

Е. Е. Малинина

Кто не слышал о знаменитых «сухих» каменных садах Японии, слившихся с образом Страны Восходящего Солнца столь же прочно, как и исполненный пряной экзотики и потаенного смысла чайный ритуал или неизменно притягательная для европейского сознания поэзия *хайку*. Первые каменные сады, по традиции называемые *карэсансуй* («сухие горы-воды», иначе говоря, «пейзаж»), появились в Японии на территории дзэнских храмов приблизительно в XIV столетии, и далеко не последнюю роль в их распространении сыграла созвучность их эстетики с предельной скупостью ее изобразительных средств дзэнскому мировосприятию. Объемной, трехмерной живописью называют порой такую садовую композицию, целью которой является почти буквальное воспроизведение средствами природного материала мотива «гор и вод», ландшафта, знакомого по китайским свиткам.

Желание организовать пространство сада «как на картине» заставляет художников искать особого рода минералы, сама фактура которых отвечает замыслу мастера как можно более достоверно и убедительно «живописать» средствами природного материала пейзаж. Сухой водопад в саду «Трех каскадов» храма XV столетия Хомподзи состоит из камней, внутренний рисунок которых (белые линии на темном фоне) создают полную иллюзию струящихся потоков воды, сбегающих по склонам каменных «гор».

«Как на картине» выглядит и сухой сад, напротив Дома Настоятеля в храме XVI в. Корин-ин дзэнского монастыря Дайтокудзи. Условно и символически он «рисует» воображаемый мир даосского рая, величественный и прекрасный ландшафт Страны Бессмертных. Это сад-Вселенная, сжатая до размеров в несколько десятков метров, грандиозный и необъятный мир Гор и Вод, целый Космос, вмещаемый на небольшом пространстве внутреннего храмового двора. Удивительное ощущение возникает у человека, сидящего на веранде храма и созерцающего этот сад-микрокосм. Человек словно вырастает в масштабе, наблюдая в себе рождение особого состояния некой отстраненности, невовлеченности в этот мир, который является лишь отражением мира Высшего. Самое драгоценное в переживаемом состоянии – та внутренняя тишина, которая появляется с изменением масштаба восприятия, когда мир, каким бы огромным он ни казался, человек видит со стороны, с высоты своего Высшего «я», не допускающего никакой эмоциональной вовлеченности.

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

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

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

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

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

В отличие от изысканных и декоративных садов раннего средневековья с их пронзительно обостренным вниманием к тончайшим нюансам сезонных перемен, наводящих на размышление о непостоянстве, зыбкости земного бытия, в сухих дзэнских садах, где присутствие растительности минимально, все сведено к сущности, не подверженной прихотям бытийных перемен. Весь натурализм журчащих потоков, многоцветья растений заменен здесь застывшей, словно затаившей дыхание, аскетической монохромностью темной массы камней на поверхности песка или мелкого гравия. Впечатление ряби на поверхности воды создают легкие неровности галечного или песчаного покрытия или прорисованные на песке линии волн. Словно вслушиваясь в свою собственную тишину, такой сад призывает уловить голос немых струй песчаной воды, увидеть то, что лежит за гранью видимого мира, распознать то, что обычное ухо, настроенное на жизненную маелу, упускает. Он вводит вас в сферу некоего «над», вечного «сейчас», оставляя наедине с главными вопросами человеческого бытия.

Все три сада храма Токай-ан, созданного в 1484 г. в пределах монастыря Мёсиндзи, воспринимаются как некий ансамбль, как единое целое, давая объемное представление о разных аспектах дзэнского учения. Самым, как известно, значимым в любом дзэнском храме считается сад, расположенный напротив Дома Настоятеля. «Садом Сущности» назван такой *карэсансуй* в Токай-ан, представляющий собой безупречно чистое поле белого гравия. Ибо как еще передать состояние Безмолвия (*му-син*), внутренней тишины. Свободное от любых эмоций и суетных мыслей сознание пребывает здесь в равновесии и покое.

