



Елизавета
Малинина



В безмолвии дзэнского сада

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

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

Елизавета Евгеньевна
Малинина – кандидат
искусствоведения, доцент
восточного факультета
Новосибирского
государственного
университета.

Долгие часы медитации монахи пребывают в полной неподвижности, в безмолвии успокоенного ума, погасившего свету мыслей и эмоций, излучая вибрации равновесия и гармонии. Они сидят с открытыми глазами, поддерживая ровный ритм дыхания. Но так ли уж это мало – вносить гармонию, ритм и порядок в сферу своих излучений, растить в себе способность сохранять эту гармонию в хаосе обычных человеческих будней?

*Тишины и Пустоты, хранимых в душе,
Достаточно,*

чтобы пройти по жизни без ошибок.

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

не рассудочными путями, становится в дзэне средством передачи пережитой в глубине сердца истины. Органичная взаимосвязь религиозного и эстетического пронизывает всю атмосферу дзэнского храма. Создание произведения искусства расценивается как акт творческой медитации, а созерцание красоты – будь то чашка, используемая во время ритуального чаепития, или виртуозно написанный иероглиф, впитавший в себя духовные вибрации мастера, становится частью религиозной практики последователя дзэнского учения. По словам Татибана Дайки, настоятеля одного из храмов монастыря Дайтокудзи, «человек, полагающий, что постиг дух дзэнского учения, но при этом не знающий его искусства, не в состоянии на самом деле проникнуться дзэнским образом жизни».

Но что мы понимаем под «дзэнским искусством»? Где искать критерии его определения? Едва ли самого по себе обращения к определённой тематике или факта создания некоего произведения дзэнским монахом достаточно, чтобы отнести его к сфере дзэнского искусства. Дзэн, как известно, призывает к одному: к познанию

Золотой Павильон. Киото. XV в.



собственной природы, того истинного «я», которое не облачено ни в какую конкретную форму. И если художественное творчество становится Путём к обретению своей изначальной природы, средством совершенствования и роста духа, способом передачи духовного опыта, то, по мнению теоретиков дзэнского искусства, оно с полным на то правом может быть отнесено к дзэнскому. Не случайно, многие из дзэнских искусств объединены словом «Путь»: это Путь, ведущий к озарённому состоянию духа, к обретению своего настоящего «я» через полную самоотдачу в каком-либо из видов художественной деятельности.

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

Ранние японские сады (нарской и хэйанской поры¹) были созданы для услаждения изощрённых эстетических вкусов знати. Основным принципом в их создании становились отбор и аранжировка тех природных мотивов и форм, которые были бы способны утолить потребности искушённых в разного рода наслаждениях аристократов. Деревья, цветущие во всякое время года, миниатюрные холмы и горы, искусственные пруды, по которым скользили живописные лодки в образе дракона или нездешней фантастической птицы, горбатые мостики, увлекающие за собой на искусственные островки посреди озера, — весь ажурный и прихотливый характер таких садов (идея которых была заимствована из Китая танской поры²) был созвучен образу жизни хэйанской знати, тому духу утончённого артистизма, который культивировался в её среде.

В X–XI вв. жизнь в стране была далеко не столь безмятежна и благополучна, как обещало само название эпохи Хэйан — «Мир и покой». Обычные для японских островов землетрясения, наводнения, неизбежные эпидемии напоминали о хрупкости земной жизни. А бесконечные политические интриги, смена императоров и министров, периодически обострявшаяся двор-

цовая борьба рождали неуверенность в завтрашнем дне и страх перед будущим.

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

Неизменной принадлежностью храмов, посвящённых культу Будды Амида, стали сады, изысканный и декоративный облик которых отражал стремление уже здесь, на земле, воссоздать непостижимое очарование «западного рая Будды Амида». Сад, в котором эстетические и религиозные начала сливались воедино, становился местом, дарующим людям, изнемогающим от природных и социальных катаклизмов, утешение и надежду.

Со временем облик садов трансформируется, являясь в некотором смысле адекватным воспроизведением сущности перемен, происходящих в обществе. Проникшее в XIII столетии в Японию учение *дзэн-буддизма*, которое позднее обрело статус государственной религии, преобразило садовое искусство в соответствии со своими эстетическими и философскими принципами.

