

61:04-7/1061

Институт монголоведения буддологии и тибетологии
Сибирского отделения РАН

На правах рукописи

ШИРАПОВА ГЫРЫЛМА ВАЛЕРЬЕВНА *Г. Ширапова*

СЕМИОЗИС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЧАНЬ

Специальность 24.00.01 - теория и история культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель доктор философских наук,
профессор С. Ю. Лепехов

Улан-Удэ - 2004

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Семиотические основания культуры Чань	12
1.1. Культура «молчания» и обоснование этой теоретической концепции в Чань	12
1 2. Проблема интерпретации текста в чаньской поэзии.....	51
Примечания	71
Глава 2. Знаковые формы художественного творчества в культуре Чань	75
2.1. «Намек» в чаньской живописи и каллиграфии	75
2.2. «Пауза», «пустое пространство», «вопросы, без ответа» в поэзии Чань	93
Примечания	120
Заключение	123
Литература	127

Введение

Уникальная судьба традиционной цивилизации Китая пронизывает незримой нитью многовековую толщу времен и событий.

Говоря о китайской культуре как феномене общего характера, прежде всего необходимо дать определение самой культуры как таковой. В современном дискурсе понятие культура (от лат. cultura – возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание) обозначает совокупность искусственных порядков и объектов, созданных людьми в дополнение к природным, заученных форм человеческого поведения и деятельности, обретенных знаний, образов самопознания и символических обозначений окружающего мира. «Культура», являясь термином общего характера, употребляемым для таких областей, как учение, религия и искусство, в свою очередь, может быть подразделена на литературу, живопись, изящные искусства, музыку, театр и т.д. Задача искусства – перейти от разрозненного описательного характера художественных процессов к целостному исследованию функционирования той или иной художественной культуры.

Художественная культура, в свою очередь, являясь одной из специализированных сфер культуры, функционально решает задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах. Это «раскрытие образного и понятийного смысла классических текстов, художественных произведений, предметов искусства и ритуалов – неперемное условие адекватного понимания сущности явлений культуры» [Ерасов, 1990, с.7].

Чань-буддизм прежде всего как религиозное и философское течение в результате приспособления к особенностям китайской культуры постепенно стал восприниматься как некая система взглядов, не противоречащая традиционной идеологии Срединной империи. Адаптация буддизма Чань на этнической почве существенно повлияла на все сферы бытия китайского общества.

Из всех буддийских китайских школ Чань, пожалуй, оказал наибольшее влияние на всю литературу и художественную культуру Китая. Феномен этой самобытной культуры, отличающийся собственными ценностями, культурными нормами, заложил основу своеобразной эстетической концепции, в фундаменте которой лежали общепризнанные постулаты буддизма в ее гармоническом синтезе и взаимовлиянии с автохтонными учениями китайской традиции, среди которых даосизм оказал наибольшее влияние. Такой подход позволил говорить о культуре Чань как некоей субкультуре.

Собственно о Чань написано огромное количество литературы: прекрасные книги отечественных и зарубежных исследователей, посвященные проблемам философии, религии, теории, практики, культуры, дают всесторонний анализ этого учения. С этой позиции трудно сказать что-либо новое о Чань. Вне поля зрения, на наш взгляд, осталась очень важная с точки зрения целокупного понимания феномена Чань – его знаково-символическая природа.

Существенное влияние в этом отношении оказали относительно новые науки, такие как семиотика и семантика, интерпретирующие всю совокупность художественных объектов как систему смыслоносущих текстов, а феномен художественного образа как специфический тип семантемы, несущий социально значимую информацию. Так, особое место в общей системе художественной культуры занимает эта символическая (знаковая) определенность, посредством которой и происходила коммуникативная деятельность в Чань как процесс передачи Истины. Нам представляется, что рассмотрение Чань в этой плоскости исследования является весьма перспективным.

Актуальность темы исследования. Всемирно распространенное направление буддизма – школа китайского буддизма Чань (яп. Дзэн), сохраняющая живую традицию своего учения, возвращенную гением Китая на

базисе индо-буддийской мысли, продолжает пользоваться огромным успехом во всем мире.

Чань (Дзэн)-буддизм как одно из важнейших достижений духовной культуры китайского народа, получивший самобытное развитие также в Японии, Корее и Вьетнаме, доказывает свою ценность в наши дни, становясь все более востребованным в Америке и Европе и все более известным в России и странах постсоветского пространства.

Во многом благодаря своей непревзойденной оригинальности и огромной притягательной силе учение чань-буддизма распространилось по всему миру и приобрело огромное количество последователей.

По мнению многих исследователей, философия Чань является одной из самых ярких и оригинальных среди школ китайского буддизма, она оказала огромное влияние на все культурное пространство Дальнего Востока. Культура Чань, пронизывая все сферы жизни Китая и Японии, во многом определила своеобразие живописи, поэзии, театра, садово-паркового искусства, чайной церемонии, военных искусств этих стран. Оригинальность Чань как философии и практики проистекает из ее особой стратегии, нацеленной на просветление сознания. Эта стратегия отказывается от дискурсивному мышлению, самому дискурсу (слову), логике в их претензии на исключительную значимость и самодостаточность в достижении истины и красоты и противопоставляет им интуицию, молчание, пустоту, лаконичность, нелогичное и пр. Иначе говоря, подлинность, просветление в этой стратегии становятся в зависимость от совершенно особых техник, принципов, ценностей, а коммуникативная ситуация выстраивается как разрушение привычного семиозиса.

Ввиду того, что культура Чань представляет собой особый код, недоступный поверхностному взгляду, глубоко символична и даже эзотерична, насыщена иносказательностью, аллюзивностью и другими знаковыми приемами и формами, исследование семиотических процессов в культуре чань-буддизма представляется весьма актуальным и важным в

контексте понимания всей совокупности богатейшего чаньского наследия, принципов чаньской культуры.

Все вышесказанное обуславливает актуальность и перспективность исследования символических средоточий духовной и культурной жизни Чань.

Степень изученности темы. Исследованием Чань занимались многие как отечественные, зарубежные, так и собственно японские и китайские буддологи, историки, философы, культурологи, религиоведы и др. Определенные аспекты учения и религиозной практики Чань отражены в работах Н. В. Абаева, Г. Дюмулена, А. Уотса, Т. П. Григорьевой, Д. Т. Судзуки, Р. Демьевиля, Х. Накамуры, С. Янагиды, Э. Конзе, З. Шибаямы, С. Хисамацу, К. Окакуры, Лу Куань Юя, И Тао Тяня, Фан Литяня, Чан Чун Юаня, Чжэн Шияня, Ли Шаня, Бай Юня, Вон Кью Кит, Дж. Роули, Е. В. Завадской, В. В. Малявина, Г. С. Померанца, С. Ю. Лепехова, Г. Б. Дагданова, А. М. Кабанова, И. Е. Гарри, И. Р. Гарри, И. С. Гуревича, Л. Е. Янгутова, Н. А. Виноградовой, Н. С. Николаевой, А. Н. Игнатовича, Е. С. Штейнера, С. П. Нестеркина, Ю. Б. Козловского, А. А. Маслова и многих других исследователей¹.

