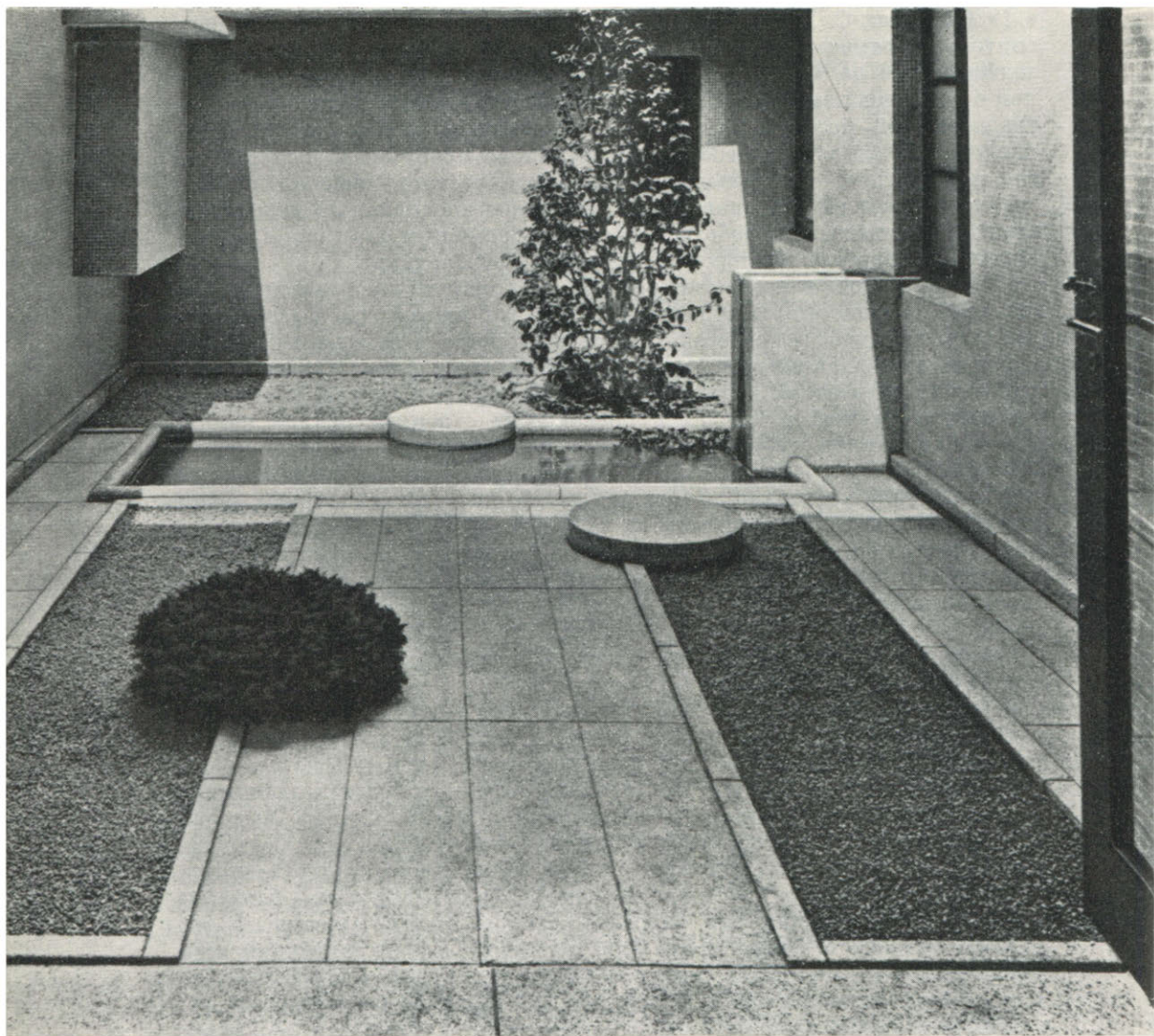
в 1930-х годах С. Хоригути добился в своих постройках удивительного синтеза современных архитектурных форм с чертами национального зодчества, но не в его стилизаторском аспекте, весьма распространенном в тот период, а в принципиально концепционном. Ощущая близость традиционной каркасной системы современным конструктивным решениям, он одинаково свободно и органично использовал как дерево, так и новейшие строительные материалы. Простота решения объема здания, соразмерность пропорций, отсутствие специального декора позволяют поставить его работы довоенного времени в один ряд с произведениями видных мастеров современной архитектуры.

Традиционными приемами решает С. Хоригути проблему художественной образности пространства, используя многое, что было присуще старым садам, но избегая внешнего сходства и буквальных цитат. Один из лучших примеров — сад дома Киккава в Токио (1930). Ставшее почти банальным в наше время сопоставление глухой стены или, напротив, большой остекленной поверхности с асимметричной композицией из камней, гальки, растений в те годы было поистине новым словом, плодотворным опытом соединения новейших и традиционных идей. Четкий, несколько суховатый геометризм архитектурных форм дома Киккава получает отголосок в прорисовке всех деталей сада, но усложняется богатством сопоставляемых фактур (бетон и мелкая галька, бетон и мох, мелкая зелень деревца, отражающегося в воде небольшого бассейна). Архитектор оформляет, как сад, внутренний дворик дома, разрушая монотонность бетонных стен, создавая из небольшой по размерам площади иллюзию глубокого пространства, заставляя глаз как бы постепенно ощупывать, постигать его.

В послевоенные годы С. Хоригути построил ряд отелей и ресторанов в так называемом традиционном стиле, в частности отель «Хассокан» в Нагоя (1953). Основные помещения, выполненные по типу жилого дома (с полом, покрытым циновками-татами, с раздвигающимися внутренними перегородками и наружными стенами-окнами), выходят в тщательно распланированный, изысканно построенный сад. Художника заботила не столько стилевая чистота сада, сколько естественность сопряжения внешнего пространства с интерьером и ощущение близости природного окружения для человека, где бы он ни находился — на веранде первого этажа, второго или третьего. Сад, сохраняющий весь набор обычных элементов, имеет во многих деталях и существенные коррективы, позволяющие ощутить его как создание современного мастера. В традиционной по смыслу композиции С. Хоригути допускает большую свободу, неканоническую импровизационность, например вместо однотонной светлой гальки, символизирующей поток, насыпает гальку белую и черную, добавляя ощущение цветового контраста, лишая монолитности единую поверхность.

Подобный прием специального заострения, усугубления привычно-традиционного и подчеркивания этим путем современности восприятия





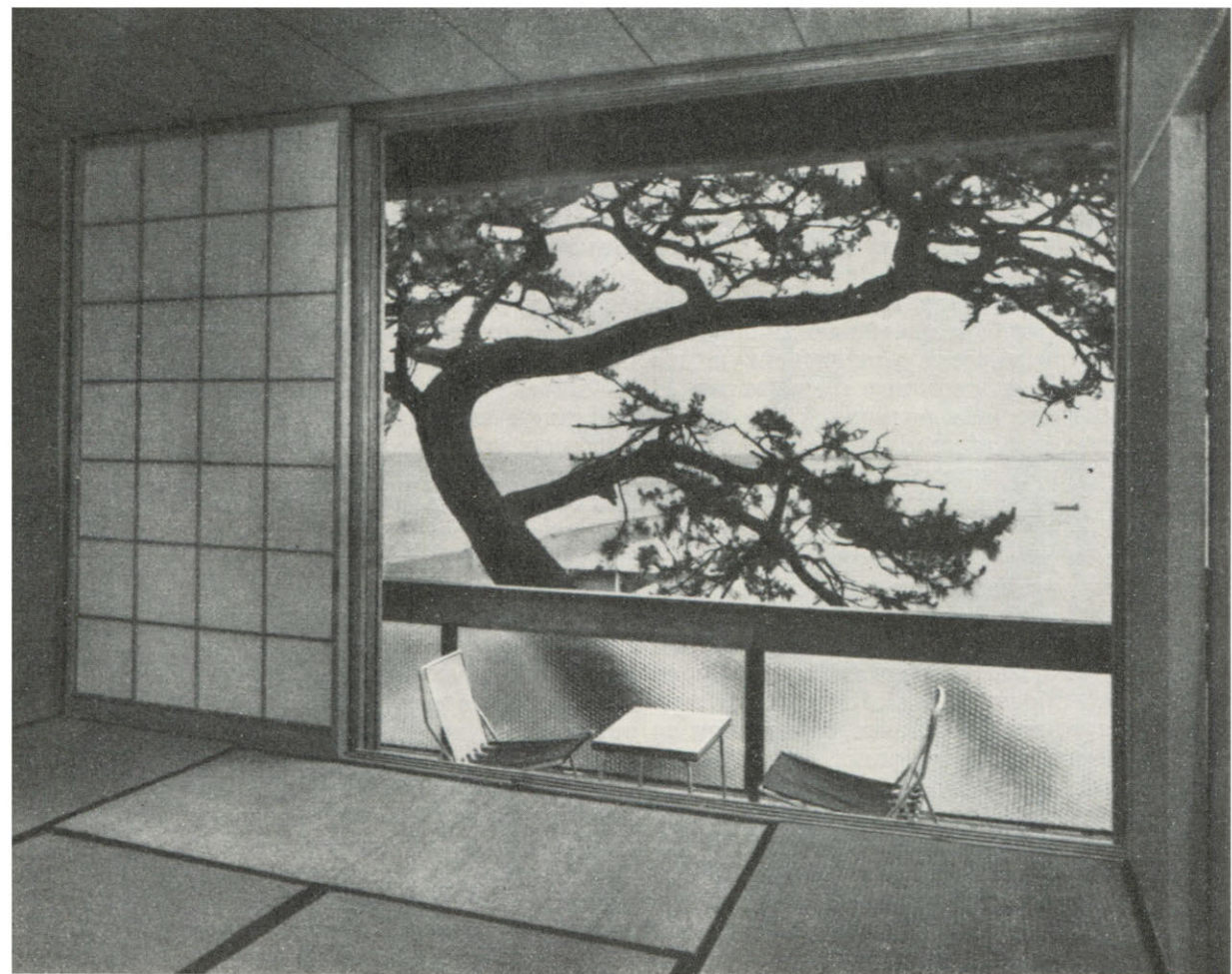
108. Сутэми Хоригути. Сад дома Киккава в Токио. 1920

формы применял неоднократно и другой известный художник садов Мирэи Сигэмори, автор одного из самых известных современных храмовых ансамблей Комё-ин в монастыре Тофукудзи в Киото (1939). Вся «лексика» искусства М. Сигэмори восходит еще к дзэнским символическим садам (типа карэ сан-суи), но само применение общеизвестных символов, их сочетание и контраст в одной композиции отмечают мастера с новым видением и ощущением. Резко очерченный на фоне зелени «поток» из белого песка с четко организованным узором от грабель и непринужденно расставленными группами камней или лужайка из зеленых, буроватых, золотистых мхов с погруженными в них четкими квадратами камней, образующих почти симметричную сетку, которая будто неожиданно нарушается, «рассыпается» в нерегулярную, но ритмически упорядоченную дорожку, подчеркивают этот контраст.