Авторитет и влияние буддийского священника Мусо Сосэки (1275–1351), одной из наиболее ярких фигур в истории японского дзэна, распространяется на многие сферы политической, социальной и культурной жизни страны. Японские и западные историки культуры отводят Мусо Сосэки роль художника-реформатора, который привнёс совершенно новые черты в садовое искусство, обогатил его новыми эстетическими принципами, в большей степени отвечавшими потребностям времени. По традиции, сложившейся в японском и западном искусствоведении, именем Мусо Сосэки принято открывать историю собственно дзэнских садов.

Сад храма Сайходзи, более известного как Храм Мхов (Кокэдэра), — ярчайший образец перемен, начавшихся в садовом искусстве под влиянием личности дзэнского наставника. В 1339 г. Фудзивара Тикахидэ, священник крупнейшего в пределах Киото синтоистского свя-

¹ В Японии принята периодизация по названию столиц: Асука (552–645), Нара (645–794), Хэйан (794–1185), Камакура (1185–1333), Муромати (1333–1573), Момояма (1573–1614), Эдо (1614–1868).

² Периодизация, принятая в Китае: династия Тан (618–905), Сун (960–1280), Юань (1280–1368), Мин (1368–1644).



Созерцание цветущей глицинии. Рисунок японского художника из книги: *Floral Art of Japan*. Tokio. 1899.

тилица Мацуо-тайся, обратился к Мусо Сосэки с просьбой о переустройстве амидийского храма Сайходзи в дзэнский монастырь. К числу перемен, осуществлённых рукой дзэнского мастера для преобразования облика райского амидийского уголка, обогащения его легковесной ажурной прелести глубиной нового смысла, следует отнести в первую очередь изменение очертаний Золотого пруда — ему была придана форма, повторяющая силуэт китайского иероглифа «сердце» (*kokoro*). Символика этого иероглифа очень значима для буддийского монаха, ибо *kokoro* — это не просто «сердце». В контексте понятий буддизма-дзэн это прежде всего «озарённое», «просветлённое»

сердце, та сокровенная, сущностная часть человека, то истинное «я», которое ему предстоит познать посредством медитации.

Можно не знать о 120 видах мха, выстилающих сад зелёным бархатом бесчисленных оттенков, можно не суметь в запутанных и причудливых очертаниях пруда разглядеть иероглиф «сердце», но всё это ничуть не мешает восприятию особой атмосферы «нездешности», запредельности этого места.

Ворота, носящие название Кодзёкан, стали своеобразной границей двух миров, двух уровней, из которых состоит сад Сайходзи: нижнего, так называемого *сада мхов*, окружающего со всех сторон Золотой пруд, и верхнего — сурового, аскетичного *сада*



Верхний сад Сайходзи. Киото. XIV в.

каменной, куда можно подняться по древним каменным ступеням. Угрюмый аскетизм, царящий здесь, создаёт неожиданный контраст мягкой изумрудной жизнерадостности нижнего мира. Эта атмосфера строгости и суровой внутренней дисциплины заметно повлияет на облик будущих дзэнских садов.

Огромные каменные глыбы, выпирающие из склона холма, аранжированы таким образом, чтобы создать визуальный образ несломимого сопротивления, с которым они встречают мощный удар устремлённого к ним водопада. И хотя в этом мире камней нет ни капли воды, вся мастерски организованная композиция тем не менее внушает впечатление оглушительного рёва срывающегося с вершины горы потока.

Случайно ли, что для шестидесятилетнего Мусо Сосэки, известного своими духовными подвигами и художественными дарованиями, сухая и сдержанная аранжировка камней оказалась наиболее адекватной формой выражения его мироощущения и душевного состояния? Он жил в эпоху непрекращающихся стихийных бедствий и социальных потрясений. Гражданские войны, спровоцированные борьбой за власть, с неумолимостью мельничных жерновов втягивали в себя всех и каждого. Атмосфера эпохи, как и характер её осмысления, нашли отражение в каменном саду, ставшем, по словам японского исследователя Масао Хаякава, «символом духовной победы человека над физическими страданиями мира».

Два мировоззрения, два способа осмысления жизни видит в садах Сайходзи японский исследователь: одно продиктовано дзэнским восприятием мира, поисками путей обретения духовной свободы через суровую самодисциплину; другое ищет утешения в том исполненном вечной радости и света месте – амидийском раю, – что доступно лишь после смерти.

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

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



Композиция из камней верхнего сада Сайходзи. Киото. XIV в.

вописный ли остров или гора – становилось объектом для поклонения.