¹ Абаев Н. В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. - Новосибирск, 1989; Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай. - СПб., 1994; Уотс А. Путь дзэн. - Киев, 1993; Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. - М., 1979; Ее же: Красотой Японии рожденный. - М., 1992; Судзуки Д. Т. Основы дзэн-буддизма. - Бишкек, 1993; Demieville P. Les Entretiens de Lin-tsi. - Paris, 1970; Yanagida S. The life of Lin-chi I-hsuan. - Boston, 1993; Nakamura H. Ways of Thinking of Eastern peoples: India, China, Tibet, Japan. - Honolulu, 1964; Conze E. Selected Sayings from the Perfection of Wisdom. - London, 1955; Shibayama Z. A flower does not talk: Zen essays. - Tokyo, 1971; Lu K'uan Yu. The secrets of chinese meditation: self-cultivation by mind control as taught in the C'han, Mahayana and Taoist schools in China. - L., 1964; Yi Tao-t'ien. Records of the life of the C'han Master Pai-chang Huai-hai. - Eb., 1975; Hisamatsu S. Zen and the Fine Arts. - Tokyo, 1971; Okakura K. The Book of Tea. - Edinburgh, 1919; Chang Chung-yuan. Original Teaching of C'han Buddhism. - New-York, 1969; Чжэн Шиянь. Чань у ю шисянь (Чаньское Просветление и реализация). - Пекин, 1998; Фан Литянь. Чжунго фочзяо юе чуаньтун вэньхуа (Китайский буддизм и традиционная культура). - Шанхай, 1988; Ли Шань. Чань цзун дэн лу и цзе (Толкование светильника Чань). - Шаньдун, 1994; Бай Юнь. Чань дэ таньсо (Искания Чань). - Пекин, 2002; Вон Кью Кит. Энциклопедия дзэн. - М., 2000; Дж. Роули. Принципы китайской живописи. - М., 1989; Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. - М., 1977; Малявин В. В. Сумерки Дао. - М., 2000; Померанц Г. С. Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзэн) // Роль

Эти работы дают возможность понимания сущности буддизма Чань, его развития и становления в Китае в качестве религиозной идеологии, формирования и развития его основных школ, направлений и стилей. Глубокие исследования философских, эстетических, психологических аспектов теории и практики Чань отражены в огромном количестве существующих работ. Вместе с тем знаковая структура чаньской субкультуры до сих пор исследовалась мало.

Разработкой проблем общей теории знаков (семиотики) занимались Ж. Пиаже, Р. Якобсон, Ч. У. Моррис, В. Я. Пропп, К. Леви-Стросс, Ч. С. Пирс, Ю. С. Степанов, М. В. Ильин, Ц. Тодоров, Ж. Лакан, Б. Холл Парти, К. Бремон, М. Фуко, Р. Барт, А. Белый, А. А. Реформаторский, Н. С. Трубецкой, П. Серио, М. М. Бахтин, К. И. Льюис, П. Маранда и др. Среди работ, посвященных художественному творчеству, можно выделить труды М. М. Бахтина, Р. Барта, А-Ж. Греймас, Ю. М. Лотмана, У. Эко, Ц. Тодорова, А. Белого, Р. О. Якобсона, Ю. С. Степанова, М. В. Тростникова, Г. Г. Амелина, В. Я. Мордерер, Ю. Кристевой и др. Некоторые попытки толкования чаньских текстов с позиции семиотики были предприняты в работах Н. В. Абаева, Г. Б. Дагданова, С. П. Нестеркина, С. Ю. Лепехова, Л. Е. Янгутова, И. Е. Гарри и др. Среди китайских исследователей, которые в той или иной

традиций в истории и культуре Китая. - М., 1972; Лепехов С. Ю. Философия мадхьямиков и генезис буддийской цивилизации. - Улан-Удэ, 1999; Его же: Чань школа // Новая философская энциклопедия. - М., 2001, т. 4.; Дагданов Г. Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. - Новосибирск, 1984; Кабанов А. М. Годзан Бунгаку. Поэзия дзэнских монастырей. - СПб., 1999; Его же: Дзэн и традиционная китайская культура в средневековой Японии // «Общество и государство в Китае»: Тез. и док. XIII науч. конф. Ч. 2. - М., 1983; Гарри И. Е. Дзэн-буддийское мирозерцание Эйхэй Догэна. - М., 2003; Гарри И. Р. Дзогчен и Чань в буддийской традиции Тибета. - Улан-Удэ, 2003; Гуревич И. С. Линь-ци лу. - СПб., 2001; Янгутов Л. Е. Единство, тождество и гармония в философии китайского буддизма. - Новосибирск, 1995; Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая. - М., 1962; Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. - М., 1972; Игнатович А. Н. Буддизм в Японии (Очерк ранней истории). - М., 1988; Штейнер Е. С. «Ветка сливы» Иккю. - Сад одного цветка. - М., 1991; Нестеркин С. П. Проблема языка в средневековом чань-буддизме // Философские и социальные аспекты буддизма. - М., 1989; Его же: Некоторые философско-психологические аспекты чаньских гун-ань // Философские вопросы буддизма. - Новосибирск, 1995; Козловский Ю. Б. Догэн и его творчество // Восток. - 1993 - № 6; Маслов А. А. Письмена на воде. - М., 2000.

степени затрагивали данную тему следует отметить Фан Литяня, Чан Чун Юаня, Лу Куань Юя, Чжэн Шияня, Ли Шаня, Бай Юня и др.

Следует отметить, что в нашей стране специальные исследования, непосредственно посвященные проблемам семиозиса в чань-буддизме и ее художественной культуре, практически отсутствуют.

Объектом исследования являются знаковые структуры и семиотические процессы в художественной культуре Чань.

Цели и задачи исследования. Целью диссертации является исследование особенностей процесса семиозиса в культуре Чань.

Предмет исследования – семиотические основания философских и культурных текстов Чань.

Достижение названной цели включает в себя решение следующих задач:

- дать характеристику и определить основные аспекты философии Чань в развитии знаковой системы;
- выделить семиозис в философии школы Чань;
- дать анализ процесса семиозиса в философско-культурологическом контексте;
- рассмотреть и выявить узловые моменты основных форм художественного творчества субкультуры Чань через семиотический подход.

Источниковедческую базу исследования составили оригинальные источники на древнекитайском языке «Цюань Танши» («Полное собрание стихотворений эпохи Тан») в 30 томах, «Танши саньбай ши» («Антология трехсот танских стихотворений») и переработанный источник «Чаньцзун дэнлу ицзе» («Толкование светильника Чань») собственно на китайском языке.

Методологическая и теоретическая основа диссертации. В своем исследовании мы исходили из понимания семиозиса как процесса образования и функционирования знака, как процесса порождения смысла.

Методологической основой настоящей диссертации послужили общие принципы исследования, разработанные представителями отечественной школы буддологии. Согласно методологическому принципу О.О. Розенберга «сохранять при изложении именно оригинальную буддийскую схему... не передавая идеи в рамки наших систем», диссертант при религиоведческом, философском, культурологическом подходах поставил во главу угла метод феноменологической интерпретации содержания чаньских культурных текстов как явления знаковой системы. В исследовании как текстового, так и художественного материала использованы также общенаучные принципы познания (системности, структурности и целостности) и методы анализа, синтеза, сравнения, аналогии и др.

Основополагающее значение для исследования поставленной темы имеют теоретические разработки крупнейших буддологов прошлого, таких как О. О. Розенберг, Ф. И. Щербатской, В. П. Васильев, равно как исследования ведущих отечественных и зарубежных ученых-буддологов и культурологов: Н. В. Абаева, Т. П. Григорьевой, Е. В. Завадской, Д. Т. Судзуки, Г. Дюмулена, С. А. Арутюнова, С. Ю. Лепехова, С. П. Нестеркина, А. Уотса, Г. Б. Дагданова, Л. Е. Янгутова, И. Е. Гарри, А. М. Кабанова, Е. С. Штейнера, В. И. Корнева и многих других исследователей.

Научная новизна исследования. В настоящей диссертации впервые описываются знаковые структуры в художественном творчестве чань-буддизма, а именно в таких его аспектах, как поэзия, литература, живопись и каллиграфия. Новым является семиотический анализ отобранных и зафиксированных традицией Чань текстов, повествующих о просветлении наставников и монахов этой школы буддизма. Детальный текстологический анализ чаньских *вэньда* показал, что в них всегда присутствует некий символ, образуемый в результате корреляции исходного концепта и его акустического образа. В работе делается вывод о том, что коммуникативная деятельность в Чань как процесс передачи Истины в общей системе

художественной культуры достигалась посредством этой символической (знаковой) определенности.