В послевоенные годы (конец 40-х — начало 50-х) с началом бурного подъема современной японской архитектуры осмысление национальных традиций осуществлялось как бы на двух уровнях: в строительстве частных жилых домов (где прототипом всегда был традиционный дом, вне зависимости от конкретного проекта) решалась главным образом проблема организации внутреннего пространства с примыкающим к нему садом; в сооружении общественных комплексов — городских муниципалитетов, университетов, концертных и спортивных залов, отелей и библиотек — важнейшее значение приобретали общая концепция размещения здания в городском пространстве, соотношение его с окружающей средой и непосредственно примыкающим ландшафтом.

Обращение к современным строительным материалам и значительная модернизация оборудования не повлияли в те годы на главные принципы пространственного решения жилого дома. В зависимости от состоятельности владельца сад занимал в ансамбле большее или меньшее место, от миниатюрной композиции у входа до развернутой формы микропейзажа за окнами главной комнаты или же во внутреннем дворе (работы Ё. Таникути, И. Ёсида, Д. Ёсимура и других). Это были, в сущности, вариации на традиционную тему прежде всего в самой концепции внутреннего порядка и безразличия к внешнему окружению (напоминание о том, что дом когда-то был окружен природой, как бы изначально упорядоченной и организованной).

Первые попытки решения ансамбля общественного здания исходили также из традиции дома как замкнутой пространственной ячейки, и композиция сада строилась в расчете главным образом на восприятие со стороны здания. Так был построен музей современного искусства в г. Камакура в 1951 году (архитектор Дзюндзо Сакакура). Поднятый на опорах над уровнем земли кубический объем здания имеет небольшое по размерам, но разнообразно и тонко разработанное пейзажное окружение, усложняющее и обогащающее архитектурный образ. У нижней галереи почти на одном уровне с ее полом начинается бассейн, в который погружены природные камни — базы стальных опор. Их ме-



109. Дзюндзо Сакакура. Приморский дом отдыха в г. Хамамацу. Вид из гостиной третьего этажа. 1960



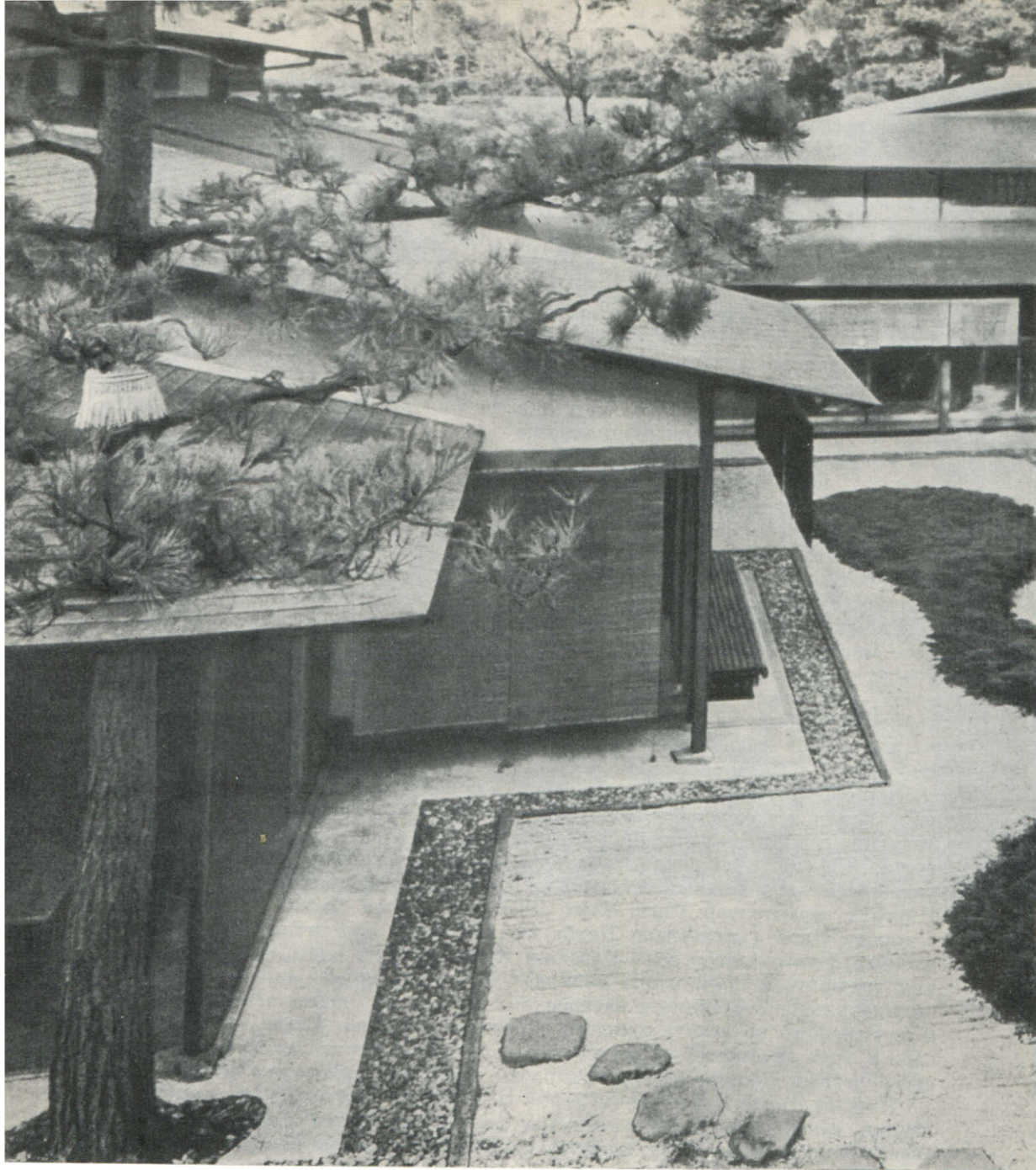
хангичность «гасится», смягчается сопоставлением с природными матерьялами и с самим образом сада воды, вызывающим ассоциации с национальным наследием.

Желая подчеркнуть преемственность основных принципов и внутреннюю связь новой архитектуры с прошлой, несмотря на полное несовпадение внешних форм, архитектор Хидэо Косака сопоставляет здание почтового ведомства в Киото с традиционным садом 18 века (1955). Задача организации внешнего пространства и сопряжения объема здания с окружением с помощью канонически построенного сада сохраняется в японской архитектуре вплоть до 70-х годов, особенно в зданиях отелей, ресторанов в национальном стиле, где акцентирование национальных черт связывается с их функцией.

Сохранение в формах современного сада нарочито традиционных элементов подчеркивает, что сад выражает уже не столько философски-мировоззренческое, сколько интеллектуальное отношение к природе и одновременно к наследию человека-горожанина. Такой сад часто приобретает чисто декоративные свойства, смягчая ощущение холодной деловитости современных зданий.

Совершенно иные задачи и соответственно иные возможности в использовании традиций садового искусства возникли в современном градостроительстве. Рядом с многоэтажным и значительным по объему зданием сад не мог занимать в общей композиции ансамбля такое же место, какое ему принадлежало прежде. Образовалось принципиально иное масштабное соотношение архитектуры и сада как произведения пластического искусства. Даже традиционный по стилю и материалам отель «Хассокав» Сутэми Хоритуги, имевший три этажа, потребовал корректив в композиции сада. Сама задача масштабного и пластического равновесия с современным зданием противоречит реальным возможностям и принципам традиционного сада. Поэтому функция его значительно изменилась, что повлекло и новые композиционные решения. Усилились декоративные свойства сада, он стал своеобразной «картиной» или «скульптурой» в интерьере здания или у его стен снаружи. При этом сохранялись многие канонические черты, сформировавшиеся в прошлом. Так исполнен сад отеля «Ниигата» в городе Ниигата (архитектор Такэо Сато, 1963), сад музея Ямато Бунка-кан в городе Нара (архитектор Исоия Ёсида, 1960), сад отеля «Токоэн» в городе Ёнаго (автор сада Масаюки Нагарэ, 1957). Здесь национальная традиция в построении сада как бы стимулирует определенное эмоциональное состояние и настроение на основе цепи ассоциаций и внутреннего подтекста каждого образного решения. Главная задача сада в этих ансамблях — декоративное сопровождение архитектуры, своеобразный аккомпанемент ее строгим, несколько суховатым формам.