Веками культивируемое отношение к камням как вместилищам живого духа, а также отшлифованное постоянным общением с ними эстетическое чувство сказались на способности японцев распознавать индивидуальность, характер, лицо каждого отдельного камня. Вспоминается встреча, произошедшая однажды в сухом дзэнском саду Рёандзи, знаменитом своей загадочной красотой. Сидя на веранде храма, мы рисовали его выразительно аранжированные камни. Занятие это вызвало искреннее недоумение одного из гостей храма – иностранного туриста, обратившегося к нам с просьбой растолковать смысл непривычной для европейца картины каменного сада и высказавшего сомнение в самой возможности рисовать камни, которые, по его словам, «все на одно лицо». Вероятно, странным показалось бы такое замечание японцам, для культурной традиции которых, доставшейся им по наследству от Китая, вполне естественно одухотворять камни, уподобляя их миру людей или животных. «Есть камни пышно-величественные, словно сиятельные монархи, – говорил знаменитый китайский поэт VIII столетия Бо Цзюй, – есть грозно-торжественные, точно строгие чиновные люди; есть прихотливо-изысканные, словно писанные красавицы. Есть среди камней подобные драконам и фениксам, демонам и тварям земным. Они точно сгиба-

ются в поклоне или шагают, крутятся или прыгают, разбегаются в разные стороны или стоят толпой, поддерживают друг друга или друг с другом борются...»

Одна из самых древних книг о садовом искусстве, дошедшая до нашего времени, «Сакутэйки» (XI в.), может многое поведать об отношении древних японцев к камню – трепетном, исполненном уважения к его естеству, природной сущности, к духу, в нём пребывающему. Если камень расположить в саду неправильно, повествует книга, то есть, например, если установить горизонтально камень, который изначально, в своей природной среде, был найден стоящим вертикально, то можно потревожить его дух и тем самым навлечь беду на хозяина сада. О том же рассказывает и другая книга, названная «Иллюстрированное руководство по разбивке горных, водных, холмистых ландшафтов», служащая хранилищем древних знаний о принципах садового искусства: «Существует правило, которое гласит, что не следует менять способ расположения камней, найденных в горах, при перенесении их в сад или другое место... В противном случае это вызовет гнев камня и повлечёт за собой несчастье».

Продолжим, однако, рассказ о сухих каменных садах (называемых в Японии *карэсансуй*, то есть «сухие горы и воды»). Каждый карэсансуй – некая загадка, позволяющая человеку, созерцающему сад, наделить скрытую в нём символику собственным

смыслом и содержанием. Взаимоотношения камней открыты восприятию и не предполагают никакой однозначности в прочтении криптографии сада, даже если сад имеет название и тема его как бы задана.