В диссертации вводятся в научный оборот некоторые новые переводы первоисточников и современных работ китайских исследователей чань-буддизма. Особый интерес представляют переводы с древнекитайского на русский некоторых наиболее, значимых, по мнению автора, для раскрытия данной темы стихотворений чаньских поэтов-монахов из свитков «Цюань Тан ши», а также впервые публикуемые на русском языке переводы фрагментов Пробуждения монахов Ханьшаня, Шидэ и Будая из источника «Чань цзун дэн лу ицзе».

Научно-практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов и материалов религиоведами, историками, философами и культурологами при подготовке учебных пособий и курсов лекций по философии и культуре феномена Чань в ее символическом воплощении.

Апробация работы. Результаты исследований по теме данной диссертации были представлены автором в докладах на международной научной конференции «Мир Центральной Азии» (Улан-Удэ, 2002г.); на международной научной конференции «Проблемы интерпретации текстов русской и восточной культур» (Улан-Удэ, 2002г.); на научной конференции «Цыбиковские чтения-8» (Улан-Удэ, 2003г.); на международной научно-практической конференции «Развитие личности школьника в условиях поликультурного образовательного пространства Байкальского региона» (Улан-Удэ, 2003г.); на международной научной конференции «Буддизм в контексте истории, идеологии и культуры Центральной и Восточной Азии» (Улан-Удэ, 2003г.); на международной научно-практической конференции «Воспитательное пространство школы как среда жизненного самоопределения личности» (Улан-Удэ, 2004г.). Основные положения диссертационной работы изложены в 5 публикациях.

Диссертация была обсуждена и одобрена на заседании отдела философии, культурологии и религиоведения Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (29 июня 2004г.)

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, оформленных в 4 параграфа, заключения, примечаний, списка использованных источников и литературы.

Глава I. Семиотические основания культуры Чань

§ 1. Культура «молчания» и обоснование этой теоретической концепции в Чань

Среди большого количества буддийских школ и направлений, возникших и получивших развитие на громадных пространствах Азии в продолжение долгого времени существования рожденного в Индии буддийского учения, школа китайского буддизма Чань (японск. дзэн)² получила широкую всемирную известность и распространение.

Чань-буддизм, возникший на рубеже V-VI в.в., обрел огромное количество последователей благодаря глубокой практической разработанности в нем психологических аспектов и необычности и привлекательности духовной практики.

Возникновение учения Чань связывают с именем Бодхидхармы³ (кит. Дамо, Путидамо) – легендарным основателем школы Чань, двадцать восьмым общепатриархом, который, согласно легенде, в конце V столетия прибыл из Индии в Китай. Именно Бодхидхарма, как утверждает традиция, в предельно лаконичной форме изложил самые основные принципы теории и практики чань-буддизма. С первой передачи учения от Шакьямуни к его ученику Махакашьяпе⁴ - без слов, просто повернув цветок в руках, и начинается линия чаньских патриархов. Вместе с линией

² «Чань», «Дзэн», «Сон» - соответственно китайское, японское и корейское прочтение одного и того же иероглифа, избранного для обозначения санскритского термина «дхьяна», выражающего состояние единения и глубокой концентрации и обычно передаваемого в европейских языках словом «медитация».

³ В Китае известен под именем Дамо (транскрипция санскр. «дхарма»), в Японии - Дарума. Бодхидхарма прославился и как родоначальник впоследствии ставшего знаменитым монастырского шаолиньского *кэмпо* - своеобразной системы обороны практически без оружия. Бодхидхарме приписывается авторство трактата «Ицзиньцзин» – «Об изменении в мускулах», в котором подробно излагается система тренировок учеников монастыря.

⁴ Первый официальный наследник сознания Шакьямуни.

патриархов Бодхидхарма принес со своей индийской родины в Срединную империю «печать сознания Будды»⁵.

Кроме того, Бодхидхарма придал духовно-практическое направление новому учению, проповедуя «цзочань» - сидячую медитацию.

Санскритское слово «дхьяна» (кит. *чаньна*) в Китае стало обозначаться иероглифом Чань, что означало «созерцание» («медитация»). Однако в европейской традиции медитировать – значит вдумываться в короткий текст, размышлять о глубоком. Восточная медитация возможна без всякой мысли (просто быть в присутствии с Целым), при состоянии духа, которое сравнивалось с зеркалом (оно готово отразить тьму вещей, форм и образов, но само по себе пусто). Потому для Чань нет лучшего перевода, как глубокое созерцание, погруженность в созерцание.

В традиции школы Чань были тщательно разработаны способы достижения, опознания и передачи опыта постижения мира в его конкретной целостности. Теоретики Чань подчеркивали исключительно личностный, индивидуальный характер постижения Абсолютного и, как следствие этого, невозможность полностью адекватной передачи столь уникального и неповторимого опыта. Последователи Чань всегда больше уповали на опыт, чем на книжное знание, настаивая на том, что адепты Чань не должны увлекаться книжными знаниями до такой степени, чтобы забыть о непосредственном понимании и личном опыте.

Наставниками Чань были сформулированы следующие базовые принципы: «Только на себя полагайся! Будь сам себе светильником!» Так адепт Чань оставался с самим собой перед лицом неизвестности и только на собственном опыте переживания мог обрести глубокое понимание Бытия. Как говорили чаньские учителя:

На Великом Пути нет хоженных троп

Идущий им одинок в опасности

[Цит.по: Малявин, 1995, с.186].

⁵ Свидетельство о его истинной просветленности

Для каждой школы буддизма характерен свой путь, ведущий к Просветлению. В Чань же он глубоко индивидуален: «Где живут другие, я не живу. Куда идут другие, я не иду», - наставляли его адепты.

В «Ланкаватара-сутре»⁶, – тексте, завещанном Бодхидхармой своему преемнику Хуэйкэ как знак патриаршего достоинства, указывается, что существует как постепенное, так и внезапное просветление. Первый путь, говорится в «Ланкаватара-сутре», это очищение загрязненного сознания. Второй путь – неожиданный переворот в глубинах сознания, при котором исчезает дуалистический взгляд на мир и сознание уподобляется зеркалу.

После пятого патриарха Хунжэня (606-671) в секте Чань произошел раскол на южную и северную ветви. Различие между двумя школами проявилось в подходе к концепции «просветления», где северная школа тяготела к представлению о «постепенном просветлении», а южная ратовала за принцип «внезапного просветления», подобного вспышке молнии. Легендарный шестой патриарх Хуэйнэн (яп. Эно, 638-713), возглавив южную ветвь, в своей «Алтарной сутре шестого патриарха» (*Лю цзу тань цзин*) провозгласил невозможность «постепенного приближения к просветлению» (*цзянь у*) исходя из концепции сознания⁷, которое может пробудиться только внезапно (*дунь у*).

Так в основе чаньской практики лежит догмат о возможности Внезапного Просветления или некоего «прямого» пути к постижению Истины. Следующий принцип Чань – «непосредственное обращение к сознанию» (кит. *чжи чжи жэнь синь*; яп. *дзикиси-нинсин*) предполагает

⁶ «Ланкаватара-сутра» – один из самых важных текстов буддизма Махаяны школы Виджнянавада, состоящий из диалогов Будды с одним из учеников по имени Махамати, почитаемого в буддийском пантеоне в качестве бодхисаттвы. В Китае существует четыре варианта перевода этой сутры на китайский язык: перевод Гунаб-хадры в четырех цзюанях в 443 г.; перевод Дхармараксы (утерян), перевод Бодхируци из десяти цзюаней в 513 г.; перевод Шикшананы из семи цзюаней, выполнен в 704 г. Основная идея сутры – достижение внутреннего просветления.

⁷ Омраченное сознание – это сознание, непосредственно связанное с данным психическим состоянием индивида, обусловленным его привязанностями к собственному Я и внешнему миру, через которые проявляются его индивидуальность и субъективность. (См. Янгутов Л. Е. Китайский буддизм: тексты, исследования, словарь. Улан-Удэ, 1998).