Насколько «пуст» и молчалив сад напротив Дома Настоятеля храма Токай-ан, призванный освободить созерцающего его человека от самого процесса мышления, настолько содержательным, богатым по смыслу, многоплановым является *карэсансуй*, находящийся рядом и названный «Садом Деяния». Он озадачивает, шокирует, приводит в смятение ум, пытающийся «объяснить», разгадать его. Семь разновеликих камней вытянуты в линию с востока на запад. От небольшого камня в центре композиции расходятся концентрические круги, касающиеся каждого следующего в этой последовательности камня. Какое «послание» несет в себе этот *карэсансуй*? Не о том ли он напоминает, что все во Вселенной, символическим выражением которой сад и является, теснейшим образом сплетено между собой причинно-следственной связью, и никто и ничто не в состоянии выйти за пределы этих кругов всеобщей взаимозависимости. Энергетические «круги» от содеянного-помышленного неизбежно распространяются в беспредельность, охватывая все видимые и невидимые явления мира. Трудно не поддаться впечатлению непрерывности движения, пульсации, одухотворенности, живых вибраций, излучаемых пребывающими в статике камнями. Иллюзия движения создана рисунком концентрических кругов, прорисованных

на поверхности гравия. Сад храма Токай-ан нередко сравнивают со знаменитым «садом пятнадцати камней» Рёандзи, но если в последнем присутствует атмосфера суровой аскетичности, серьезности, то этот *карэсансуй*, исполненный динамики, внутреннего движения, наделен, по словам служителей храма, своеобразным чувством юмора, коим обладал и монах Тобоку, создавший его. Третий из сухих садов храма Токай-ан – «Сад Проявленности» наиболее традиционен и включает в себя все основные элементы, характерные для сухих садов: здесь мы найдем и Камни Буддийской Триады (*сандзонсэки*), и камни, символизирующие Журавля и Черепаху (*камэ уси, цуру уси*), и Молитвенный камень (*рэйхайсэки*), и камень, разделяющий потоки воды (*микумари уси*), и др.

Далеко не случайно сухой каменный сад называют садом философским. Заряженный некой «идеей», наделенный потаенным смыслом, религиозной символикой, он органично вписывается в весь микромир храма, предназначенного для формирования особой среды, растворяющей мысли о «ненужном», «суетном», «второстепенном». Наряду с другими видами дзэнского искусства, он указывает, поучает, наставляет, гармонизирует, умиротворяет. Приглашая в свой внутренний мир, внутреннее пространство, он задает высокую тональность духовного общения с собой.

В 1934 г. взбешенная тайфуном и наполненная силой дождевых потоков Хиёсигава (сегодня тихая, смиренная, не река – речушка, скромно протекающая за оградой храма) принесла на территорию храмовой усадьбы Дзуйо-ин резиденции настоятеля буддийского монастыря Энрякудзи Ямада Этай, огромный валун, скатившийся во время тайфуна с горы. В течение 20 лет камень оставался не тронутым. На вопрос монахов, что делать с непрошенным гостем, настоятель храма, увидев в случившемся не досадную случайность, но волю Высших сил, решил оставить упавший с горы камень, как есть. И только в 1957 г. он пригласил известного к тому времени художника – дизайнера Сигэмори Мирэй с просьбой разбить во внутреннем дворе храма сухой каменный сад, сделав валун центром композиции.

Сад, созданный Сигэмори Мирэй, посвящен распространенному в буддийском искусстве сюжету «Сошествие на землю Амида Будды в сопровождении Бодхисатв» (*райго*)¹. Изумительной красоты древний, XII столетия, свиток на эту тему ранее находился во владении монастыря Энрякудзи на горе Хиэй, у подножия которой и находится храм Дзуйо-ин. Однако позднее, в XVI в. он перешел в собственность сингонских храмов на горе Коя. Лишь репродукцию этой картины можно увидеть сегодня в храме. Центральная фигура Амида Будды окружена

двадцатью пятью Бодхисатвами, святыми, монахами, спешащими на закрученных в вихревом движении облаках на землю, дабы унести с собой в обитель буддийского рая душу только что усопшего праведника. Согласно восемнадцатому из сорока восьми обетов, данных Амида, всякий, кто верит в Него и возглашает Его имя, после смерти возродится в Чистой Земле, прервав, таким образом, бесконечную цепь перерождений и связанных с жизнью страданий.