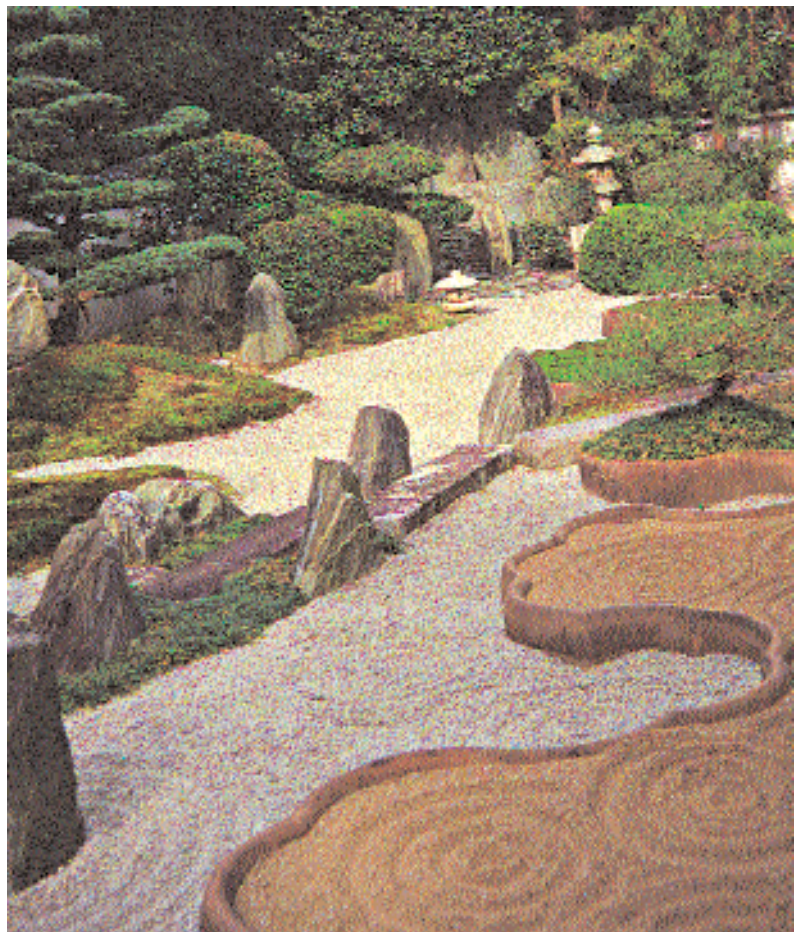
Однако такая широта интерпретаций, разомкнутость ассоциативного ряда должны с необходимостью сочетаться с включённостью созерцателя в культурный контекст эпохи, его способностью свободно ориентироваться в системе образов, понятий, которыми оперирует автор сада. «Иллюстрированное руководство...», прослеживая пути, которыми передавалась традиция садового искусства от Индии через Китай в Японию (те же пути, какими шествовал и буддизм, пока не достиг страны Ямато), рассказывает: «Искусство расположения камней (то есть искусство разбивки садов. – ЕМ.) возникло в Индии на озере Манасаровара, где собраны камни числом 8631...». В Китае число камней, имеющих особые названия, сократилось до 361. Позднее, когда садовое искусство проникло в Японию, в годы правления императора Кагамияма, количество «поименованных» камней уменьшилось до 66, позднее было сведено до 48. Некоторые из них соответствуют внешнему облику камней (Камни Горизонтальной Триады, Вертикальные, Лежащие Камни). Другие вызывают определённого рода «природные» ассоциации, соотносимые с пейзажным искусством (Скала Текущей Воды, Камни Дождя и Ветра, Скала Нависшего Тумана, Скала Местопребывания Дракона и т.д.). Большинство же названий включаются в философский и религиозный контекст своего времени, символизируют понятия и образы, принятые в буддизме, даосизме, конфуцианстве. Например, такие названия камней, как Скала Божественных Королей и Никогда Не Стареющий Камень, восходят к даосским преданиям о заповедно-далёких островах, покоящихся на спинах гигантских черепах. На этих островах – в своего рода даосском рае – круглый год благоухают цветы; белоснежные птицы обитают там. Не знающие старости жите-

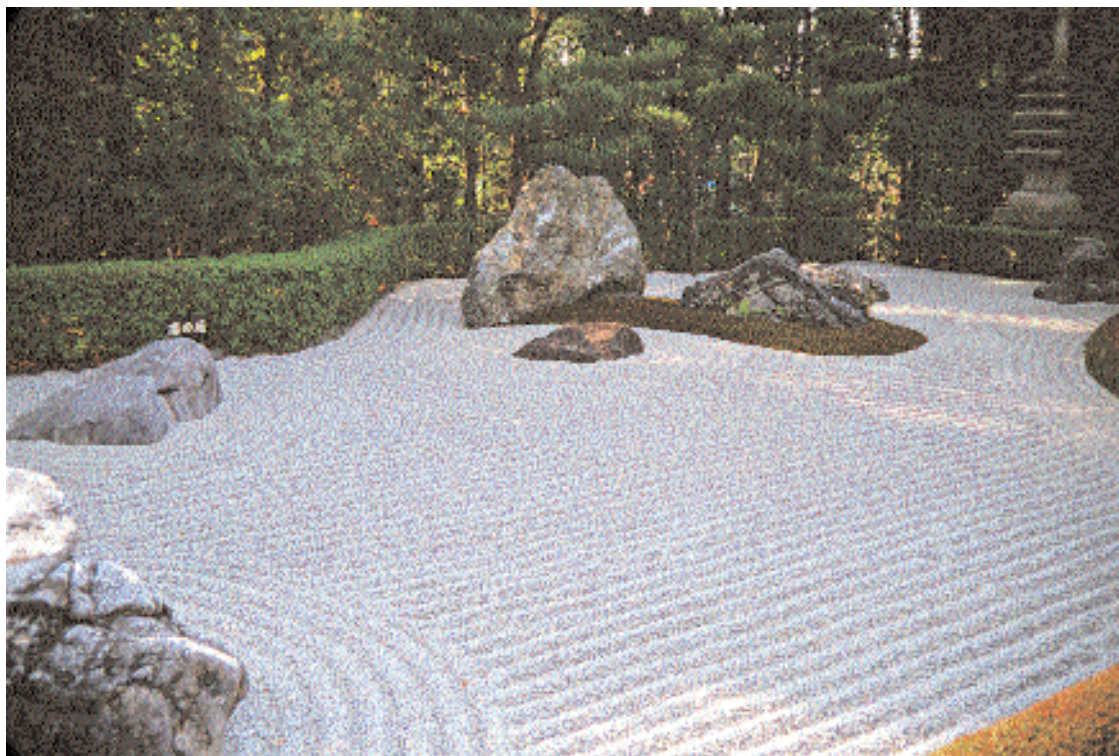
ли этой прекрасной страны наделены способностью летать, но иногда возносятся на спинах журавлей. Редкий японский сад, построенный в традиционном стиле, обходится без символов долголетия и счастья – Журавля и Черепахи, обозначенных контурами острова, либо угадываемых в композиции из камней.