очищение «омраченного» неведением (санскр. *авидья*) сознания (кит. *ми синь*) путем сосредоточения на представлении Пустоты для его мгновенного Пробуждения. Учение школы Чань акцентирует внимание на том, что все вещи и явления феноменального мира несубстанциональны, лишены своего собственного отдельного «я» (санскр. *анатман*, кит. *у во*) и по своей природе пустотны (санскр. *шунья*, кит. *кун*), указывая тем самым на тождество «изначальной природы» человека (*бэнь син*) и «природы будды» (*фо син*). Чаньский принцип о наделенности вещей «природой будды» или «буддовостью» гласит о том, что каждый из нас может стать Буддой и обрести Просветление в настоящей жизни (кит. *цзянь син чэн фо*, яп. *кэнсё-дзёбуцу*). Ведь что бы ни делал и ни говорил учитель Чань – это всегда выражение его «природы будды» или «истинной таковости» (санскр. *бхута татхата*, кит. *чжэньжу*), которая всегда изначально уже присутствует и «указывает на мир как он есть, не заслоненный, не расчлененный символами и определениями мысли. Он указывает на конкретное, происходящее сейчас, как отличное от абстрактного и концептуального» [Уотс, 1993, с.114]. Нужно лишь накапливать в ходе практики соответствующие познания и обрести Великую «интуитивную мудрость» – *Махапраджня-парамиту*⁸, трансформирующую сознание адепта для его непосредственного

⁸ Шестой патриарх Хуэйцзэн в своей «Алтарной сутре» разъясняет: «Маха» – это значит великое, под этим подразумевается, что свойства сознания обширны и подобны пустоте. [Все миры Будды подобны пустоте, чудесная природа человека в своей основе пустотна, поэтому нет ни одной вещи, которую можно обрести. Истинная пустотность собственной природы также подобна этому. Благородные друзья! Вы слушаете мои объяснения пустоты и привязываетесь к пустоте.]...Праджня – это интуиция. Когда во все времена последовательный поток мыслей не содержит неведения и постоянно практикуется интуиция, это и называется практиковать праджня. Если в этом потоке возникает одна мысль неведения, то праджня прекращается, но если возникает одна мысль мудрости, то рождается праджня... А что называется парамитой? Это индийское санскритское слово, означающее достижение другого берега. Когда вы постигаете его смысл, то освобождаетесь от рождений - и - смертей. Но когда вы привязываетесь к внешним обстоятельствам, возникает рождение-и-смерть. Подобно волнам, вздымающимся на воде,- это и есть [наша жизнь] на этом берегу. Быть свободным от внешних обязательств и не подвергаться рождениям -и-смертям – это подобно тому, как водная поверхность успокаивается и волны сливаются в [единый] поток. Вот почему это называется «достичь другого берега», т.е. парамитой». См. перевод Н. В. Абаева [Абаев, 1989, с.195-197].

обнаружения пустотности всего сущего. Чаньский монах Ханьшань так об этом говорил: «Я брел куда-то. Внезапно не стало ни тела, ни ума. Все, что я мог почувствовать, было великим сияющим Целым – вездесущим, совершенным, ярким и возвышенным. Это было подобно всеохватывающему зеркалу, из которого возникали горы и реки... Мои чувства были ясными и прозрачными, как будто тело и ум исчезли» [Миркина, Померанц, 1995, с.248]. Такое «безмятежное сознание» повышало адекватность и действенность человека, потому что такое сознание давало возможность проявиться этой «интуитивной мудрости». Эта «Интуитивная мудрость» выражается не только в том, что человек на уровне сознания освобождается от всевозможных отклонений, иллюзий, ложных жизненных принципов и проблем, но также в высвобождении из подсознания Пробужденного - самой возможности судить независимо и размышлять свободно» [Чжэн Шиянь, 1998, с.43].

Чаньский путь к достижению и укреплению такого состояния сознания состоит в практике сидячей медитации. Так, Бодхидхарма провел девять лет в *падмасане* - позе сидячей медитации, «уставившись в стену» (*цзочань би гуань*). *Цзочань* – буквально «сидение в дхьяне» (кит. *цзочань*, яп. *дзадзэн*), которое в своих высших степенях интенсивности приводит к *полной* концентрации на созерцаемом и в перспективе к практике –своего рода «воссоединению» со всем наличествующим и происходящим здесь и сейчас, когда все окружающее становится мыслью - испытыванием, а мысль – испытывание – наиболее адекватным и безошибочным в нравственном отношении действом. Чань называет это единство словами «*у-нянь*» (яп. *мунэн*; букв. «не-мысль») и *у-вэй* (яп. *муи*; букв. «не-действие»). А явственно осознаваемое и испытываемое единство в благом и радостном действии со всем бытием – и есть Просветление (кит. *Не пань*). Именно этот смысл и заключен в словах великого японского наставника Догэна (кит. Даоюань) 1200-1253:

«Постигать Путь Будды» - значит постигать самого себя. Постигать самого себя - значит забывать себя. «Забывать самого себя» - значит стать единым со всем сущим. Стать единым целым со всем сущим – значит ощущать тело и сознание как «своими собственными», так и телом и сознанием «всех других» и, тем самым, отбросить разделение на «я» и «других», на «тело» и «сознание»⁹. Иначе говоря, для того, чтобы обрести просветление, не нужно предпринимать никаких усилий; оно самопроизвольно и естественно проявится в психике человека, стоит только ему отбросить все субъективные намерения и воспринимать вещи «такими, какие они есть», не внося никакой дуализации. Эта мысль в разных способах выражения вновь и вновь повторяется в анналах Чань. Одна из чаньских гатх¹⁰ гласит:

Все кругом – Естество вездесущей и истинной Дхармы,
 Практикуя Учение, в конечном итоге поймешь:
 Что все надо познать в сугубом единстве,
 Ибо все есть Одно, единичность является Целым.
 Так иди же к Свободе, не задерживая тело и дух!¹¹

(Перевод автора.)

Итак, основой практики Чань является спокойное созерцание, а тремя отличительными характеристиками чаньского стиля жизни – простота, прямота и адекватная деятельность.

Более того, Пробуждение в Чань происходит всегда мгновенно, «здесь и сейчас», оно не может делиться, содержаться в сутрах. Прежде всего, это «передача учения без опоры на письменные знаки» (кит. *бу ли вэнь цзы*, яп. *фурю-мондзи*). Ведь еще слова Будды были бессловесны, и его молчание, расценивалось как попытка «опустошения» загрязненного сознания

⁹ Из свитка-трактата «Постижение коана» в корпусе «Себогэндзо» («Драгоценная Зеница Истинной Дхармы» Догэна; полн. перев. свитка см. [Буддийская, 1998, с. 271-276].

¹⁰ Стихотворение буддийского содержания.

¹¹ Из книги «Чань у ю шисянь» Чжэн Шияня (Чаньское Просветление и его реализация). – Пекин, 1998.

вопрошающих, которое являлось лишь преградой на пути к Пробуждению (*бодхи*, кит. *цзюэ*). Так и чань-буддисты проповедовали единственно верный путь – «передачу помимо знания», «передачу помимо учения», непосредственно от сознания к сознанию.

Таким образом, если западная культура немыслима без слова, то культура буддийской школы Чань – скорее культура молчания. Ведь обыкновенная речь не всегда может выразить нужную информативную данность. Так и согласно традиции Чань глубинную суть его учения невозможно изложить словами.