В музее Ямато Бунка-кан центром композиции является внутренний дворик, вокруг которого в замкнутом кольце помещений расположены экспозиционные залы. По замыслу архитектора, стволы бамбука, под-

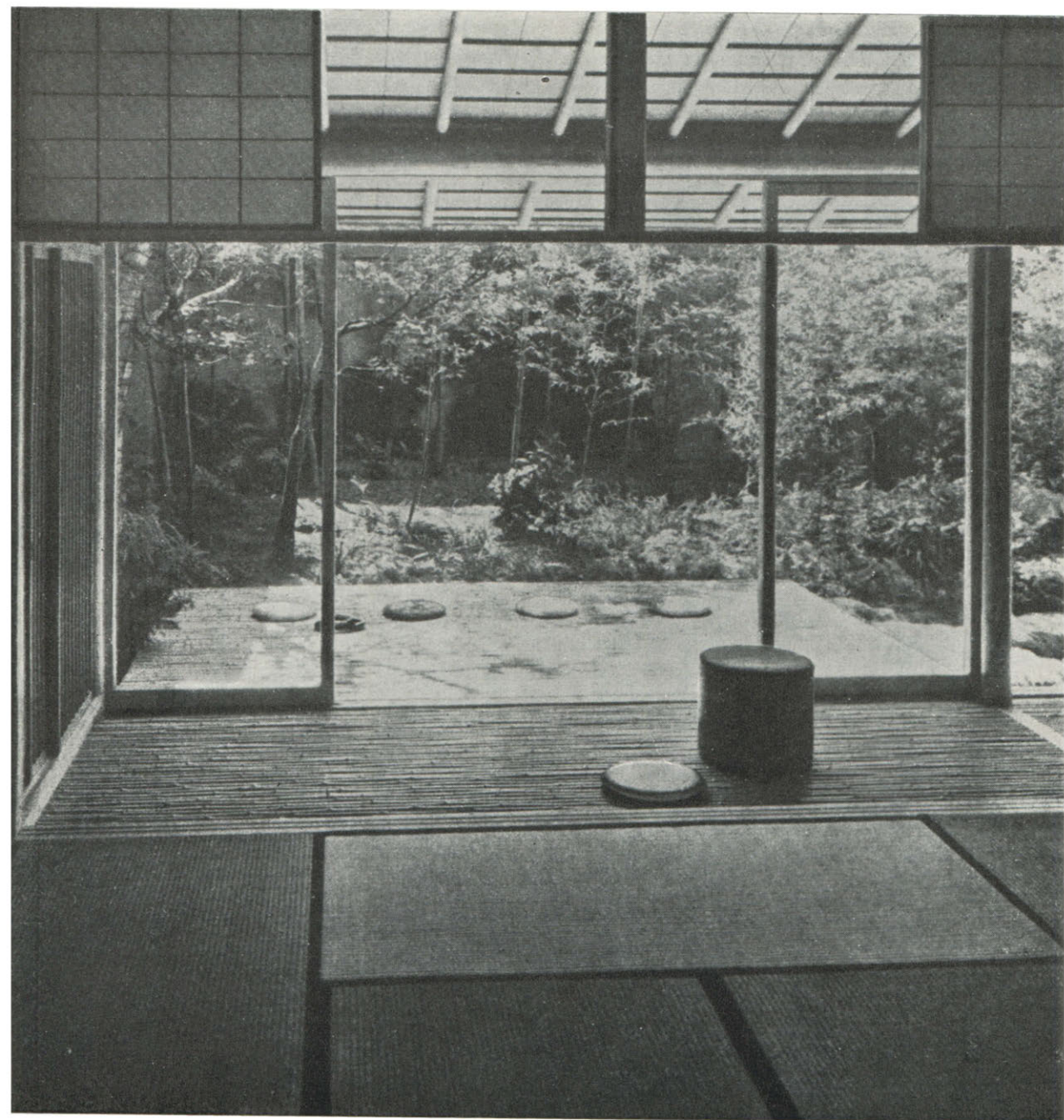






110. Сад ресторана «Кайсуй-эн» в отеле «Мияко» в Киото





111. Сутэми Хоригути. Отель «Хассокан» в Нагоя. Вид из интерьера в сад. 1953

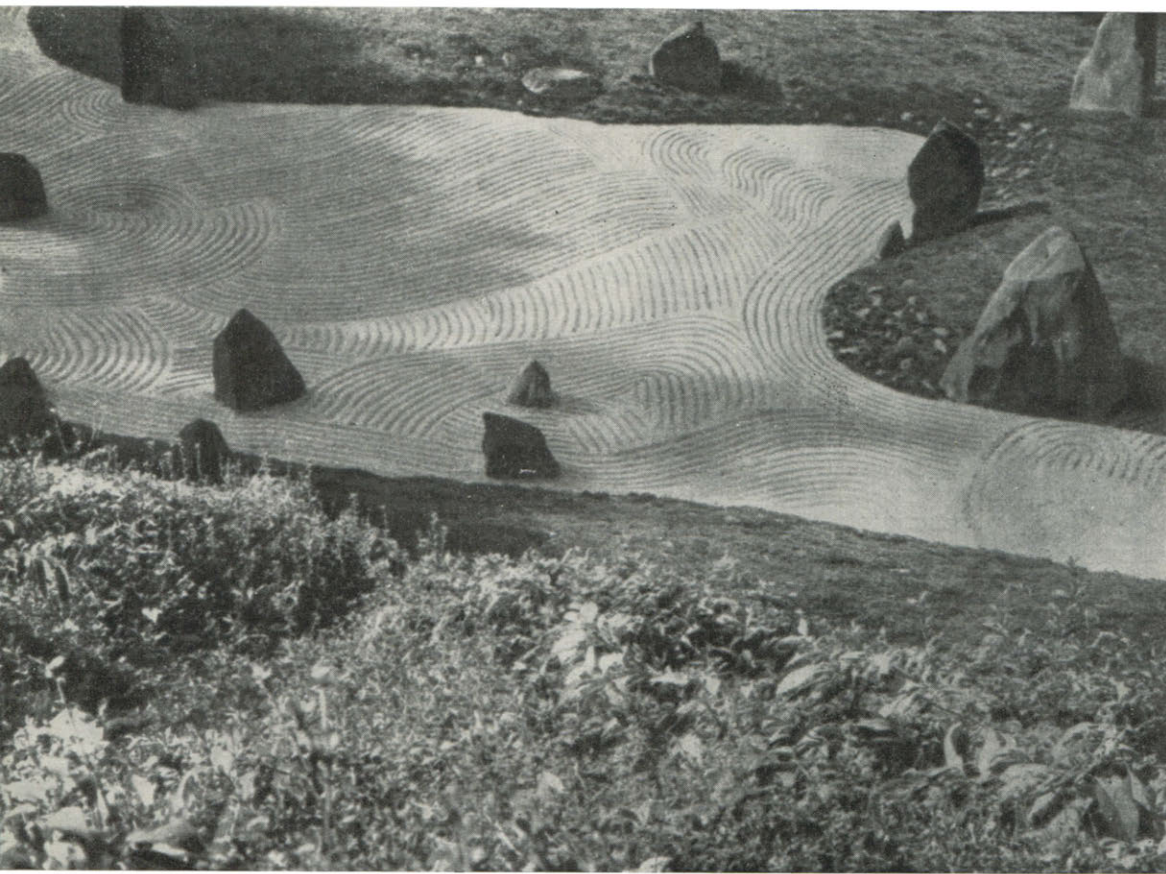
нимающиеся высоко над крышей, помимо символического смысла, играют роль светового фильтра, задерживающего летом вредные для живописи яркие солнечные лучи, а зимой, когда листья опадают и жухнут, пропускающего больше света в залы. Внутренний дворик с бамбуком должен создавать особый тонус для восприятия национальной живописи — покоя, тишины, внутренней сосредоточенности. Архитектор говорил о том, что он хотел сделать музей не как шкатулку для драгоценностей, а как место свободного восхищения искусством, создать обстановку, наиболее естественную для восприятия прекрасного.

Широкая образная ассоциативность положена в основу сада отеля «Токоэн», выполненного известным скульптором и мастером садов Масаюки Нагарэ. Пространство сравнительно небольшого бассейна прямоугольной формы художественно организовано с помощью прямоугольных каменных вазонов с растениями и композиции из трех каменных блоков, напоминающей древние синтоистские ворота — тории. В прошлом нельзя отыскать какой-нибудь определенный сад, который послужил бы прообразом произведения М. Нагарэ. Но в то же время его творение имеет огромное количество реминисценций и потому сложно и многогранно по своему содержанию. Вспомниаются и «райские острова» в садах Золотого и Серебряного павильонов, и стоящее над широкой водной гладью святилище Ицукусима в Хиросиме, и сады мхов в Тофукудзи. Художник использует традиционный для садового искусства прием перспективного «растяжения» пространства, помещая на переднем плане прямоугольные и более крупные вазоны, а на заднем — квадратные и чуть меньшего размера. Переживание фактур — блестящей глади воды, матовой зелени, камня — это традиционно и современно в одинаковой степени, органично для художественного языка 20 века и для японского, а не какого-нибудь иного мастера.

Таким образом, искусство садов дает для современности не только уроки пространственного решения ансамблей, но и культуру восприятия форм, их эмоционального переживания. Неизобразительность этого искусства, его известная отвлеченность воспитали особую культуру восприятия, фиксирующего нюансы цвета, фактуры, ритмического рисунка композиции. Сам принцип построения образа в японском искусстве прошлого с его незавершенностью, требующей особого сотворчества при восприятии, подготовил естественность отношения к многочисленным отвлеченным пластическим композициям, которые входят в ансамбли современных сооружений.

В сопоставлении с садом Рёандзи или Гинкакудзи как прошлой стадией эволюции жанра такое произведение, как ансамбль гольф-клуба в Такерацука архитектора Того Мурано (1960), в сущности, лишь адаптация пластических форм в соответствии с архитектурным обликом здания, новыми материалами, пропорциями, тектоникой.