Жалея об утрате монастырем Энрякудзи драгоценного свитка, настоятель храма воспроизвел его сюжет в композиции каменного сада. Огромных размеров валун вместе с окружающими его камнями символизирует Амида Будду в сопровождении 25-ти бодхисатв. Покрытый мхами холм в глубине сада – воплощение небесных высот, откуда спускаются в земной мир божества. Эффект устремленности, движения, динамики передан дорожкой из белоснежного гравия, проложенной среди волнистых мхов, – чистый, открытый путь, по которому спешит навстречу зову людей Амида Будда.

Сразу после окончания работ над садом перед каждым камнем была проведена так называемая «церемония открытия глаз» (*кайгэн куё*), которая обычно устраивается в храме. Цель церемонии – «одухотворить» только что созданную скульптуру, сделать ее вмещищем живого духа божества, после чего буддийский образ становится полноценным предметом поклонения.

Поразителен сам факт перенесения этой религиозной традиции из храма в пространство сада. Камень, наделенный определенной энергетикой и символикой, таким образом, полностью уподобляется религиозной святыне, и почести ему отдаются в не меньшей степени, что и последней. Каждый из камней отныне, после проведения церемонии приглашения духа божества в камень, одухотворения и его оживления перестает быть просто «камнем», подобно тому, как *карэсансуй* перестает быть обычным садом, но приобретает значение сакрального места, становится, подобно храму, местом моления.

Сигэмори Мирэй совершенно справедливо относил свое творение к числу лучших садов, созданных им, уверенный, что со временем он приобретет статус *кокухо* («национального достояния»). Сад и в самом деле уникален – в нем находят не столько эстетическое удовольствие от созерцания его красоты, сколько воспринимают как священное пространство – продолжение храмового, наделенного огромной духовной силой. Нам же важно в первую очередь подчеркнуть особенность японского менталитета, японской духовности, в контексте которой необработанный человеком камень, найденный в природе, способен приобрести качества религиозной святыни. Происходит особый род полноценной замены, которая в условиях японского сознания воспринимается не только возможной, но и совершенно естественной.

¹ Joji Okazaki. Pure Land Buddhist Painting. Kodansha Intern. LTD and Shibundo. Tokyo, New York, San Francisco., 1974. p. 94.

Мы говорим о «феномене» сухого сада в Японии. Но думается, что он был бы просто невозможен без той мировоззренческой основы, без того духовного климата, которые издавна присутствуют в Японии.

Култ камня, как известно, существовал еще с древнейших времен в Китае, где его необыкновенные формы считались «приметой жизненной силы космоса, спонтанной вибрации духа... Редкостный облик, увлекательные переливы цвета, затаенная мощь его массы делали камень не только вместилищем мировой энергии, но художественно ценным предметом. Камни созерцали, к ним прикладывали руки, их, как мы знаем, даже слушали»². Космогонические мифы древнего Китая трактуют небо как огромную пещеру, а сами горы как фрагменты, отколовшиеся от небесного свода и упавшие на землю. Эти громадные осколки – каменные глыбы при падении напитываются космической энергией *ци*. Перенесенные из природной среды в сад, камни – миниатюрные горы, не теряют своей связи с Целым, с Космосом, храня в себе следы теллурической энергии *ци*, на своем микроуровне излучая ее в пространство. Китайцы верили: «чистейшая семенная энергия Неба и Земли, сгущаясь, превращается в камни и, выходя из Земли, принимает диковинный облик... Пространство величиной с кулак может вобрать в себя красоту тысячи пиков»³. Магическая сила, энергетическое воздействие камней – этих вместилищ чистейшего субстрата жизни, сгустков субстанциональной энергии земли, превращают садовое пространство не только в место созерцания и эстетического наслаждения, но и в место духовного и физического исцеления, наделяя сад магической, охранной функцией.