Очевидно, это связано с весьма популярным в китайском буддизме учением о двух истинах, проповедуемого еще Нагарджуной. Теория о двух истинах: парамартха-сатья (кит. *чжэнь ди*) и самврити-сатья (кит. *су ди* или же *ши ди*) – оказала значительное влияние на многие школы. Самврити-сатья – это истина, доступная эмпирическому познанию, может выражаться в словах, знаках. китайского буддизма, таких как тяньтай, саньлунь, хуаянь и собственно Чань. Парамартха-сатья понимается как истина, высшее знание, недоступное дискурсивному познанию, знаковому или словесному осмыслению. Однако, несмотря на противоположность истин, они едины и взаимозависимы. Парамартха-сатья, понимаемая как абсолютная истина, «собственно, и является единственной истиной, истиной *par excellence*, но без помощи первой, относительной истины, о ней невозможно даже помыслить. “Относительная истина” является, так сказать, вспомогательным средством для постижения “абсолютной”» [Лепехов, 1999, с.113]. В чань-буддизме это учение нашло отражение в концепции «живого» и «мертвого» слова¹².

Традиция бессловесного общения в Чань имела даосские корни: «Знающий не говорит, говорящий не знает». Вспомним и великого Чжуанцзы: «Пока нет слов, есть согласие. Согласие со словами не согласуется, и слова с согласием не согласуются. Поэтому и говорят «без

¹² Нестеркин С. П. Некоторые философско-психологические аспекты чаньских гун-ань // Философские вопросы буддизма. Новосибирск, 1984, с. 75.

слов». Речь не нуждается в словах. Бывает, что человек, говорит всю жизнь, а ничего не скажет. Бывает, что всю жизнь говорит но ничего не скажет» [Цит. по: Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая, 1967, с. 282].

Ограниченность лексических возможностей культуры Чань, обусловленная ее религиозной догматикой, привела к поискам наиболее подходящих средств для передачи истинной информации и ее адекватного восприятия. По этой причине обращение чань-буддистов к языку символов, обладающих всей полнотой возможных для него смыслов, стало наиболее доступной формой общения. Чаньская мудрость абсолютна в своей лаконичности: улыбка, кивок головы, удар палкой, окрик, рука, протянутая для поддержки, серьезный разговор о важном, как иероглиф, несущий при всей своей многозначности именно этот единственно необходимый здесь и сейчас смысл.

В конечном итоге эти неординарные и даже «без-умные» положения проповедников Чань о мгновенном рождении Истины путем передачи вне учения и их попытки доказать недоказуемое вызвали множество споров и напоминали, по признанию чаньских наставников, попытки «поднять волну в безветренную погоду и сделать операцию на здоровом теле». Неудивителен тот факт, что вокруг всех этих, казалось, немислимых, опровергающих самих себя тезисов и возникли все эксцентричные приемы чаньской словесности и изобразительного искусства.

Ведь, пожалуй, не найти лучших форм самоограничения слова, несущего в себе такую экспрессивную сжатость и в то же время такую идейно-смысловую насыщенность, как чаньская сентенция, метафора, афоризм, анекдот или притча. То есть те самые литературные формы, которые совершенно спонтанно даруют подлинную мудрость Пробужденного «от сердца мастера к сердцу ученика», не вызывая при этом ничего лишнего, а взывая к внутреннему пониманию, остающемуся за пределами сказанного.

Такое критическое отношение к слову, в свою очередь, привело к возникновению простого, понятного и действенного языка, путь выражения которого был чрезвычайно коротким. Это язык знаков и символов, условных поз, жестов, словом, язык молчания, доступный лишь на уровне интуитивных поисков адепта и его адекватных действий. Так это значимое молчание в Чань приобрело семиотическую функцию, единственно уместную и столь необходимую в данном контексте.

«Поскольку, согласно учению махаяны, сансара и нирвана, имманентное и трансцендентное тождественны, слово перестает противопоставляться просветленному сознанию как имманентное трансцендентному. Таким образом, появляется возможность выражения просветленного сознания в слове, которое в этом случае выступает уже не как понятие, но как знак этого состояния, т.е. как «живое слово», смысл которого невозможно выявить на уровне дискурсивного мышления и которое, по мнению чань-буддистов, поддается только интуитивному пониманию» [Нестеркин, 1984, с.75]. Таким образом, самое важное здесь кроется не в слове как таковом, а в наличии того или иного состояния сознания, выступающего в знаковом выражении.

Среди всех этих средств выражения невыразимого возникло чаньское письмо как особая форма буддийского текста. Следует отметить, что письмо прямо противостоит языку «в том отношении, что письмо явлено как некое символическое, обращенное вовнутрь самого себя, преднамеренно нацеленное на скрытую изнанку языка образование, тогда как обычная речь представляет собой лишь последовательность пустых знаков, имеющих смысл лишь благодаря своему движению вперед» [Барт, 2001, с. 335].

Чаньское письмо в глубине своем всегда антикоммуникативно, ему свойственна особая замкнутость и знаковость текста. Ведь «эта традиция пользуется единым для всех областей знания и практики языком и утверждает в качестве жизненного идеала символическое действие, предстающее не-действованием, но безупречно действенное...» [Малявин,

2001, с.44]. Пожалуй, трудно найти среди буддийских памятников более прямого и простого в отношении языковых средств, чем чаньские *гунъань* (яп. *коан*) и *юйлу* (яп. *гороку*). Именно этот самый невыразимый язык этих текстов обнажил голую правду немислимой простоты, сметая на своем пути все существующие нормы и приемы литературы.

Являясь одной из многочисленных практик самопознания Чань, гунъань и юйлу занимают особое место в культуре Чань. Ярким примером этого служат бесчисленные сюжеты и образы, эпизоды жизни, интеллектуальные парадоксы и беседы чаньских наставников и монахов, воспетые в художественной культуре и поэзии чань. Так, известный интерпретатор и популяризатор дзэнских текстов Д.Т.Судзуки подчеркивал, что «именно практика коанов позволила Дзэн сохраниться в качестве неповторимого элемента Дальневосточной культуры» [Судзуки, 1993, с. 284].

Гунъань – отобранные традицией и зафиксированные на письме парадоксальные вопросы, необходимые для Пробуждения адепта и его понимания «без слов». Гунъань буквально означает «общественное оповещение» или «публичное объявление», представляет собой характерный (и знаменитый) чаньский метод выражения истины и одновременно ее интенсивного переживания. Очень точное определение гунъань дал сунский учитель Умэнь (1183-1260), известный тем, что обобщил наиболее глубокие гунъань, заимствованные из прошлого. Этот сборник известен как «Умэньгуань», причем «у мэнь» переводится буквально «без ворот». Это означает, что в Чань нет готовых ответов на вопросы. Ответ кроется в твоём сознании и рождается как бы случайно. Некогда Умэнь высказал свою замечательную крылатую фразу, что гунъань это «кусочек черепицы, которым стучат в ворота». А может, это просто способ достучаться до нашего сознания?

Текст юйлу представляет собой антологию речений и поступков величайших наставников Чань. «Их особенность как литературных произведений определяется прежде всего тем, что юйлу представляют собой

собрание записанных учениками непосредственно слышанных ими слов наставника, излагавшего перед учениками «сокровенный смысл Учения» живым разговорным языком; поэтому в юйлу сохраняется «живой дух» наставника, каковому они и обязаны своим «чаньским характером», выражающимся в «прямом указывании на Истину вне опоры при ее передаче на слова и письменные знаки» [Гарри, 2003, с.128-129].

Наивысший расцвет практики гунъань отмечается в период Сун. Среди них наиболее широкое распространение получили такие сборники гунъань и юйлу, как «Линьцзи лу» (яп. «Риндзайроку» - «Записи бесед наставника Чань Линьцзи»), «Умэньгуань» (яп. «Мумонкан» - «Застава без ворот»), «Биянь лу» (яп. «Хэкиганроку» - «Скрижали голубой скалы»), «Цунжун лу» (яп. «Сёёроку» - «Скрижали безмятежности»), «Чжуаньдэн лу» (яп. «Дэнтороку»); полное наименование «Цзиндэ чжуаньдэн лу» («Кэйтоку дэнтороку» - «Скрижали о передаче светильника, [составленные в первом году под императорским девизом правления] Цзиндэ (“Пресвятая благодать”))» и др. Общее количество гунъань в этих сборниках достигает приблизительно тысячи семисот.