То же можно сказать и о *скульптурном саде* здания Токюо Бункайкан (архитектор Кунио Маэкава, скульптор М. Нагарэ), предназна-

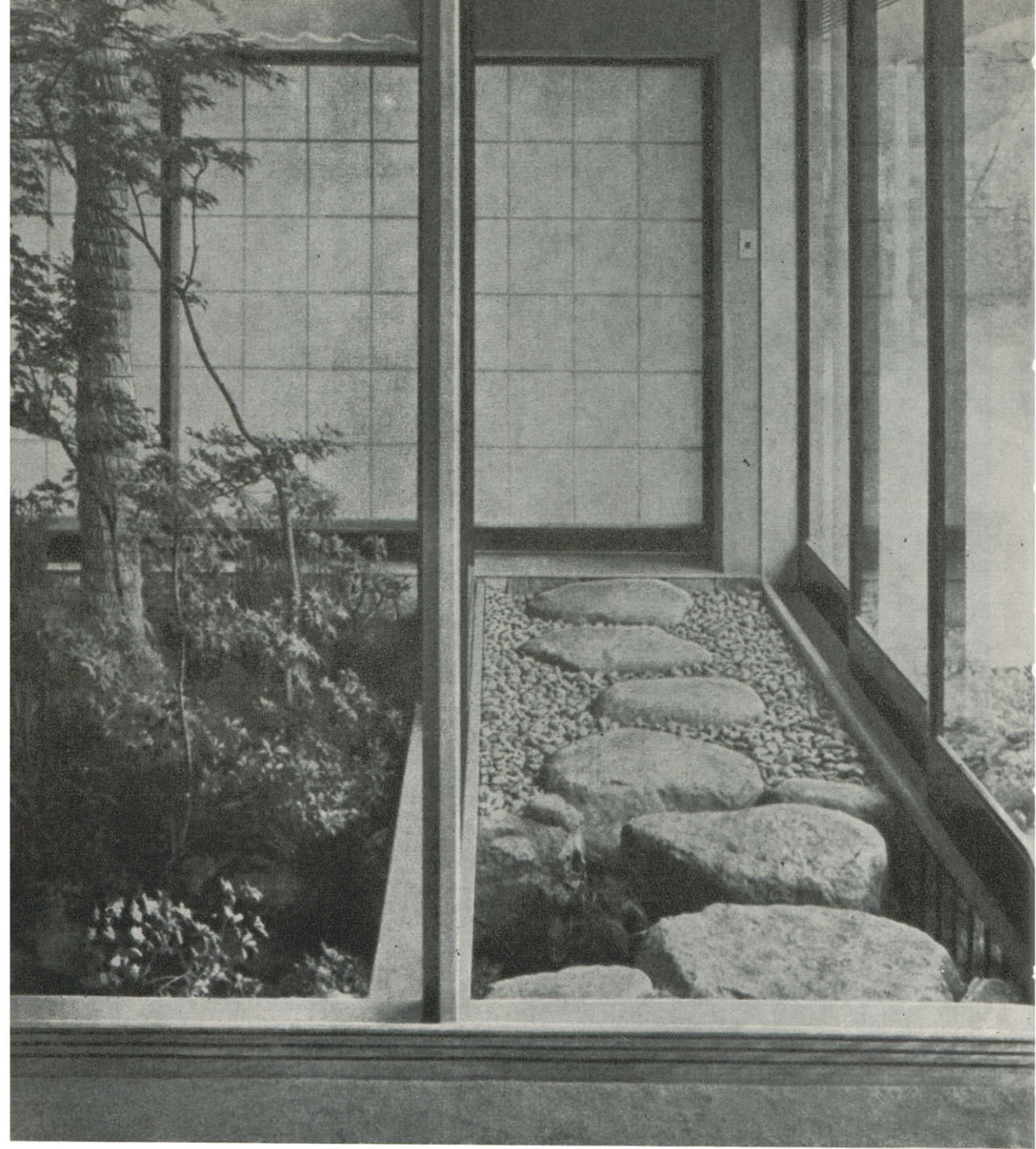


112. Мирэи Сигэмори. Сад храма Комё-ин в монастыре Тофукудзи в Киото. 1939





113. Мирэи Сигэмори. Сад монастыря Тофукудзи в Киото. Деталь



114. Исойя Есида. Внутренний дворик жилого дома в Токио. 1950-е гг.



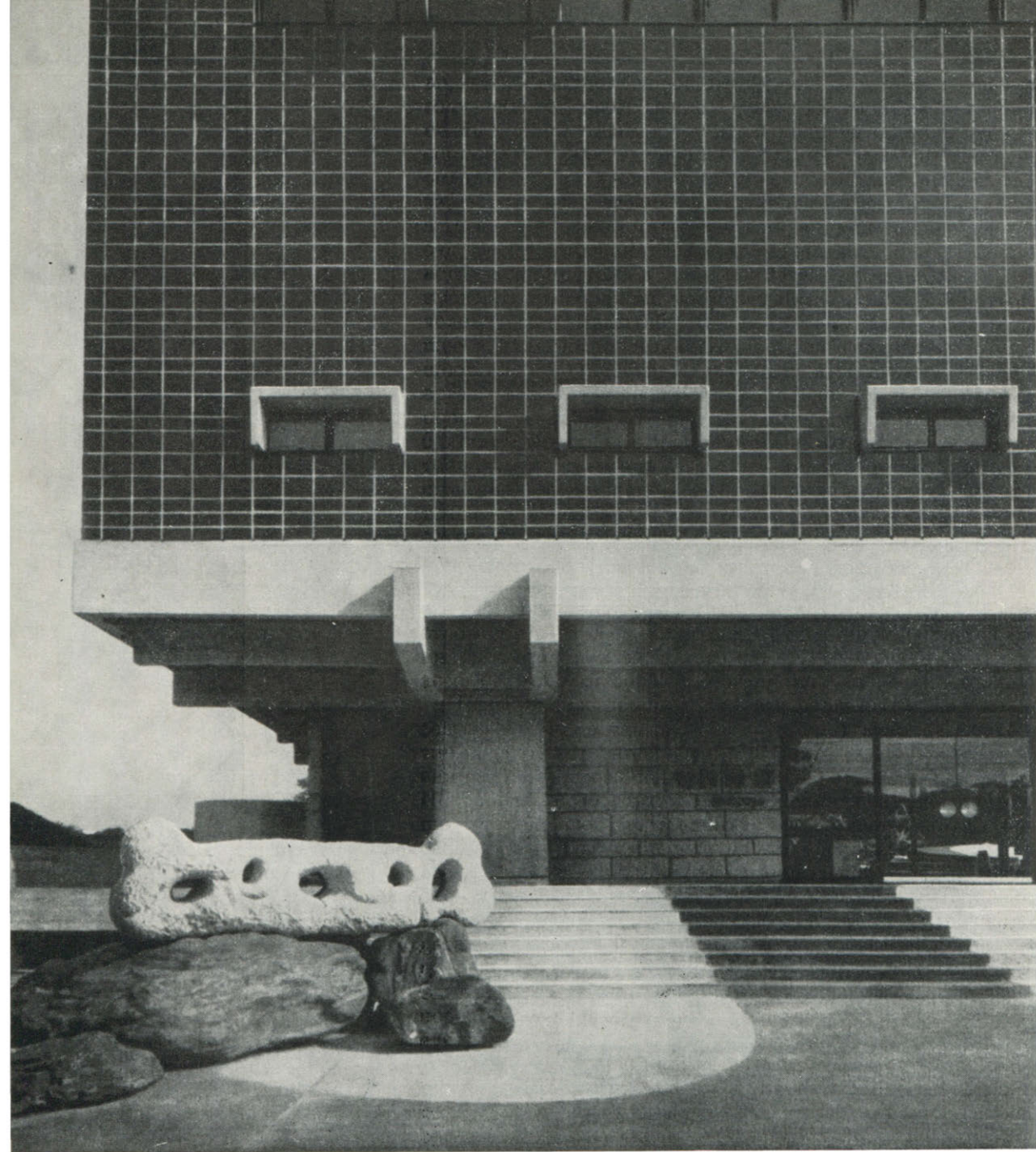
ченного не только для прогулок и отдыха, но для рассматривания с верхней террасы и балконов. Эти две возможности учтены в композиции сада. В расчете на точку зрения с балконов художник организовал цвет и узор поверхности с помощью фигурной кладки камней и дерна, а пластические объемы расположил с учетом их фактур, чтобы сверху они воспринимались как фон.

Однако во всех этих произведениях оказалась реализованной лишь одна грань традиции искусства садов как жанра синтетического по своей природе, объединяющего принципы пластики, живописи, декоративного искусства. Современный художник здесь видел традицию как нечто единое и целостное. Вместе с тем в практике современной японской архитектуры можно заметить воздействие отдельных сторон национального художественного наследия, например в решении пространственных композиций городских ансамблей, их связи с природным окружением, наконец, в использовании отдельных деталей традиционного сада, от дорожки — родзэн и каменных светильников до островов в водоеме и пластических групп из природного камня.

Одним из первых крупных общественных ансамблей послевоенной Японии был Парк Мира в Хиросиме (архитектор Кэндзо Тангэ, 1949—1956), задуманный и осуществленный как синтез национальных и современных пространственных и конструктивно-пластических идей. Ансамбль состоит из обширной площади для манифестаций (она засыпана белой галькой) с лаконичным и скорбным памятником-аркой, легких, поднятых на столбах зданий музея, административного корпуса и библиотеки. Виднеющийся на заднем плане остов одного из немногих строений, уцелевших во время атомной бомбардировки, также визуально включается в ансамбль, олицетворяя зловещий призрак атомной смерти. Силуэты далеких гор как фон для всего ансамбля становятся образом родины, получая большую смысловую и эмоциональную нагрузку. Мемориальный ансамбль, имеющий огромное значение и для Японии и для всего мира, в своей общей концепции, в своих формах и отдельных деталях содержит мысль об обращенности не только к народу одной страны, но ко всем народам. Современный материал — железобетон архитектор использовал так, чтобы формы зданий вызвали ассоциации с национальным зодчеством. В построении пространства заметны традиции сада саккэн с его обязательным учетом дальнего плана, включаемого в ансамбль. Засыпанная галькой площадь вызывает в памяти дворы древних святилищ и средневековых монастырей, а дорожка из блестящих темных камней, ведущая к музею, напоминает подходы к чайным домам, хотя она и выполнена в четких геометрических линиях. Так, в современном языке архитектора оживают разные аспекты традиции, обогащая его, открывая дополнительные возможности выражения.