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

Немалое значение в структуре сада играют так называемые Камни Буддийской Триады, вызывающие аллюзии с одним из самых популярных канонизированных сюжетов средневекового буддийского искусства. Почти все главные божества буддийского пантеона изображались в духовном триединстве, при котором основной

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





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

образ дополнялся двумя спутниками, стоящими по сторонам от него.

Присутствие в саду камней, приносящих хозяину либо удачу, либо беду, а также камней, окружённых благоговением и почётом, с какими принято приближаться к религиозным святыням, превращает сад в некое подобие храма, молитвенного места, где вся атмосфера настраивает на созерцательный и торжественный лад. С трепетом в сердце и с соблюдением всех необходимых ритуалов входит гость в пространство сада. «Человек, вошедший в сад с намерением посмотреть его, – поучает нас “Иллюстрированное руководство...” – должен

в первую очередь подойти к Камню Почтения и отдать поклон с этого места. Причина тому – в благоговейной сути ряда камней, находящихся в саду, а именно: Камней Буддийской Триады, Скалы Двух Миров, Скалы Мистических Королей и т.д. Человек, созерцающий сад, имея сердце, исполненное надежды, что будут услышаны его самые сокровенные молитвы, почтительно обращается ко всем Буддам Трёх Миров с этого камня – Камня Почтения».

Типичным образцом дзэнского садового искусства, характерного для периода Муромати, могут служить два замечательных сада в городе Масуда (префектура Симанэ). Один из них принадлежит храму Икодзи. Автором сада считается прославленный художник XV века Сэсю. Драматическая история храма, пережившего многократные разрушения и возрождения, даёт основание усомниться в том, что сад сохранил свой первоначальный облик. И всё же, несмотря на возможные перемены, произошедшие за пять столетий,

Сад напротив Дома настоятеля Рёгэн-ин. Дайтокудзи. Киото. XX в.





Сад Икодзи. Масуда. XV в.

он остаётся одним из самых прекрасных дзэнских садов в Японии.

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

Деревья, посаженные более 400 лет назад, своими мощными и раскидистыми кронами как бы обнимающие сад с обеих сторон, также имеют собственную символическую интерпретацию. *Сакура* – вишнёвое дерево, покрывающееся белой пеной цветов весной, и *мамидзи* – японский клён, багряное убранство которого приходится на осеннюю пору, не просто создают в микромире сада обычные сезонные приметы, но напоминают о вечной пульсации никогда не сбивающегося с ритма колеса времени.

Лучшим из творений Сэсю, сохранившихся до нашего времени, считается сад при храме Мампокудзи в том же городе Масуда. Если задача религиозного искусства – на-

ставлять, давать уроки, умирять душевные страсти подключением к миру религиозных истин и философских идей, то здесь она выполнена со всей возможной полнотой.

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

Камень, стоящий на вершине холма, может прочитываться и как священная гора Хорай, и тогда интерпретация компози-

ции камней, что находится по другую сторону озера за незримым мостом, меняется. Вместе с сухим водопадом (*карэтаки*), отдающим свои бесшумные воды пруду, она приобретает символическое значение Святой земли, рая, того места, куда в мечте, молитве устремляется душа человека, стоящего перед садом на Молитвенном Камне. Мысленно выстраиваемый мост связывает в этом случае мир людей с миром буддийского рая, и оба они образуют некий Космос, Единство, вбирающее в себя мир земных чувств и небесное совершенство.