Так гунъань и юйлу представляли собой парадоксальные и абсурдные с позиции логики истории из жизни наставников и монахов Чань. Выступая своеобразной темой для размышления и медитации, эти тексты, в силу своей глубины, множественности означаемых, представляли собой идеальное поле для духовной практики адептов Чань в качестве средства постижения Истинной реальности, как мгновенной «вспышки» сознания. Таким образом, возникла своего рода практика интуитивного «решения» этих парадоксов под названием *гунъань-гунфу* (яп. *коан-кунфу*) – «постижение [Пути при помощи созерцания] *гунъань*».

Богатейший материал, сохранившийся в анналах Чань, иллюстрирует поведение величайших патриархов и наставников, их методы и технику в точной соотнесенности со знаковой структурой. «В этих текстах отдельное междометие, покашливание служит знаком таких состояний и переходов к

ним, которые невозможно выразить словами. В них, как и в слогах мантры, скрыты бесконечные последовательности смысловых значений, реализуемых одномоментно» [Лепехов, 1999, с. 150]. Потому здесь скрыты такие хитросплетения чаньской словесности, доступные пониманию лишь через особое осмысление специфики его символического языка.

Признание принципа мгновенного, одномоментного рождения Истины и невозможности ее постижения с позиции логического мышления, а чаще доступного в процессе «антикоммуникативного» общения, предполагало в своей основе наличие опытного мастера и наставника Чань. Так «открытие Истины» происходило при встрече учителя с учеником, во время так называемого чаньского диалога *вэньда* - «вопрос-ответ» (яп. *мондо*). Если принять во внимание то, что Чань присутствует в каждом мгновении повседневной жизни и путь к Просветлению проходит через «обыденное» сознание, то практика живого бытового общения окажется совершенно естественной. Такое со-общение или диалог интимной общительности представлял собой процесс передачи, отсылки информации невербального характера, в первую очередь в силу того, что этот личный и неповторимый опыт чаньского наставника был невыразим в словах. «Традиция и говорит языком ни к чему не обязывающей интимности этой встречи - нечеткой, сбивчивой устной речью, полной импровизированных, часто неловких оборотов и оговорок. Это язык, поверяющий истину в недосказанном и неправильно сказанном, в провалах речи, одним словом – в молчании» [Малявин, 2000, с. 57].

Но в этом молчании, в этой тишине всегда чувствуется какое-то скрытое движение. Ученик должен так или иначе отреагировать на алогичное текстовое послание учителя, освобождающее его от концепций, созданных его «я». Ведь «всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно ответный характер (хотя степень этой активности бывает разной); всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает; слушающий становится говорящим» [Бахтин, 1979, с.246].

Обычно в ходе беседы учителем задается тон, настраивающий ученика на ответную реакцию, в Чань это может быть что угодно: какой-нибудь особый знак, жест, окрик, гримаса, улыбка, плевок и даже удар. Все эти закодированные знаки и символы буддийского текста при их «правильной» расшифровке служат важнейшим этапом, «чаньским толчком» (яп. *дзэнки*) адепта к измененному сознанию, к восприятию цельности мира. Но для адекватного понимания сущности Чань необходим обширный, глубокий багаж знаний и длительная духовная подготовка, степень которой четко проявляется в ходе интеллектуальной беседы с мастером. «Поэтому любое слово в устах того или иного человека отражает либо его омраченное сознание (обретенное повседневным трудом, стереотипами дискурсивного мышления логических структур, основанных на иллюзорной дихотомии эмпирического бытия), либо его просветленный ум, избавившийся от бремени повседневного опыта» [Янгутон, 1995, с.187]. Таким образом, мысль наставника мог понять только посвященный адепт. У каждого адепта свой путь к постижению Истины. Это может быть размышление над абсурдной задачей наставника, глубокое освоение философских трактатов Чань, длительное сидение в «дхьяне» - созерцании, восприятие художественного творчества мастеров Чань, осмысление каких-то бытийных принципов, «физическое» переживание под воздействием «шоковой терапии» Чань и др. Все эти методы чаньской практики базировались прежде всего на знании буддийских доктрин, буддийских текстов.

Потому специфика чаньской сферы речевого общения заключается в том, что его речевые субъекты (говорящие) ориентированы не на межличностное сообщение, а скорее общение с самим собой и с текстом. «Процесс *семиозиса*, в котором они являются актантами, начинается не с передачи какого-либо сообщения, а с отсылки к тому или иному фрагменту текста. Поведение разворачивается как последовательность интерпретант, которые благодаря точной соотнесенности со знаковой структурой *канонического* текста становятся самостоятельными знаковыми средствами и

образуют *вторичную семантическую структуру*, точно так же соотносимую как со структурой текста, так и со структурой психических состояний» [Лепехов, 1999, с.151].

Из этого следует, что внешне парадоксальные и энигматические беседы в Чань всегда таят в себе еле уловимый подтекст буддийской традиции, буддийского канона. Поскольку текст постигается через свое отношение к знаку, его детали всегда отсылают к определенным кодам. Следовательно, знак всегда *содержателен* и несет в себе смысл. Кроме того, в той или иной ситуации он может репрезентировать, замещать обозначенные им объекты. Затем накапливающийся у знака объем дополнительных отвлеченных смыслов (коннотаций) в силу их большей актуальности для конкретной коммуникации вытесняет его исходное (парадигмальное) значение и становится общественно разделяемым... В таком случае знак переходит в символ и в этом качестве обладает неисчерпаемым объемом значений. Это может быть какая-то информационная, эмоциональная, экспрессивная, смысловая нагрузка символа. Также символ отличается более сложным характером восприятия, включающий рациональное познание, интуитивное понимание, ассоциативное сопряжение, эстетическое вчувствование, традиционное соотнесение и др. Считается, что знак - это оскудевший символ. Обладая бесконечной смысловой перспективой, символ в отличие от знака имеет репрезентативную функцию представления или высказывания о предмете, выявляющего его наличие либо отсутствие. Помимо этого символ имеет свою энергетику, эта энергетика, в свою очередь, порождает те или иные действия. Раз нет символа, значит, учитель должен создать его, сформировать так, чтобы воздействовать на сознание своего ученика. В итоге этот символ в какие-то моменты общения образует узкий луч, сфокусированный на обыденной психической структуре ученика для его

непосредственного «пробоя» к Просветлению и актуализации «Сознания Будды»¹³.

Таким образом, задача Пробужденного мастера сводится к тому, что он должен при минимуме лексических средств языка лишь посредством прямого указания (кит. *чжи чжи*) на знакомые коды и их актуализацию, посредством символов обнажить Подлинную природу адепта. Это прежде всего язык указания адепту на его сознание. Указание посредством неполного, недостаточного объяснения истин, доступных лишь интуитивному пониманию. «Он не может прямо указать на так называемую “луну”, он лишь может сказать “где луна”: [Чжэн Шиянь, 1998, с. 57]. Это указание, ведущее к открытию и постижению Истины, которое ученик должен пережить сам и которое проявится так же естественно и просто, как *«день озаряет светом, ветер поднимает волны»*.

Собственно это «указание» служило побудительным мотивом для претворения на практике тех психических моментов, которые были обозначены в тексте. «Специфически человеческая деятельность программируется не наследственно, а закрепленными в традициях (благодаря соответствующим знаковым системам и прежде всего языку) типами поведения, которые усваиваются членами общества путем многообразного процесса научения (социализации)» [Маркарян, 1969, с.29]. В связи с этим можно сделать вывод, что именно благодаря знаковым системам происходит фиксация, хранение и передача во времени и пространстве добытой информации. Следовательно, важнейшим ориентиром в духовных поисках ученика были зафиксированные в тексте модели поведения получивших озарение наставников Чань.