Тема слияния современной архитектурной формы и природного окружения, столь важная и значительная в контексте истории японской культуры, еще более полно и многообразно разработана в таком ансамб-





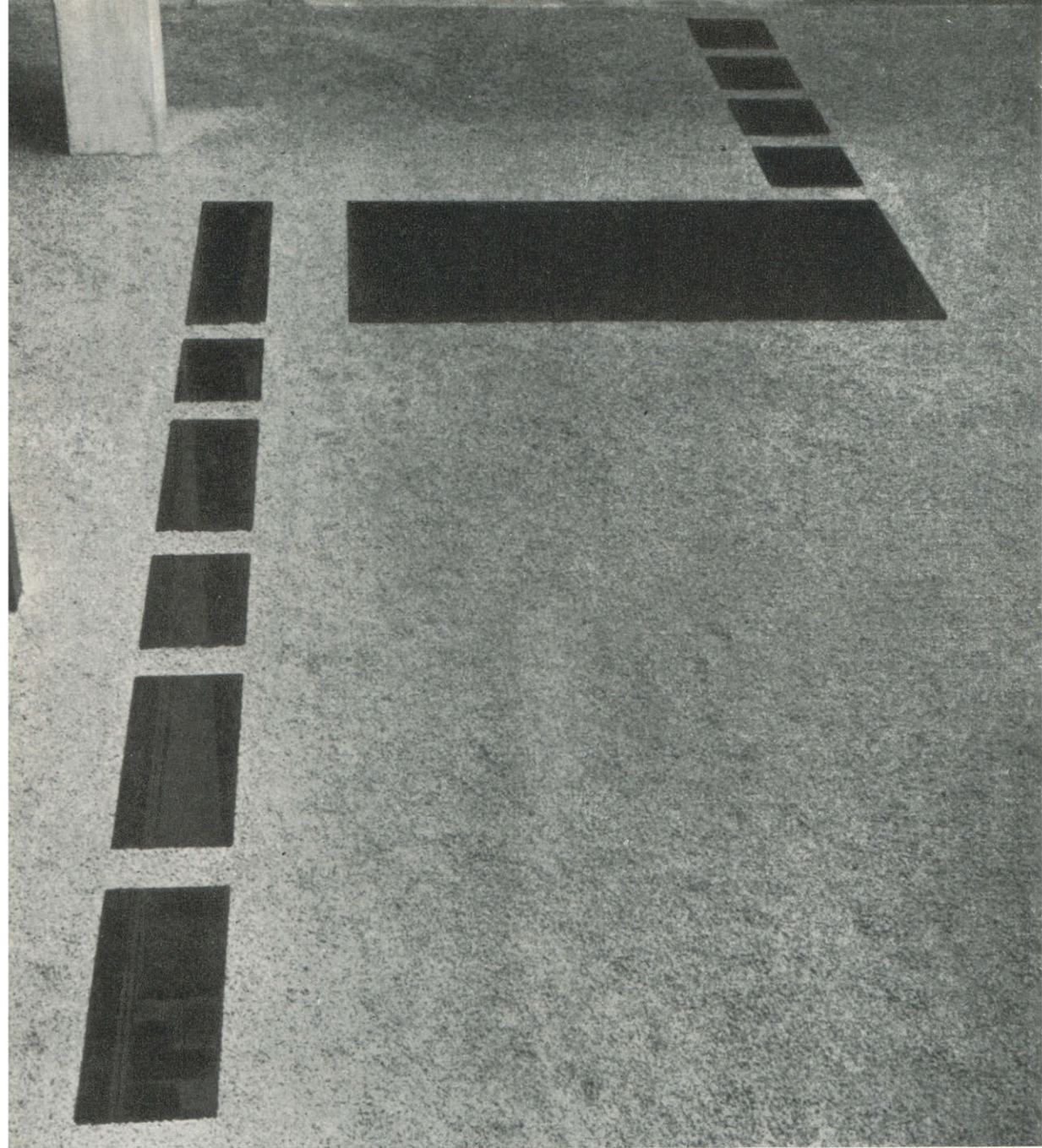
115. Кэндзо Тангэ. Художественный центр Согэцу в Токио. Главный вход. 1958

ле, как Международный конференц-зал в Киото, построенный в 1965 году архитектором Сатио Отани. Горизонтальная ориентация зданий, не имеющих никаких прямых аналогий с прошлым, как бы повторяет спокойную линию далеких холмов, создавая ощущение органичного сплавления архитектуры с пейзажем. Лишь деревья, посаженные вблизи, заставляют осознать подлинные огромные размеры сооружений и в то же время помогают сопоставлению их с фигурой человека. Именно сад, распланированный вокруг здания, выполняет роль особого «промежуточного модуля» в цепи: природа — архитектура — человек. Деревья, кустарники, дорожки, композиции из камней олицетворяют в ансамбле человеческий масштаб и тем самым еще более одухотворяют примыкающее к зданию пространство. Сад, по формам лишь отдаленно напоминающий канонические схемы, служит в ансамбле звеном, помогающим органично слить воедино национальное и интернациональное, рукотворное и природное. В замысле самого сада главное место принадлежит большим просторам воды, которые включаются в общий ритм плоскостей (крыши, наклонные глухие стены) и величиной своей создают масштабное соответствие всего сада архитектуре. С некоторых удаленных точек конференц-зал кажется вырастающим из воды, напоминая образы острова в океане, почти обязательные в каждом из старых садов Японии. Подступающая к самым стенам вода отражает то синь весеннего неба, то свинцовые тучи осени, участвуя и в цветовой композиции ансамбля и в акцентировании сезонного начала, столь важных в японском искусстве прошлого. Так, архитектор С. Отани обращается к глубинным слоям традиции и в то же время сполна осуществляет принцип сложной ассоциативности образов, органичной для его национальной культуры.

При анализе дворца Кацура и ряда других средневековых комплексов шла речь о так называемых чередующихся садах, где в восприятии пространственной формы сознательно вводится временной аспект, как бы четвертое измерение произведения пластического искусства. Построение особого графика движения, учитывающего скорость перемещения человека, постепенную сменяемость картин природы, которые воспринимает глаз, длительность восприятия той или иной детали — все эти качества, отточенные в многовековом опыте создателей японских садов, стали необходимыми средствами выразительности современного архитектора. В решении масштаба, цвета, пластических свойств каждой детали ансамбля, сопоставлении конструктивных деталей здания с водой, зеленью, обработанной и необработанной поверхностью камня С. Отани ощущал движение человека и планировал его маршрут, постепенно раскрывая всю глубину и образное богатство своего произведения.

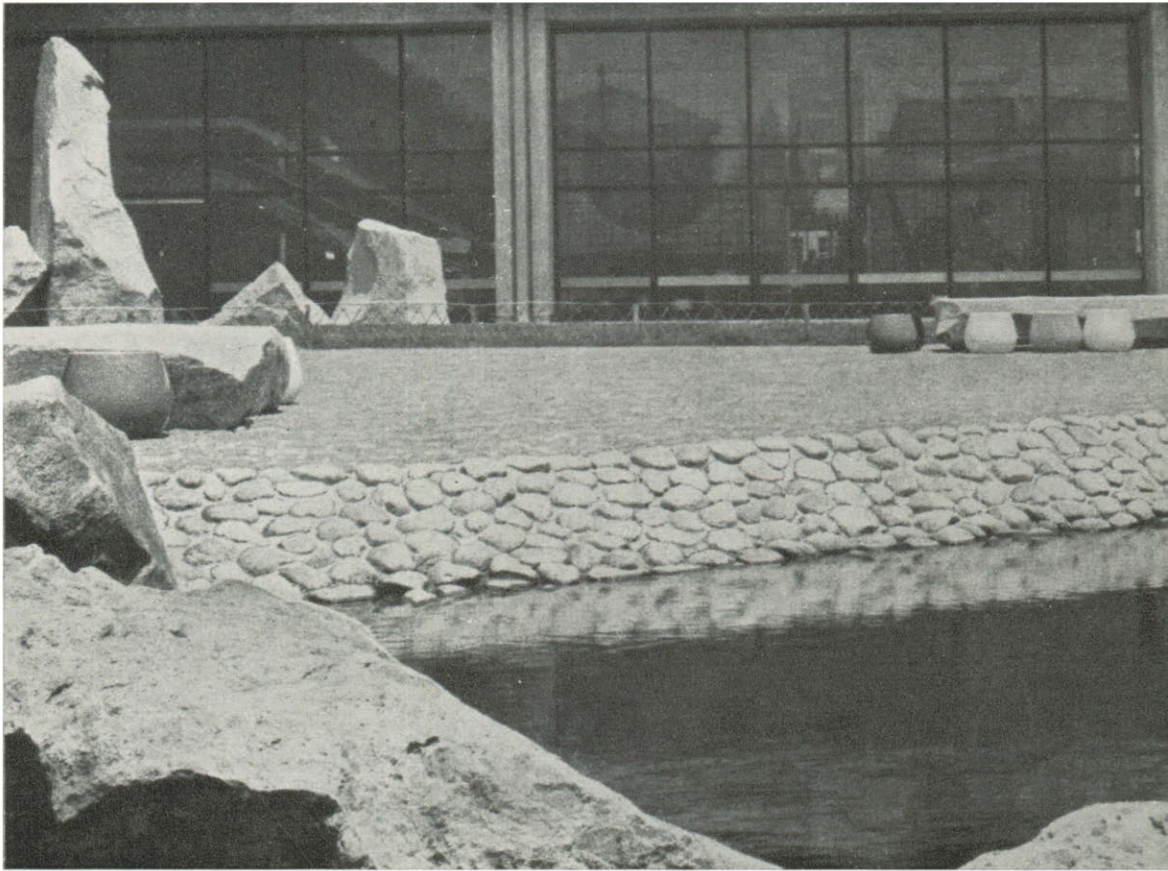
Сложное временное переживание пространства было положено в основу проекта спортивного комплекса в парке Комадзава в Токио (архитектор Ёсинобу Асихара, 1964). Его огромная площадь ритмически организована узорной кладкой облицовки (вспомним символические