Сад в Мампокудзи относится, по мнению служителей этого храма, к лучшим образцам подлинного дзэнского искусства, отвечающего основному его принципу: *исин дэнсин* – *кёгай бэцудэн*, что означает передачу истины непосредственно от «сердца к сердцу», минуя словесные наставления. Сад готов открыться широким спектром своих внутренних смыслов человеку, который «опустошил» своё сердце, освободил его от ненужных тревог и внутренней суеты ради принятия истин более высокого порядка.

Трудно сегодня, по прошествии пяти столетий, судить о том, был ли Сэссю действительно причастен к созданию названных садов. Проблема осложняется тем, что никаких документальных свидетельств, раскрывающих тайну их происхождения, не осталось. Однако сами жители Масуда пребывают в полной уверенности в том, что оба великолепных сада в храмах Икодзи и Мампокудзи не могли быть созданы ника-

ким другим мастером. Как известно, Сэссю провёл в этом городе последние годы своей жизни, здесь же, в Масуда, его могила.

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

Появление в Японии небольших по размеру – порой в несколько квадратных метров – сухих каменных садов, без которых сегодня почти невозможно представить себе дзэнский храм, было обусловлено рядом обстоятельств. Разразившаяся в середине периода Муромати война Онин (1467–1477), практически уничтожившая город вместе со всеми его храмами и монастырями, послужила неким водоразделом, разграничившим эпоху на время «до» и «после». Разбивка традиционного типа сада, непременной частью которого являлся пруд, в условиях послевоенной разрухи становится уже немыслимой роскошью. Куда более доступным по экономическим соображениям оказалось создание *карэсансуй*, простого и лаконичного, не требующего ни большого пространства, ни огромных затрат, ни водного источника, питающего пруд. Такой сад со всеми его особенностями, где насыщенность религиозным подтекстом

Сад Мампокудзи. Масуда. XV в.



сочетается с предельной скупостью изобразительных средств, органично вписывается в микромир дзэнского храма.

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

Дайтокудзи был основан в 1326 году одним из самых выдающихся в истории японского дзэна подвижников Дайто-кокуси (Национальный учитель Дайто, 1282–1337), необыкновенная судьба и духовные подвиги которого послужили основой для множества преданий. Драконом среди людей назвал его император Ханадзона в своём личном дневнике, выразив таким образом глубокое впечатление от встречи с Дайто.

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

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

В те годы, когда основывался Дайсэнь-ин (1509–1513), Соами слыл наиболее одарённым пейзажистом в Киото. Имея доступ к самой богатой и старейшей в Японии коллекции китайских художественных ценностей,



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

изучая её, мастер настолько глубоко проникся традициями сунской пейзажной живописи, что его собственные работы не уступают лучшим образцам материкового искусства. Пример тому – знаменитые росписи, украшающие раздвижные перегородки в Дайсэнь-ине. Задумчивые, уводящие в запредельную даль пейзажи исполнены нездешнего покоя и тишины. Глядя на мягкие, округлые очертания гор, на окутанные дымкой заоблачные пространства, рождающие чувство отрешённости от всего земного, трудно себе представить, что созданы эти картины в один из самых драматичных периодов японской истории.

В идее сада заложено не просто желание перенести на небольшое пространство в несколько метров, выделенное под карэсансуй, живописный мотив «гор и вод», что позволяет с полным на то основанием называть его объёмной, или трёхмерной, живописью. Не менее важно стремление художника иными средствами – богатым и выразительным языком камня – передать такое же возвышенно-религиозное отношение к природе, какое присутствует на расписанных им *фусума*, наделить сад столь же



глубоким философским смыслом, какой заложен в самом пейзажном жанре «горы-воды». Являясь средством сообщения о неизмеримой шире, безграничности Вселенной, о гармонии Земли и Неба, пейзажная живопись изображает космос взаимопроницающих сил, где противоположности (горы – *инь*, воды – *ян*) нуждаются друг в друге, чтобы обрести целостность.

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

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

«Замороженной в моменте настоящего музыкой» называют иногда сухой дзэнский сад, где весь натурализм журчащих потоков, многоцветья растений заменён застывшей, словно затаившей дыхание, аскетической монохромно-

стью тёмной массы камней на поверхности песка или мелкого гравия. Такой сад, вслушивающийся в свою собственную тишину, в характерной для дзэна форме передаёт впечатление динамичного покоя или статичного движения, пронизывающего Вселенную. Впечатление ряби на поверхности воды создают лёгкие неровности галечного или песчаного покрытия или прорисованные на песке линии волн. Уподобляясь знаменитому *коану* (род загадки, которая не имеет интеллектуального решения, а ответ не имеет логической связи с вопросом), предлагающему услышать «звук хлопка одной ладонью», сад призывает уловить голос немых струй песчаной воды, увидеть то, что лежит за гранью видимого мира, распознать то, что обычное ухо, настроенное на жизненную маэту, упускает.