Схема устного речевого общения представляла собой схему свертки-развертки тех или иных фрагментов канонического текста. Выбор фрагментов текста определялся речевым замыслом говорящего. Так, стараясь

¹³ Чистое сознание; озарение как таковое; отсутствует воздействие каких-то ни было посторонних мыслей, что позволяет заглянуть в подлинную природу вещей.

следовать традиции бессловесного общения в Чань, наставники максимально использовали все средства для непосредственного обращения к сознанию ученика.

На практике это могло выглядеть примерно так. Учитель при встрече со своим учеником, желая проверить его понимание Чань, мог вести себя крайне неистово. Оглушительные крики, удары палкой, «мухогонкой», ползание на четвереньках, подмигивание, высовывание языка, хлопки одной ладонью – все эти определенные вербальные и жестовые сигналы текста, обладая статусом «живого слова», содержали намек на его экзистенциальную ситуацию и указывали неискушенному ученику выход из него. Так ученик должен, прежде всего, «правильно» ухватить заданную мысль учителя, восходящую к буддийскому канону. Таким образом, «при том, что *коан* для концептуально мыслящего сознания всегда алогичен и парадоксален, он, чтобы быть истинным *коаном*, должен выражать на некоем высшем уровне логику и гармонию буддийских доктрин, их дух: он должен соответствовать канону, словам Будды, он должен поверяться каноном – точно так же, как поверяется каноном опыт медитации [Гарри, 2003, с.75].

Так, «хлопок одной ладони» отсылал к уже знакомому коду в тексте, то есть к любимому вопросу учителя Хакуина (1685-1768): «Каков звук от хлопка одной ладонью?» Если рассмотреть данный пример в рамках процесса *семиозиса*, то хлопок одной ладони выступает как означающее. Как только наделяют его означаемым – смыслом «иллюзорности всех вещей и явлений», так он сразу же становится знаком. Этот самый знак, наделенный функцией означивания, готов для построения *вторичной семиологической системы*. Поскольку постижение иллюзорности всего сущего предполагает стирание граней между сознательным и бессознательным, это предполагает то, что последователь Чань постигает всеобщую человеческую природу в ее нераздельном единстве, где не существует никакой бинарной оппозиции. Так знак из первой семиологической структуры наделяется новым означаемым – не-двойственностью (кит. *бу эр*, яп. *фуни*) и уже выступает как новый знак,

предполагающий дальнейшее развитие действий адепта. «Видение может быть истинным или ложным. Если увиденное медитатором соответствует содержанию канонических текстов, то видение истинное, если нет, то ложное, порожденное невежеством, заблуждениями медитатора» [Корнев, 1992, с.179]. На практике, в ходе решения этого гунъань, для «созревшего» ученика он означает лишь то, что в трансцендентальной, нерасчленимой реальности на самом деле нет ни ладоней, ни звука их хлопка. Такое понимание могло выразиться в том, что ученик, отвергая всякие дуальные отношения, мог запросто сам ударить наставника или воскликнуть: «Ты старый профан, о каком хлопке одной ладони ты говоришь, если сам даже не можешь произвести хлопка двумя ладонями?!»

Следующий красноречивый пример ситуации общения с мастером Чань Дэшанем (780-865). Как-то раз монах Сюэфэн, в будущем великий наставник Чань, обратился с вопросом к своему учителю Дэшаню: «Согласно высшему учению, различаются ли между собой ученики?» Дэшань тут же огрел его своим посохом и спросил: «Что ты сказал?» «Я и сам не знаю», - ответил ученик: «Мы не облачаем в слова наше учение, потому нет единого способа наставлять людей», - воскликнул учитель. Услыхав это, Сюэфэн достиг Пробуждения.

Однажды Дэшань объявил своим ученикам: «Сегодня вечером я не буду отвечать ни на чьи вопросы, кто потревожит меня, получит тридцать ударов моего посоха!» Один монах приблизился к нему, чтобы отвесить свой поклон. Наставник ударил его. Монах взмолился: «Я ведь ничего не спрашивал, отчего же вы меня ударили?» Дэшань спросил его: « Откуда ты?» «Из местечка Синьло». Дэшань снова огрел его посохом и продолжал: «Прежде чем ты успеешь сесть в лодку, ты получишь еще тридцать палок!»

С позиции *семиосиза* первый гунъань начинается вопросом ученика, на что наставник немедленно отправляет его к чаньскому тексту своим демонстративным ударом, который сопровождался вопросом: «Что ты сказал?» Но каким бы наивным ни был ученик, он должен понять, что хочет

сказать ему своим поведением наставник. Так, вопрос наставника не должен восприниматься напрямую, ученик, прежде всего, должен разглядеть в нем сентенцию сообщения, нежели его буквальный смысл. Так и в этом случае перед нами предстает надстроенная семиологическая структура, где есть означающее – удар и вопрос; означаемое – прерывание мысли; наконец, есть репрезентация означаемого посредством означающего. В данном случае, равно как и в случае с монахом из Синьло, оглушительные крики, удары наставников на многочисленные вопросы учеников в тех или иных фрагментах текста отсылали к непреложной истине Чань, что всякое рассудочное мышление неизбежно ведет к «омрачению» сознания. Эту сущность Чань Дэшань выражает в своих глубоко проникновенных строках: «Когда внутри вас более ничего не осталось, не занимайтесь бесполезными поисками. Обретенное в результате бесцельных поисков не имеет ценности. Когда в вашем сознании ничего нет, и вы пребываете в без-мыслии, то тогда вы свободны и духовны, пусты и чудесны» [Дюмулен, 1994, с.183]. Потому Сюэфэн, осознав это намерение учителя, ответил, что не знает, подтверждая тем самым отсутствие у себя каких-либо мыслей. Его словесный ответ все же не удовлетворил мастера, поэтому он решил непосредственно «ткнуть» – воздействовать на сознание ученика в нужном направлении, сказав, что в их учении не прибегают к словесной форме. Только так, заглянув в собственное сознание, Сюэфэн смог обрести озарение.

Если Дэшань был знаменит своим «виртуозным» умением пользоваться посохом, то не менее знаменитый чаньский наставник Линьци Исюань (IX в.) прославился своими криками: «Хэ!» (яп. *кацу*), «Окрик Линьци, что посох Дэшаня», – гласит чаньская поговорка. Бывало, что Линьци, когда входил в Зал для произнесения проповеди, кричал: «Хэ!» Пробужденные монахи ему отвечали «Хэ!» Учитель вновь кричал: «Хэ!» Монахи подходили к нему, чтобы отвесить поклон, учитель их угощал своей палкой. В такие моменты кто-то из монахов ассоциировал крик наставника с «драгоценным мечом» Манджушри, с крадущимся по земле львом, с

удочкой рыбака. Иногда он не означал крика «Хэ!»¹⁴. Крики были не похожи, но цель их была одна: остановить логическое и эмоциональное объяснение ученика, отсечь все рассуждения мастера, *убить* слово. Ибо слова здесь лишь отблески многозначительного безмолвия. И чем обыденнее они звучат, тем они многозначнее.

Как-то раз наставник Линьцзи, спросил прибывшую монахиню: «Благополучно добралась или неблагоприятно?» Монахиня произнесла: «Хэ!» Наставник потрогал палку и сказал: «Продолжай говорить, продолжай говорить!» Монахиня снова произнесла: «Хэ!» Тогда наставник ударил ее.

В данном гунъань дуалистическая ситуация, созданная Линьцзи, в функциональном процессе семиосиза вновь опосредованно указывает на «тотальный отказ от всех норм и привычных стереотипов мышления», столь свойственных всей философии Чань. Монахиня немедленно реагирует на этот знак, показывая в своем ответе, что не различает плохое или хорошее, черное или белое, добродетель или грех. В надстроенной семиологической системе этот знак приобретает новое означающее - палку Линьцзи, репрезентируя к прерыванию всякого рода вербализованного движения. Потому Линьцзи берет за палку в ожидании того, что монахиня сама ударит его за вопрос. Но монахиня лишь отвечает: «Хэ».