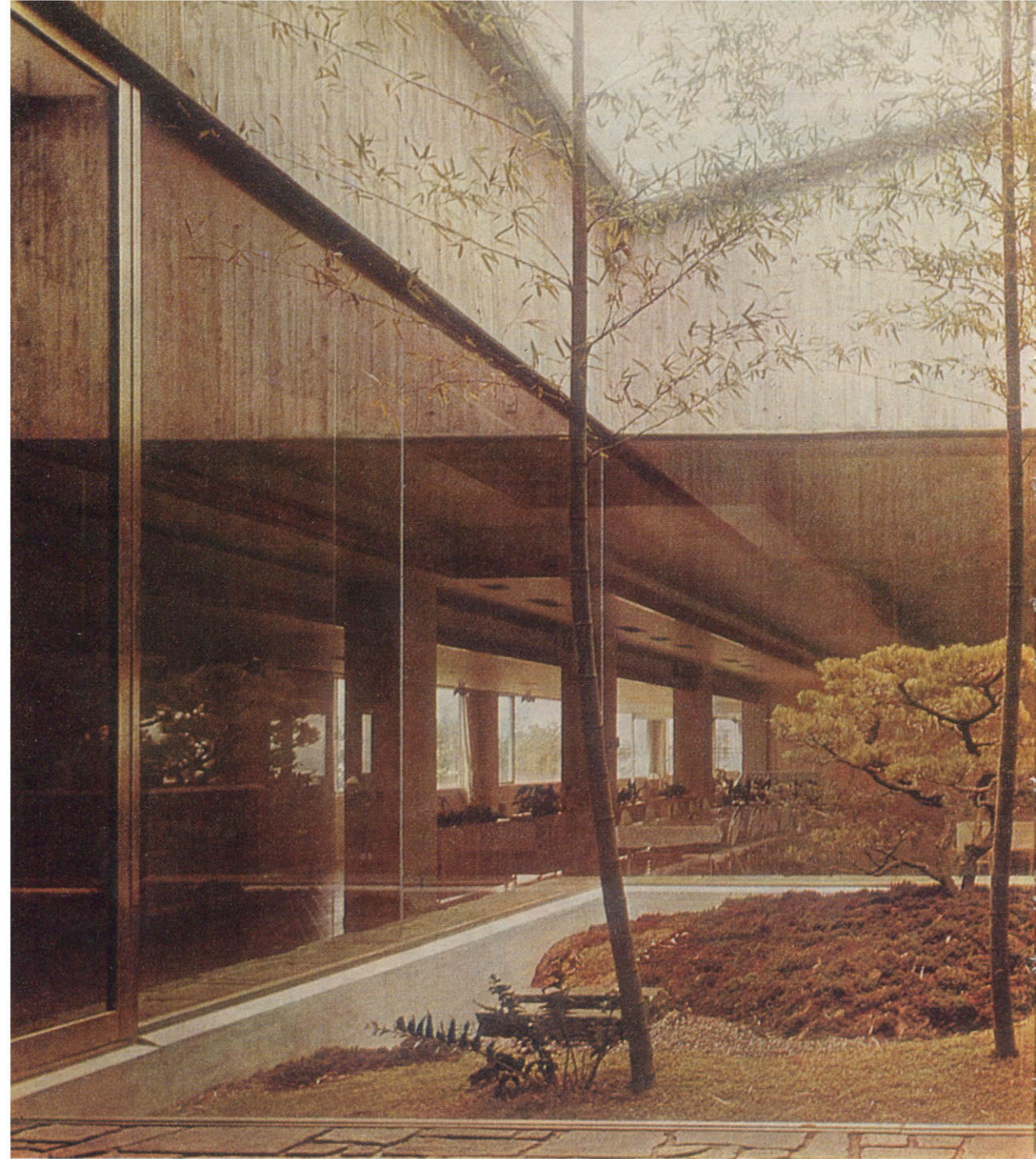


116. Кэндзо Тангэ. Парк Мира в Хиросиме. Деталь каменной дорожки. 1956





117. Кэндзо Тангэ. Сад камней у здания префектуры Кагава. 1958







118. Киёнорэ Кикутакаэ. Новое крыло отеля «Токонэн» в г. Енага. Внутренний дворик.  
1972





119. Кэндзо Танга. Отель в Атами. Композиция на открытой террасе

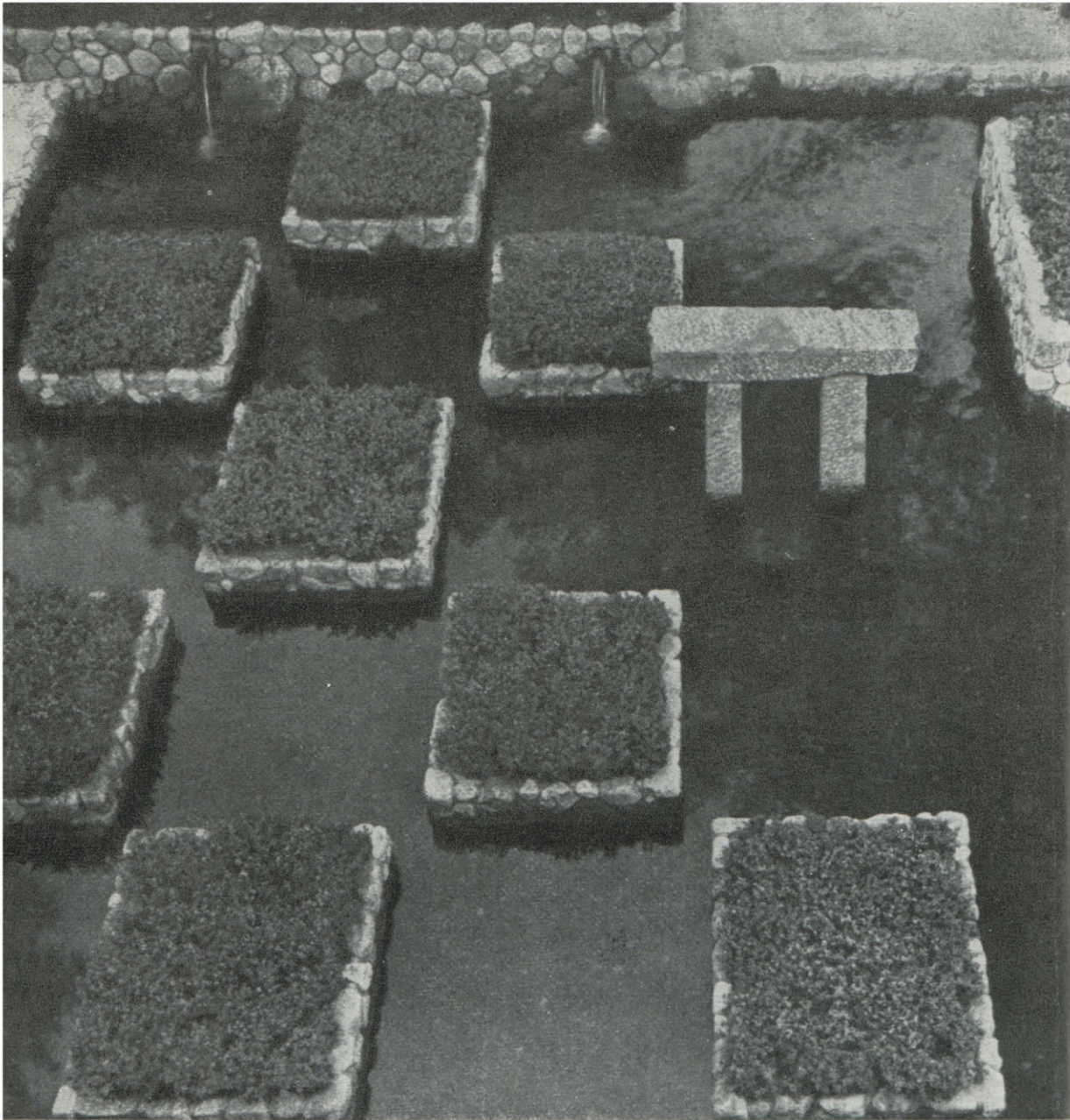
волны песчаных садов!) и разделена по осевой линии участками зеленого газона со столбами фонарей. Это деление соотносит размеры площади с масштабом человеческой фигуры, а также упорядочивает постепенное нарастание эмоционального напряжения по мере подхода к башне, напоминающей по силуэту многоярусные древние пагоды. В движении по галереям и лестницам стадиона раскрывается и красота так называемого *заполненного сада* — водоема с камнями различной конфигурации и фактуры, играющего роль главной пластической композиции в архитектурном комплексе.

Постоянно используют японские архитекторы и еще один аспект традиции садового искусства — создание иллюзорного пространства, по размерам кажущегося более протяженным, чем реальное. Художественное осмысление относительности пространства, умение организовать малое пространство так, чтобы оно оказалось содержательным, духовно значительным, — эти качества, вырастающие на почве национального наследия, становятся характерной особенностью современного творчества. В условиях плотной городской застройки, острого дефицита строительных площадей они получают значение важного средства художественной выразительности, а практические традиционные навыки помогают решению задач организации декоративных ландшафтных композиций на совсем маленьких свободных участках земли, на крышах, балконах, лоджиях. Наряду с компонентами живой природы — растениями, камнями — художники включают в эти композиции скульптуру, декоративную керамику, фонтаны.

Соседство природных и созданных человеком форм, их артистическое сочетание, свободное расположение в пространстве и взаимоотношение с архитектурной формой — все эти грани трансформированной традиции с большой полнотой и разнообразием воплощены в проектах К. Тангэ начиная с уже упоминавшегося Парка Мира в Хиросиме и далее — в работах конца 50-х — 60-х годов.

В художественном центре Согэцу, построенном в парке Уэно в Токио (1958), канонические основы жанра преобразованы в соответствии с задачей размещения современного сада скульптуры и его соответствия архитектурным формам. Лаконичные пластические объемы со сквозными отверстиями, пустотами, как бы всасывающими воздух и создающими динамику пространства, контрастируют с тяжелой монолитностью камней-пьедесталов; в то же время нарочитая огрубленность фактуры, подчеркнутая «природность» силуэта гармонируют с ними. Такое сочетание изваянного и натурального создает особую атмосферу сопричастности творческого импульса человека творениям естественной природы. Скульптура формирует, строит пространство, ведет глаз зрителя от ближнего плана в глубину, затем возвращает, заставляет скользить, вращаться. В этой подвижности, взаимодействии с человеком и архитектурной формой пространство обретает художественный смысл, духовную содержательность.





120. Масаюки Нагарэ. Сад отеля «Токоэн» в г. Ёнага. 1957—1961



Построенное К. Тангэ в том же, 1958 году здание префектуры Кагава в городе Тикамацу было аналогичной по смыслу попыткой сложной и многообразной аранжировки архитектурного пространства, хотя и решенной иными средствами, чем Согэцу. К. Тангэ принадлежат слова о том, что надо сначала отвергнуть традицию, чтобы в дальнейшем использовать ее, и во многих его произведениях как раз можно усмотреть эту вновь обретенную традицию, пронизывающую современный язык искусства, ставшую его органичной частью. Вся ритмическая организация внешнего пространства путем создания разных по смыслу и функциям эмоциональных зон, устройство своеобразного сада камней с водоемом на большой террасе, используемой как концертная эстрада под открытым небом, просматриваемая снаружи через сплошное остекление стен огромная мозаика в интерьере главного вестибюля и пространственное смыкание интерьера с внешней средой — все эти приемы несут в себе отзвук национального художественного наследия, но целое воспринимается как произведение современного мастера.