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

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

² Малявин В. В. Китай в XVI–XVII веках. М., 1995, с. 207.

³ Там же.

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

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

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

Диковинных, выразительных очертаний камни, скалы, водопады не могли не поразить воображение японцев. Их необычная, ярко выраженная красота, кажется, сама выдает присутствие в них собственной жизни, судьбы. Они обретали имена, наделялись характером, историей, правом на независимое существование, нашедшими подтверждение в легендах и преданиях. Ярчайший тому пример – сказание об одном из живописнейших мест в Японии на побережье Тихого океана, носящем название Футами-ура. Однажды Яматохимэ-но-микото, находящаяся в услужении у богини Солнца Аматэрасу, – гласит древняя легенда, – во время путешествия по земле была глубоко потрясена диковинным пейзажем и перед тем, как оставить его ради дальнейших странствий, обернувшись, «взглянула на него еще раз», подарив, таким образом, имя этой бухте. Там, неподалеку от берега, омываемые морской водой, соседствуют две скалы – большая и поменьше. Благодаря впечатлению живого общения, никогда не прерываемого диалога, который ведется между ними, их окрестили скалами-супругами (*мэото-ива*). Опоясанные *симэнава* в знак священности этого места, они испокон веков ассоции-

ровались, кроме того, с Идзанаги и Идзанами – божествами, создавшими японские острова. Прозрачная вода бухты подсказала название всему побережью – Чистый берег (*Киёнагиса*). Сюда приходили для очищения души и тела перед тем, как посетить синтоистское святилище в Исэ, находящееся неподалеку.

Сама природа Японии, кажется, с готовностью и щедростью подсказывает сюжеты для мифов и легенд, питая воображение людей, населяющих живописные острова. Земля Идзумо, где находится одно из древнейших синтоистских святилищ в стране Идзумо тайся, издревле считалась местом обитания Богов. Главное божество, почитаемое в храме, – Окунинуси-но микото, кого, согласно мифам, принято считать «создателем всех вещей Поднебесной», творцом японской нации, подлинным хозяином страны, ее защитником и покровителем. Уже на станции, куда вы приезжаете, вас встречают огромные настенные изображения, иллюстрирующие сюжеты древних преданий. Согласно одному из них, рассказывающему о «приращении земель», Окунинуси обнаружил, что страна Идзумо – «узкая как полоска полотна», и решил увеличить ее территорию за счет окружающих островов. Брал он заступ «широкий и плоский», отрубал понравившийся кусок от соседней земли, а потом подтягивал его с помощью веревки, «как лодку, поднимающуюся по реке», приговаривая при этом: «Земля, иди сюда, земля, иди сюда». И словно бы свидетельством реальности этих событий у самого побережья в одном километре от святилища стоит одинокий утес, как бы и в самом деле притянутый гигантской рукой к берегу. Священная скала с крохотным синтоистским святилищем наверху – арена, где в незапамятные времена разыгрывалась божественная мистерия.

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. Не забыть встречи, произошедшей однажды с Накадзима Кэйко – женщиной, общение с которой открыло мне многие тайны японского сознания. Знакомство наше состоялось в одном из садов города Масуда, куда меня привело стремление собственными глазами увидеть знаменитые творения художника XV столетия Сэсю, а Накадзима Кэйко – желание и потребность непосредственного общения с камнями, в которых она видит не столько элементы садовой композиции, сколько существа, наделенные душой, голосом. Об их нраве (у каждого – свой), потребностях, энергетической силе, целительных качествах она способна поведать многое. Камни для нее – живые организмы, бескорыстно и преданно служащие людям.