Сухой сад в Дайсэнь-ине богат символикой: каждый из тридцати его камней имеет своё название и особое прочтение. Понимание его сложного подтекста сегодня облегчается возможностью тут же, в пределах храма, приобрести книгу с интерпретацией карэсансуй, объяснением его метафорического смысла. Не представляя

исключения из других дзэнских садов, он включает в себя образы Черепахи и Журавля. «Морская Черепаха, достигающая дна океана, символизирует глубину человеческого духа, а Журавль в полёте – высоты, к которым человеческий дух может воспарить. Черепаха и Журавль устремляются к горе сокровищ Хорай, олицетворяющей союз Неба и Земли, совокупность радостей и разочарований, которые образуют элементы человеческого бытия... Узкий и стремительный, с завихрениями водоворотов поток, переданный белым гравием, огибает скалы и устремляется к порогам. Поток, видоизменяющийся по мере своего течения, олицетворяет человеческую жизнь с импульсивной энергией юности и мудрым спокойствием старости. Порог сомнений и разочарований, разделяющий две половины жизни, преодолевается, поток становится шире и несёт корабль, нагруженный сокровищами жизненного опыта. Камень в виде головы тигра символизирует трагические моменты раздумий над смыслом существования. Маленький камень рядом с кораблём – редкостным по форме камнем – изображение детёныша Черепахи, безуспешно пытающегося плыть против течения, – символ тщетности попыток человека вернуть прошедшее».¹

Сад с южной стороны храма назван Океаном Пустоты; там уже нет камней, лишь чистый, белый песок. Сад камней со сложной пейзажной композицией и совершенно гладкий, «пустой» сад песка представляют в совокупности две сферы человеческого бытия – материальную и духовную, повседневную работу и отрешённое созерцание.

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



Сад Дайсэн-ин. Дайтокудзи. Киото. XVI в.

(*до тю но кюфу*) является важнейшим занятием дзэнского монаха.

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

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

Ощущение воздушности и пространственности возникает и при его созерцании. Этот сад – наиболее яркое и выразительное воплощение буддийской идеи Пустоты, лежащей в основе всей дальневосточной философии и эстетики, – такого рода Пустоты, которая подразумевает не отсутствие, а, напротив, – полноту бытия; это

¹ Daisen-in. Kyoto, 1998.

особое непроявленное бытие, подлинная, незримая, непостижимая реальность, пребывающая за гранью видимого мира, за чертой земного восприятия.

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

Сад напротив Дома настоятеля. Дайтокудзи. Киото. XVII в.



// осень 2003 //

В этом смысл, между прочим, известного дзэнского выражения «дзидзимугэ», что означает «нет преград между отдельными вещами», ибо мир, распадающийся в восприятии обычного сознания на отдельные фрагменты, внешне никак не связанные, а порой и враждебные друг другу, на самом деле восходит к Одному, Целому, к той Пу-



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

стоте, где все вещи обретают свой истинный смысл, где преодолевается чувство отдельности своего «я» от Вселенной.

Наверное, ни один из дзэнских монастырей не обладает таким богатством и разнообразием сухих садов, как Дайтокудзи. Замечательную возможность проникнуться магией выразительного языка камня, значительностью смысла, заключённого в немом диалоге между отдельными частями композиции, вступающими в контакт подобно живым персонажам хорошо отрежиссированной пьесы, предоставляет карэсансуй, расположенный с южной стороны главного здания храма Дзуйхо-ин. В характерной для карэсансуй метафорической форме отдельно расположенный камень олицетворяет «бесстрашное и ничем не поколебимое сознание Бодхисаттвы, исполненное сострадания ко всему живому».

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

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

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

Неисчерпаемая полифония символики облаков находит своё отражение и в тематике дзэнских садов. Карэсансуй с названием «Сад Проплывающих Облаков» создан в одном из храмов (Рэйун-ин) крупнейшего в Киото дзэнского монастыря Тофукудзи. Плывущие облака, по словам В.В. Малявина, представляют «аллегориям жизненного пути, а пуще всего – несказанной лёгкости просветлённого духа. Плывущие облака – это вереница свершений земного бытия; мудрый человек с утра наблюдает формы облаков и так выправляет себя».