Если в прошлые века художниками садов были главным образом живописцы-поэты или мастера чая, то среди современных авторов мы в основном встречаем архитекторов. Они глубоко переосмыслиют традиции и общие принципы садового искусства прошлых веков и открывают новые возможности их претворения в своем творчестве.

Еще в начале нашего столетия искусство японских садов стало известно в Европе и Америке, вызвав много подражаний, оказав значительное воздействие на весь ход эволюции ландшафтной архитектуры в 20 веке. После второй мировой войны оно получает международное признание и большое распространение как в своих канонических, так и в модернизированных формах. Это в свою очередь стимулирует творческую активность японских мастеров в поисках новых путей развития его традиционных и нетрадиционных форм.

Во все времена и у всех народов сад как искусственно созданное, специально выделенное из природного окружения пространство был воплощением идеального представления человека о природе — о том, какова она в своей сути, или о том, какой она должна быть. В каждую эпоху такое представление было связано с общими философскими, религиозными, социальными и художественными воззрениями.

Японские сады как особый жанр искусства сформировались в средневековый период и, соответственно, были частью его идеологии, ведущее место в которой принадлежало религиозным представлениям. Эстетическое сознание в значительной мере было слито с религиозным, и содержание искусства садов определялось кругом идей, связанных с буддизмом. Полностью отделить чисто художественный смысл средневекового сада (как это делается по отношению к произведениям искусства нового времени), проанализировать его символический и метафо-



121. Такэо Сато. Отель «Ниигата» в г. Ниигата. Сад между зданиями отеля и ресторана. 1963

рический язык вне контекста всей исторической эпохи и особенностей культуры в целом не представляется возможным. Попытки понять его всегда будут связаны с присущим человеку той эпохи стремлением осмыслить единство мира и свое место в нем, осознать себя как часть природы, а природу как космос с четкими закономерностями, проявляющимися в большом и малом. Во всей системе представлений о мире природа занимала главенствующее место, и постижение ее — философское и эстетическое — стало важнейшей функцией культуры.

Средневековый сад не мог быть и не был просто частью природы как она есть, но как бы формулой ее сущности, выражавшей ее скрытый смысл, соотношение и взаимодействие ее главных сил. В то же время композиция сада выражала отношения человека и природы, стремление к их гармонии как определенному этическому и эстетическому идеалу. Изменение идеала, связанное с социальными, политическими, культурными условиями, отразила история садового искусства как жанра.

Современный японский сад, коренным образом изменивший и свой смысл и функцию, в своих видоизмененных формах сохраняет овегцественную «память поколений» — национальную культурную традицию. Он олицетворяет духовность культуры в ее столкновении с техницизмом цивилизации.

Мы начали наше повествование о японских садах с уподобления их стихам. Тем же и кончим. Стихи хочется перечитывать снова и снова, всякий раз переживая по-новому их смысл, который намного шире слов, произнесенных поэтом. Японский сад не прискучил современному глазу, как не надоедал он и людям прошлого на протяжении многих веков. Сейчас он оказался нужным на разных континентах, а его поэзия привлекает все новых почитателей.



## Список иллюстраций

1. Гэй-ами. Созерцание водопада. 1480. Бум., тушь
2. Сакаи Хоицу. Летний дождь. 18 в. Бум., краски, серебро
3. Хасэгава Тохакү. Сосны. Парные ширмы. 16 в. Бум., тушь
4. Чашка для чайной церемонии. Керамика Э-Карацу. 17 в.
5. Чаша с изображением лотоса. Керамика Нэдзүми-Сино. 17 в.
6. Камни в волнах. Роспись в храме Дзэриндзи в Киото. 17 в.
7. Кацура. Дворик перед главным входом
8. Южный сад монастыря Дайтокудзи. Деталь
9. Золотой павильон в Киото. Остров черепахи и остров журавля. 14 в.
10. Икэ-но-Тайга. Каллиграфия. Деталь. 18 в.
11. Камень-божество. Святилище Исэ
12. Священный камень хэцу-ивакура в святилище Омива
13. Древний алтарь из камней в Ою
14. Два священных острова с синтоистскими тории
15. Ансамбль святилища Исэ. Общий вид. Найку. 3 в.
16. Ритуальный танец в церемониальном дворе синтоистского святилища Касуга
17. Хэйкэ-моногатари. Деталь свитка-сутры с изображением сада. 1164. Шелк, краски. Святилище Ицунусима. Хиросима
18. Ансамбль императорского дворца в Киото. Общий вид церемониального двора и Сисиндэна. 10—12 вв. (реконструкция 18 в.)
19. Сад монастыря Дзёруридзи. 12 в.
20. Касуга гонгэн-рэйкэнки. Деталь свитка с изображением сада. 1309
21. Остаток сада конца 12 в. Монастырь Мурёку-ин. Хирадзүми
22. Павильон Феникса в монастыре Бёдоин в Киото. 11 в.

23. Касуга мандала. Шелк, краски. 13 в.
24. Водопад Нати. Шелк, краски. 13 в.
25. Заглавная страница руководства по устройству садов «Цукияма Тэйдзо-дэн»
26. Страница из руководства: символическое обозначение камней  
Страница из руководства: схема сада с холмами в стиле син
27. Страница из руководства: схема сада с холмами в стиле гё  
Страница из руководства: схема сада с холмами в стиле со
28. Страница из руководства: схема плоского сада в стиле син  
Страница из руководства: схема плоского сада в стиле гё
29. Страница из руководства: схема плоского сада в стиле со  
Страница из руководства: формы каменных сосудов и пример композиции
30. Страница из руководства: формы каменных светильников
31. Сад мхов Сайходзи в Киото. 14 в.
32. Сад Сайходзи. Камни-острова в водоеме
33. Сад Тэнрюдзи в Киото. Каменный мостик. 14 в.
34. Сад Сайходзи. Композиция из камней
35. Золотой павильон в Киото и сад перед ним. 14 в.
36. Золотой павильон в Киото. Вид сада из интерьера
37. Серебряный павильон в Киото и сад перед ним. 15 в.
38. Серебряный павильон в Киото. Источник в саду
39. Ансамбль Серебряного павильона. Сад луны. 18 в.
40. Сад Дайсэн-ин в монастыре Дайтокудзи в Киото. Деталь. 1509
41. Сад Дайсэн-ин. Деталь
42. Схема сада Дайсэн-ин
43. Сад Дайсэн-ин. Деталь
- 44, 45. Соами. Роспись на внутренних перегородках в храме Дайсэн-ин в Киото.  
16 в. Бум., тушь с подкраской
46. Ватанабэ Сико. Цветение красной сливы. Бум., тушь, краски
47. Сад «Океан Пустоты» в храме Дайсэн-ин в Киото. 16 в.
48. Сябун. Пейзаж. 1448. Бум., тушь

49. Сад Рёандзи в Киото. Общий вид. Начало 16 в.
50. Схема сада Рёандзи
51. Сад Рёандзи. Деталь
52. Сад Рёандзи. Деталь
53. Сессю. Конь. 15 в. Бум., тушь
54. Сад монастыря Мёсиндзи в Киото. Деталь. 15 в.
55. Сад Самбоин в монастыре Дайгодзи в Киото. Общий вид. 16 в.
56. Южный сад ходзё в монастыре Дайтокудзи в Киото. 17 в.
57. Сессю. Пейзаж в стиле хабоку. 1495. Бум., тушь
58. Сад Самбоин. Пруд и водопад
59. Сэн-но-Рикю. Чайный павильон Тай-ан в монастыре Мёки-ан в Киото. 1582
60. Интерьер павильона Тай-ан
61. Стена чайного павильона
62. Вход в чайный павильон Тэйгёкукэн в храме Синдзю-ан в монастыре Дайтокудзи в Киото. 17 в.
63. Интерьер чайного павильона Тэйгёкукэн
64. Миямото Нитэн. Птица на ветке. 17 в. Бум., тушь
65. Интерьер чайного павильона Санундзё в храме Кохо-ан в монастыре Дайтокудзи в Киото. 18 в.
66. Чашка для чайной церемонии. Керамика Карацу. Конец 16 — начало 17 в.
67. Сосуд для воды. Употребляется при чайной церемонии. Керамика Сино. Начало 17 в.
68. Поднос. Керамика Сино. Начало 17 в.
69. Ваза для цветов. Употребляется при чайной церемонии. Керамика Ига. Начало 17 в.
70. Сосуд керамический Э-Карацу. Начало 17 в.
71. Котелок для чайной церемонии. 15 в. Железо
72. Тарелка с изображением ириса. Керамика Э-Карацу. Начало 15 в.
73. Чаша керамическая Ака-Сино. Начало 17 в.
74. Сосуд для омовения рук в стиле Рикю в саду Омото-Сэнкэ в Киото
75. Сосуд типа фурикодэ для омовения рук в павильоне Дзёдзюин в храме Сэнсуйдзи в Киото. 16 в.