Нет более убедительного способа продемонстрировать особенность японских садов, чем через сопоставление их с европейскими. Думается, что не нуждается в доказательствах и факт существующего на Западе

отношения к минералу как к природному материалу, подлежащему обязательной обработке. Какой бы красотой цветовой окраски, формы, богатой фактурой он ни обладал, до прикосновения к нему резца он остается в восприятии западного художника, готового привнести свою волю, свой порядок в обновленную жизнь камня, пока еще сырым, грубым материалом, основой для потенциального объекта эстетического наслаждения. «Для европейца, – размышляет Исаму Курита, – камень в первую очередь представляет собой место приложения человеческого умения, интеллектуальных, творческих усилий, потенциальный результат того, что «можно сотворить из камня»⁴. В традиционной дальневосточной культуре камень ценен сам по себе, как феномен, исполненный собственной эстетической и энергетической значимости. Не преобразованный умелой рукой мастера, камень в восприятии европейца подобен неотшлифованному грубому звуку, красота и гармония к которому приходит лишь через вмешательство человеческого фактора. Японцы же наделены даром, настраивая слух на звуки мира, Вселенной, слышать в них свою музыку, ибо, по словам величайшего из поэтов раннего средневековья Ки-но Цураюки, «все живое поет свою песню». Не об этом ли свидетельствует наличие в японском языке таких слов, как *сёрай* (ветер в соснах), *сиосай* (звук волн, разбиваемых о морское побережье). В этих природных звуках присутствует свой «порядок», «лад», своя «песня», но не искусственная, созданная умением человека, а такая, какую можно уловить лишь при вдумчивом, созерцательном отношении к миру. Неся следы выветривания и дождевых потоков, миллионами лет подвергаемый воздействию природных стихий, наделенных минерал уникальными свойствами, камень, перенесенный из природной среды в сад, становится самостоятельным предметом созерцания, носителем эстетического наслаждения и духовного восполнения. История Японии дает примеры самого почтительного отношения к камням. В средние века они стали предметом страстного коллекционирования и порой настолько высоко ценились владельцами, что те не разлучались с ними ни при каких обстоятельствах и держали при себе, как самое дорогое сокровище. Посетители сада *Сэнто госё* – бывшей императорской виллы в Киото, будут покорены красотой одного из берегов пруда, выложенного белой галькой поразительно правильной, округлой формы: тысячи камней, один к одному устилают побережье. Они были, как известно, подарены императору Кокаку в период 1815–1819 гг. неким Одавара Окубо. Получив в качестве оплаты 1 сё риса (мера емкости 1,8 л) за камень, Окубо аккуратно и бережно завернул каждый галец в отдельную упаковку прежде, чем отослать на виллу.

Глубочайшим уважением к природному естеству камня пронизана вся садовая культура Японии, ключом к пониманию которой служит дизайн

⁴ Isamu Kurita. The Spirit of Stone. Chanoyu Quarterly. 1977, №19, p. 50.

нерский принцип «кован ни ситагау» («следуя зову, запросам природного материала»), впервые сформулированный в «Сакутэйки» (XI век), одной из самых древних книг о садовом искусстве, дошедшая до нашего времени. Книга эта, выступающая в течение долгих столетий неизменным ориентиром для художников сада, может многое поведать об отношении древних японцев к камню – трепетном, исполненном уважения к его природной сущности, к духу, в нем пребывающему.