Сад Инъ-ян храма Тайдзо-ин. Мёсиндзи. Киото. XX в.



Подобно воде, неостановимой в своей текучести, облака являются очень значимым для дзэна символом духовной свободы и непривязанности. Призрачный и иллюзорный характер всего сущего очевиден для просветлённого сознания дзэнского мастера. Способность сохранять гибкость во всегда подвижном потоке реальности дала рождение образному названию, коим часто наделяют дзэнского монаха: *ун-суй* – «облако и вода», ибо он «плывёт, как облако и течёт, как вода».

Переплетение в сухом саду Рэйун-ин волнистых облаков, созданных из тёмного песка, с потоком широкой реки из светлого песка, берущей начало в сухом водопаде, – вся эта игра светлых и тёмных тонов создаёт объёмную картину сада – микрокосма. Это сад – Вселенная, вмещающая в свои пределы жизнь небес и речные воды земных потоков, это – мир символов, призванный пробудить сознание созерцающего его челове-



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

ка к пониманию взаимосвязи всего со всем, к восприятию мира как никогда не прерываемой игры вечно меняющихся форм бытия.

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

Ему же принадлежат и сады храма с поэтическим названием Рёгин-ан (Келья Поющего Дракона), тоже находящегося в пределах Тофукудзи. Композиция камней сада Рёгинтэй (Сад Поющего Дракона) символизирует скрытое в облаках мифическое животное. Крупные «стоящие» камни изображают мощную голову дракона, выступающую из «тумана» тёмного гравия; камни, рассыпанные по поверхности сада, – его длинное, в острых гребнях тело с хвостом, то исчезающее, то проступающее сквозь

причудливо-извилистые очертания «облаков». Принимающая участие в композиции сада деревянная изгородь передаёт изображение огненного следа, оставленного драконом.

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

Богатство поэтических и мифологических реминисценций, обилие символических обертонов превращает образ дракона в один из наиболее распространённых сюжетов дзэнского искусства. Как и облака, в переплетении с которыми его часто изображают, дракон, соединяя в себе черты рыбы, зверя и птицы, является одним из проявлений Дао, символом единства бытия и небытия, божественной игры непостоянных форм Вселенной.

Особую роль защитника буддизма играет это чудесное существо в дзэнском монастыре Мёсиндзи, что в северо-западной части Киото. Гигантских размеров изображение дракона в исполнении художника XVII века Кано Танью украшает потолок Зала церемоний (*Хатто*). В обшей сложности восемь лет понадобилось



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

мастеру (три года – на подготовку и пять – на роспись), чтобы завершить работу. Магическое, почти завораживающее впечатление производит огромный, во весь потолок, дракон, не спускающий с вас глаз, в какой бы части здания вы ни находились. Глаз Всевидящего Дракона, как его называют, приходится на самый центр потолка и круга, посреди которого он расположен. Стоящие в восточной стороне Зала церемоний видят

дракона взлетающим; для тех же, кто, двигаясь по кругу, оказывается в западной части помещения, он опускается. В этом драконе, одновременно нисходящем и восходящем, гениально воплощена идея амбивалентности и целостности мироздания.

Сад – это место, предназначенное для постоянной внутренней работы по преодолению мирской суетности. Здесь сознание должно подняться над частными проблемами, здесь всё – даже камень, по которому ступаешь, – напоминает о вещах высшего порядка. Не случайно сухой дзэнский сад называют садом философским, ибо весь его символический космос направлен на пробуждение, активизацию спящего сознания. Он указывает, поучает, наставляет, гармонизирует, умиротворяет... Приглашая в свой внутренний мир, внутреннее пространство, он задаёт высокую тональность духовного общения с собой.

Фото автора



Книга Прозрений. Сост. В.В. Малявин. – М., 1997. РГБ: 197-2/254-8.
Малявин В.В. Китай в XVI–XVII веках. – М., 1995. РГБ: 2 95-11/139/2.
Николаева Н.С. Японские сады. – М., 1975. РГБ: Б 75-9/1762.
Ятоми Ицую. Икодзи – Мампокудзи. Сэсю нивако. // Сэсю но сато. Масуда си. Сэсю но кёкинэнкан. 1995. №4.
Covell J.C., abbot Yamada Sobin. Zen at Daitoku-ji. Tokyo; New-York; San Francisco, 1974. РГБ: 801-83/584-4.
Masao Hayakawa. The Garden Art of Japan. New-York, Tokyo, 1977.