76. Сосуд для омовения рук в храме Кото-ин в монастыре Дайтокудзи в Киото. 1628
77. Дорожка в саду Ябуоути в Киото
78. Вид сада из чайного павильона Бозэн в храме Кохо-ан монастыря Дайтокудзи в Киото. 17 в.
79. Каменный фонарь в саду Ябуоути в Киото
80. Светильник и сосуд для омовения рук в храме Кохо-ан монастыря Дайтокудзи в Киото. 17 в.
81. Ворота чайного павильона Сосицу-сэн в Киото. 19 в.
82. Интерьер чайного павильона Эн-ан в доме Ябуоути в Киото
83. Вход в чайный павильон Канкю-ан в доме Соцу-сэн в Киото. Начало 20 в.
84. Чайный павильон Рёкакутэй в храме Ниннадзи в Киото. 17 в.
85. Ансамбль Кацура. Общий вид. 17 в. Аэрофотосъемка
86. Кацура. Общий вид дворца со стороны водоема
87. Кацура. Водоем и дворец
88. Кацура. Павильон Сёкинтэй и водоем перед ним
89. Кацура. Дорожка вдоль озера
90. Кацура. Павильон Сёкинтэй. Вид с северо-востока
91. Кацура. Вид сада с террасы для созерцания луны
92. Кацура. Каменный фонарь типа орибэ в саду
93. Сюгакуин. Сад Ринкюдэи
94. Ансамбль Сюгакуин в Киото. Общий вид из павильона Ринунтэй. 17 в.
95. Сюгакуин. Каменная дорожка к павильону Дзюгэну-кан
96. Сюгакуин. Водопад в нижнем саду
97. Сад саккэи. Вид из интерьера павильона Сэкинсуи-ан в храме Кондзандзи в Киото
98. Монастырь Нисихонгандзи в Киото. Интерьер Хуинкаку с расписными внутренними перегородками. Около 1600
99. Сад монастыря Нисихонгандзи. 17 в.
100. Кацура. Дворик перед главным входом. 17 в.
101. Сад замка Нидзё. Начало 17 в.

102. Пейзаж с солнцем и луной. Настенная роспись в храме Конгондзи в Осака. 17—18 вв.
103. Огата Корин. Веер с изображением мостика и ирисов. Конец 17 — начало 18 в.
104. Хонами Коэцу. Лаковая шкатулка для письменных принадлежностей. Конец 16 — начало 17 в.
105. Огата Кэндзан. Тарелка с росписью в стиле суйбоку. Керамика. 18 в.
106. Лаковая шкатулка для письменных принадлежностей. 18 в.
107. Сад Когэцу-тэй в Мацуэ. Дорожка у павильона для любования луной. 1790
108. Сутэми Хоригути. Сад дома Киккава в Токио. 1930
109. Дзюндзо Сакакура. Приморский дом отдыха в г. Хамамацу. Вид из гостиной третьего этажа. 1960
110. Сад ресторана «Кайсуй-эн» в отеле «Мияко» в Киото
111. Сутэми Хоригути. Отель «Хассокан» в Нагоя. Вид из интерьера в сад. 1953
112. Мирэи Сигэмори. Сад храма Комё-ин в монастыре Тофукудзи в Киото. 1939
113. Мирэи Сигэмори. Сад монастыря Тофукудзи в Киото. Деталь
114. Исойя Есида. Внутренний дворик жилого дома в Токио. 1950-е гг.
115. Кэндзо Тангэ. Художественный центр Согэцу в Токио. Главный вход. 1958
116. Кэндзо Тангэ. Парк Мира в Хиросиме. Деталь каменной дорожки. 1956
117. Кэндзо Тангэ. Сад камней у здания префектуры Кагава. 1958
118. Киёнора Кикутакаэ. Новое крыло отеля «Токоэн» в г. Енага. Внутренний дворик. 1972
119. Кэндзо Тангэ. Отель в Атами. Композиция на открытой террасе
120. Масаюки Нагарэ. Сад отеля «Токоэн» в г. Енага. 1957—1961
121. Такэо Сато. Отель «Ниигата» в г. Ниигата. Сад между зданиями отеля и ресторана. 1963

## Литература

Специальных работ, посвященных искусству японских садов, на русском языке нет. Книга Н. С. Николаевой является первой в этой области. Для более подробного ознакомления приводим следующую литературу на японском и европейских языках:

Ё с и н а г а Е. Нихон-но-тэйэн. Токио, 1958

К и т а й о Х. Тятэй. Токио, 1970

Н и с и м у р а Т. Минка-но-нива. Токио, 1957

Н и с и м у р а Т. Нива то тясичу. Токио, 1957

Нихон-но-тэйэн. Токио, 1960

С а й т о К., В а д а С. Нихон тэйэн-но-хихо. Токио, 1970

A l e x W. Japanese Architecture. New York, 1963

Architectural Beauty in Japan. New York, 1956

Architectural Japan, Old and New. Tokyo, 1936

Architecture. Rutland, Vermont—Tokyo, 1964

A s h i h a r a Y. Exterior Design in Architecture. New York, 1970.

B l a s e r W. Classical Dwelling Houses in Japan. Kyoto, 1958

B l a s e r W. Tempel and Teahouses in Japan. New York, 1956

C a r v e r N. H. Form and Space of Japanese Architecture. Tokyo, 1956

C o n d e r J. Supplement to Landscape Gardening in Japan. Tokyo, 1893

D r e x l e r A. The Architecture of Japan. New York, 1955

D u C a n e E. and E. The Flowers and Gardens of Japan. London, 1908

E n g e l D. H. Japanese Gardens for Today. Tokyo, 19(—)

E n g e l D. H. The Japanese House. A Tradition for Contemporary, 1970

F a r r e r R. J. The Garden of Asia. London, 1904

F u k u d a K. Japanese Stone Gardens. Tokyo, 1970



- F u k u k i t a J. Tea Cult of Japan. Tokyo, 1955
- H a r a d a J. The Gardens of Japan. London, 1928
- H a r a d a J. The Lesson of Japanese Architecture. Boston, 1954
- Japanese Houses Today. Tokyo, 1965
- Japanese Temples. Tokyo, 1965
- K a w a m o t o T. Saikei: Living Landscape in Miniature. Tokyo, 1969
- K u c k L. E. The Art of Japanese Gardens. New York, 1940
- K u l t e r m a n n U. Neues Bauen in Japan. Berlin, 1967
- L e e G. H. Japanese Gardens. Boston, 1935
- M o r i O. Japanese Gardens. Tokyo, 1960
- N e w s o n S. Japanese Gardens. A Guide to Form and Serenity in Contemporary Living. Tokyo, 1961
- N e w s o n S. A Thousand Years of Japanese Gardens. Tokyo, 1957
- O t a H. Japanese Architecture and Gardens. Tokyo, 1966
- O t a H. Traditional Japanese Architecture and Garden. Tokyo, 1957
- P e r i ä i n e n T. Nature, Man, Architecture. A Study of the structure and measurement of man's relation to nature in the garden and Dwelling House of Japan and the Mediterranean countries. Helsinki, 1969
- P i g g o t F. T. The garden of Japan. London, 1896
- R a m b a c h P. et S. Le livre secret des jardins japonais. (Commentaires du Saku-tei-ki). Geneve, 1973
- The Roots of Japanese Architecture. Tokyo, 1962
- S a d l e r A. Cha-no-yu, the Japanese Tea Ceremony. London, 1934
- S a i t o K. Designing Japanese Garden. Tokyo, 1958
- S e n S., M u p a t a Y., K i t a m u r a D. Chashitsu: Original Drawings and Photographic Illustrations of Typical Japanese Tea Architecture and Gardens. Kyoto, 1959
- S h i g a N. and H a s h i m o t o M. Gardens of Japan. Tokyo, 1935
- S h i g e m o r i M. Historical Album of Japanese Gardens. Tokyo, 1939
- S i r é n O. Gardens of China. New York, 1949

- T a k a k u w a G. Zen Gardens. Kyoto, 1962
- T a m u r a T. Art of the Landscape Garden in Japan. Tokyo, 1935
- T a n g e K. and K a w a z o e N. Ise—Prototype of Japanese Architecture. Cambridge (Mass.), 1965
- T a n g e K. Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture. New Haven, 1960
- T a t s u i M. Japanese Garden. Tokyo, 1963
- T a u t B. Houses and People of Japan. Tokyo, 1936
- T a u t B. Houses and People of Japan. Tokyo, 1958
- T a y l o r B. Japanese Gardens. 1912
- Tradition of Japanese Gardens. Tokyo, 1962
- Y a n a g i s a w a S. Tray Landscapes. Tokyo, 1955
- Y o s h i d a T. Gardens of Japan. New York, 1957
- Y o s h i d a T. Japanische Architektur. Tübingen, 1954
- Y o s h i d a T. Das Japanische Wohnhaus. Tübingen, 1954
- Y o s h i n a g a Y. Japanese Traditional Gardens. Tokyo, 1961

# Оглавление

ВВЕДЕНИЕ . . . . .	5
ГЛАВА I. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СЛОЖЕНИЕ ФОРМЫ ЯПОНСКОГО САДА . . . . .	24
ГЛАВА II. САД В АНСАМБЛЕ БУДДИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ . . . . .	64
ГЛАВА III. РАЗВИТИЕ ЧАЙНОГО КУЛЬТА И ИЗМЕНЕНИЕ ФУНКЦИИ САДА . . . . .	136
ГЛАВА IV. ПАРКОВЫЕ АНСАМБЛИ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. САД И ТРАДИЦИОННЫЙ ЖИЛОЙ ДОМ . . . . .	180
ГЛАВА V. ТРАДИЦИИ САДОВОГО ИСКУССТВА В ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОР- ГАНИЗАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ АНСАМБЛЕЙ . . . . .	220
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . .	246
ЛИТЕРАТУРА . . . . .	251





**Николаева Н. С.**

**Н-62 Японские сады. Книга. М., «Изобразительное искусство», 1975, 280 стр. с илл.**

Книга «Японские сады» посвящена одному из своеобразных творений человеческого художественного гения. Автор дает глубокий анализ японских садов как особого вида изобразительного искусства, рассматривает зарождение и становление японского сада со времени средневековья до наших дней. Книга представляет большой интерес как первая серьезная искусствоведческая работа, посвященная этому виду искусства.

**НИКОЛАЕВА**

**Наталья Сергеевна**

**ЯПОНСКИЕ САДЫ**

**Художник Г. Клодт**

**Редактор Н. Рыбакова**

**Художественный редактор П. Некундэ**

**Технический редактор А. Токер**

**Корректоры Л. Жарковская,**

**И. Радченко**

Сдано в набор 7/III-75 А-06932  
Подписано в печать 29/VIII-75. Формат 70×90<sup>1/16</sup>.  
16,0 п. л., 20,38 уч.-изд. л. 18,72 усл. п. л. Тираж 15.000  
Бумага мел., 120 гр. Изд. № 2-104. Зак. № 3399  
Цена 3 р. 34 к.

«Изобразительное искусство»  
Москва 129272, Суцеский вал, 64

Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии  
Госкомиздата Совета Министров СССР  
Москва К-51, Цветной бульвар, д. 30