Согласно «Сакутэйки», начинать расстановку камней нужно с выбора «главного» камня, остальные же распределить таким образом, чтобы «удовлетворить запросы его» в соответствии с характером и присущими ему внутренними качествами. Например, автор «Сакутэйки» поясняет, что «убегающий» камень следует сопровождать «догоняющим», «смотрящий вверх» непременно дополнить «смотрящим вниз», «стоящий прямо» поддерживать камнем, словно «застывшем в наклоне». Правило это, между прочим, в одинаковой степени распространяется и на растительный материал. В отличие от классического европейского сада, где кустам и деревьям нередко придана четкая геометрическая форма или облик животного, диктуемые безоглядной фантазией художника, растительный материал в садах Японии, как бы неожиданно он ни выглядел, есть результат раскрытия ему же присущих природных качеств. Излюбленным приемом придания сосне определенной формы является «наращивание» длины одной из ее ветвей. «Сосной Резвящегося Дракона» (Юрю), «самой длинной сосной Японии» названо 600-летнее дерево, прославившее своими необычными очертаниями буддийский храм Ёсиминэдэра, находящийся глубоко в горах на северо-западе Киото и часто называемый просто «храмом сосны» («мацу но дэра»). Одна из ветвей дерева, вытянутая по горизонтали на 54 м, призвана вызывать ассоциации с мифическим существом, стелящимся по земле. Знаменитой 400-летней сосне на территории Золотого Павильона придан легко угадываемый облик парусного корабля благодаря все тому же приему – удлинению некоторых из ветвей дерева. В любом случае, каким бы интересным и фантазийным ни оказался результат, японский мастер лишь подчеркивает и выделяет те черты и качества, которые уже присущи дереву или камню, раскрывая их потенциальные возможности, не навязывая им свою волю, но прислушиваясь к их зову, настроению, характеру, иначе говоря, «следуя их запросам» («кован ни ситагау»).

Безусловно, искусство играет не меньшую роль в храмах других религиозных конфессий разных стран, но японский храм имеет свое неповторимое «лицо», пронзительное и очевидное своеобразие, частью которого являются сухие сады, не преображенный человеческой рукой природный материал, в частности, камни, таящие в себе способность воздействия на человека всем своим комплексом природно-энергетических возможностей. «Многоголосье» сада доступно человеку, остановившему свою внутреннюю маяту, вошедшему в состояние «не-я»,

самозабвения, ушедшему на время от своих проблем. Не в этом ли урок, преподносимый каменным садом, обучающим прислушаться к тишине внутри себя, на фоне которой могут быть уловлены голоса самих камней, их тихий шепот о вечном.

Свою назидательную «историю» расскажет и современный *карэсан-суй*, названный «Шесть Путей» (*рокудо*), разбитый на территории дзэнского монастыря Нандзэндзи. Сюжет его апеллирует к чрезвычайно популярной на Дальнем Востоке идее, согласно которой вся Вселенная представляет собой конгломерат шести основных видов бытия, связанных кармической причинностью: божества, люди, ашурь (титаны, прошлые военные подвиги которых придали им вечно воинственный и боевой вид), животные, голодные демоны и существа ада. Всякое живое существо во вселенной претерпевает нескончаемое путешествие по этим мирам и, на фоне практически бесконечного космического времени, лишь на какой-то срок занимает ту или иную нишу в зависимости от своих заслуг или прегрешений, неся, таким образом, ответственность за свою судьбу.

В центре композиции – Камни Буддийской Триады, олицетворяющие Будду и двух Бодхисаттв по бокам от него. Расположенные вокруг камни символизируют тех самых живых существ, безнадежно бродящих разными путями по кругу сансары – миру грез и иллюзий. Знаком соблазнительности и обманчивой прелести земного бытия может выступать цветущее дерево *сарусубэру* («дерево, скользкое даже для обезьяны»), включенное в композицию сада. Но высаженное на белом, чистом пространстве гравия, оно способно служить знаком красоты и небесного совершенства Бодхисаттвы, символом незамутненного сознания божества, на помощь и сострадание которого всегда может рассчитывать путник, движущийся в бесконечности времен по Шести Путям – *рокудо*.

Возникновение храма Когэндзи на территории монастыря Тэнрюдзи относят к 1429 г. и связывают с именем Хосокава Митиюки, занимающим высокий пост в сёгунате в период Муромати. От красоты небольшого сухого сада на территории храма в первое мгновение перехватывает дыхание. Созданный в стиле *сяккэй*, он рассчитан на включение в свою композицию дальних планов: силуэта горы Араси, выступающей живой и вечно меняющейся декорацией для той сюжетной драмы, которая разыгрывается в саду. Название сада (Сад Рычащего Тигра) на первый взгляд кажется неожиданным и странным. Но смысл его будет понятен тому, кто включен в контекст дзэнских идей, кто знаком с текстами дзэнских патриархов и наставников. В нем скрыта ассоциация с известным афоризмом из сборника канонов XI в. «Хэкиганроку» («Записки Лазурной Скалы»), составленном китайским монахом сунской поры Юань-У. В 99-й главе этой книги есть такие слова:

«Рюгиндзитэ кумо о окоси»
(Когда Дракон ревет, облака вздымаются),
Тора усобукитэ кадзэ о насу
(Когда Тигр рычит, ветер поднимается).

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

Традиционное название таких садов *карэсансуй* («сухие горы-воды», т. е. «сухой пейзаж»), похоже, уже мало оправдывает себя, ибо сюжеты их далеко выходят за рамки лишь собственно природных мотивов. Японский каменный сад в наши дни – это богатейший спектр символически и философски насыщенных сюжетов и тем, демонстрация огромного потенциала этого искусства в способах их воплощения. Наряду с архитектурой, живописью, скульптурой оно занимает едва ли ни равноправное с ними положение, служа убедительным средством передачи религиозно-философских истин. Обогащенное за последние десятилетия новыми мотивами и идеями, приобретшее свободу самовыражения, искусство каменного сада становится практически неотъемлемой частью пространства не только дзэнских храмов, где оно зародилось, но и храмов других концессий и школ буддизма.

К числу каменных садов, практически «дословно» воспроизводящих известный религиозный сюжет, относится, например, замечательный *карэсансуй* буддийского храма Синнэдо школы Тэндай, основанного в 984 г. в Киото. Одним из подлинных сокровищ, которым владеет храм, является живописный свиток, созданный в начале периода Эдо (1709 г.) на сюжет смерти Будды (*нэхан*). Пожертвованная храму родом Мицуи, картина считается самой большой в Японии (6х4м) из тех, что посвящены этому сюжету. Трехмерной, объемной живописью можно назвать каменный сад Синнэдо, который выразительным языком минералов передает взрыв безудержного отчаяния, охватившего последователей Будды, весь животный мир после ухода Учителя. Четыре крупных камня, вытянутые в ряд в центре композиции, изображают лежащего, погруженного в Нирвану Будду. Камни, расположенные вокруг, символизируют безутешно рыдающих учеников, животных, птиц... Высокий камень, стоящий отдельно справа, почти буквально вторя содержанию свитка, закреплённому канонам, олицетворяет мать Будды – Майю (на картине она изображена

стоящей высоко на облаке, и тоже справа). Сухой сад выполнен в стиле *сяккэй* (заимствованного пейзажа): плавные очертания «лежащих» камней – «тело спящего Будды» – ритмически повторяют контуры отдельных пиков Восточных гор (Хигасияма), видимых издали и включенных в композицию сада. «Тело Будды», выложенное камнями сада, зрительно отождествляясь с хребтами дальних гор, становится, таким образом, равновеликим всему необъятному пространству. Весь мир – это «тело Будды». Можно ли найти более убедительный и наглядный способ передачи одной из самых величайших истин, проповедуемых буддизмом.

Китайские садоводы, передавшие многие столетия назад секреты своего мастерства японским художникам, ценили камни за их редкостную красоту, внутреннюю силу, энергетическую мощь, видя в них в первую очередь резервуар космической энергии, распространяемой в пространстве, и, следовательно, наделяющей сад защитной, охранной, эстетической функцией. Японские мастера, разбивавшие сады на территории буддийских храмов, сохраняя подобное отношение к каменному саду, как к носителю магической, охранной, целительной силы, обогащают значение сада теми аспектами, которых лишены их китайские прототипы: педагогическими, философскими, мировоззренческими. Японский сад предоставляет возможность придать новое измерение в восприятии камня, используя его как своеобразный язык, посредством которого можно приобщать к Высшей мудрости, к сущностным проблемам человеческого бытия. Сад, разбиваемый на прихрамовой территории, наряду с другими видами художественной деятельности художников-монахов, возлагает на себя, таким образом, функции Наставника, Учителя, рассказчика, становится полноценным Спутником на пути к самопознанию, самообновлению, Просветлению.