Кто-то просил у Линьцзи: «Чью мелодию, вы, наставник, поете?» Наставник отвечал: «Когда я был у Хуанбо, я трижды обращался к нему с вопросами и трижды бывал бит». Монах заколебался, тогда наставник произнес «Хэ!», потом ударил его и сказал: «В пустоту не вобьешь гвоздя». Вопрос монаха понимается здесь так: «Последователем какой школы Чань

¹⁴ Здесь говорится о четырех Линьцзиевых «хэ». [Цит. по: Гуревич, 2001, с. 170]: 1. Кхэ подобен драгоценному мечу Алмазного правителя. – Такое кхэ твердостью своей способно разрушить, разрубить все пути. 2. Кхэ подобен златошерстому льву на корточках. – В этом случае возглас кхэ выражает силу и власть, внушающие благоговение и страх, это коварное, с затаенным смыслом, провоцирующее кхэ. 3. Кхэ подобен удочке для ловли [рыбы] среди трав. – Это распознавательное, испытательное кхэ, цель которого повести ученика за собой. 4. Кхэ функционирует не как кхэ. – Очевидно, это “вершина” действительности возгласа, когда как бы преодолен дуализм.

вы являетесь?» А простой и исчерпывающий ответ, как коммуникативная функция, знака отсылал к тому, что любая форма рассудочной деятельности привязывает человека к феноменальному миру, который практика Чань всегда стремится преодолеть. Стоит возникнуть мысли, как она запускает процесс преобразования неразличимой конечной реальности в различные идеи и сущности, ведь на самом деле все по своей природе пусто. Так знаменитый чаньский наставник Линьцзи требовал немедленной ответной реакции от своих учеников: «О каком таком следующем дне может идти речь?!» Истина Чань может быть постигнута непосредственно, прямо и полностью, любое колебание наказуемо палкой.

Аналогичный случай описан в истории с Тяньхуаном Даоу и его учеником Лунтанем. Ученик жалуется своему наставнику: «Вот уже много времени я у вас, а я так ничему от вас не научился». Тяньхуан возразил: «Я учу тебя с тех самых пор, как ты пришел сюда». «Что же это за учение такое?» - поинтересовался Лунтянь. «Всякий раз, когда ты приносишь мне чай, я пью его. Всякий раз, когда здороваешься со мной, я отвечаю тебе. Как же я не занимался твоим обучением?» Опустив голову, Лунтянь пытался вникнуть в слова учителя. В это время тот говорит ему: «Если ты видишь [смысл моего учения], ты видишь его непосредственно; если же начинаешь размышлять [об этом], то он ускользнет от тебя». После этих слов Лунтянь сразу достиг Пробуждения.

Здесь мы вновь встречаем опосредованно учитываемый знак – преклонение перед действием и пренебрежение к словам. Наставник помогает осознать ученику иллюзорность его суждений, пытается выбить его из цепи логического мышления, причинно-следственных связей. Ведь еда и питье лишь феномены, вызванные и обусловленные самими мыслями; когда мыслей нет, эти иллюзорные вещи исчезают сами собой, и мы обнаруживаем вдруг пустотность всего сущего.

Чаньские гуньань не поддаются интеллектуальному анализу, будь то случаи просветления, беседы или парадоксальные события из жизни чань-

буддистов. Это выход за пределы нашего обыденного сознания и открытие необъяснимого нового.

Однажды глава [монашеского] собрания Дин обратился к [наставнику] Линьцзи: «В чем заключается великий смысл буддийского Учения?» Линьцзи, спустившись со своей скамьи, схватил монаха за грудки, дал ему звонкую оплеуху и резко оттолкнул. В это время стоявший рядом монах [обращаясь к ошеломленному Дину] воскликнул: «Глава собрания Дин! Почему вы не кланяетесь?» В этот момент Дина постигло Великое Озарение и он с жаром поклонился.

В семиотическом разрезе результатом данного концепта и его акустического образа является столь экспрессивно переданный наставником знак - яркое испытывание всегда бывшей с ним, но скрытой подспудно истины: красоты, самоценности, глубинной доброты человеческой жизни, ее гармонии со всем сущим миром. Его поклон стал выражением искренней благодарности за «ошарашивающий» удар наставника, в котором и выразилось парадоксальным образом глубокое милосердие, действенное и исцеляющее сострадание последнего.

Также и в случае с наследником Линьцзиевой ветви Цун Цзянем, решившим проверить степень подготовленности ученика к восприятию учения. Когда монах вошел в зал Дхармы, учитель громко воскликнул: «Хэ!» Ученик зарычал в ответ, подобно льву: «Хэ!» Учитель вновь: «Хэ!» Ученик вторит ему: «Хэ!» Учитель подошел к нему с палкой. Монах продолжал: «Хэ!» Тогда наставник не стал кричать «хэ», лишь с грустью воскликнул: «Посмотрите, этот парень до сих пор еще *хозяин!*» Монах, увидев, что наставник сменил ход *вэньда*, только открыл рот, дабы ответить, как тут же был бит. В этом семиозисе знаковое средство предполагает убить все феномены эмпирического мира и ожидает, в свою очередь, дальнейшего «поведенческого комментария» интерпретатора. На что тот, силясь разгадать заданный учителем код в тексте, лишь в ответ получает палкой. Заключительная и решающая фраза наставника, выступающая как новое

означающее, символизировала наличие двух взаимодополняющих сторон: «хозяина» и «гостя», учителя и ученика, вопроса и ответа, начала и конца. Так, соответственно, был вопрос, но не было конца; есть начало, но нет ожидаемого ответа.

Потому великий Линьцзи советовал своим ученикам. Вот вы все пытаетесь подражать моему крику. Я спрашиваю вас: если один человек выходит из восточных покоев, а другой - из западных, и они оба кричат, то не укажете ли мне различие между хозяином и гостем, и как вы это определите? А если вы не можете это определить, то и не пытайтесь подражать моему крику.

В знаменитом гуньянь о неизменной природе ветра также постулируются отношения между двумя элементами, обобщенно учитывая третий. Однажды, когда чаньский наставник Баочэ обмахивался веером, к нему с вопросом обратился ученик: «Изначальная природа ветра - постоянна, и нет места, где б его не было. Отчего же тогда наставник изволит обмахиваться веером?» На что наставник ответил: «Хотя ты и знаешь, что природа ветра постоянна, ты все еще не достиг закона: нет места, где б ветра не было». Монах вновь спросил: «Каков же тот закон, что нет места, где б ветра не было?» Наставник лишь продолжал обмахиваться веером. И тогда монах склонился в благодарном поклоне.

В данной коммуникативной ситуации результатом корреляции означаемого и означающего является «природа будды, присутствующая во всем». Потому вопрос ученика понимается как «зачем нужна буддийская практика, если мы являемся изначально пробужденными». В остальном же формальная схема семиозиса строится посредством веера наставника, который продолжает обмахиваться им, одновременно обозначая и оповещая истину Чань, что изначально природа ветра может стать явной только при помахивании веером; природа будды, которой мы изначально обладаем, может проявиться только в практике.

Так, данный коан венчает интуитивная «мгновенная реализация» мудрости Будды в обыденном сознании, приводящая концептуально мыслящее сознание практика к восприятию мира «таким, какой он есть на самом деле». Наставник, внезапно обрушивая на ученика эту конкретную реальность, заставляет тем самым пережить «таковость» этого внесловесного мира, за что и был получен в ответ благодарный и неизъяснимый поклон монаха.

Истина Чань раскрывается в усердной практике. Если не забивать сознание поистине ненужными вещами, неумными и чрезмерными жаждами, управлять жизнью становится легко: по словам Дайсэцу Судзуки, «просветление – это все то же самое, но только в нескольких сантиметрах от земли». Известные примеры, как древние, так и современные, говорят о том, что если человек целенаправленно практикует Чань, высшая гармония человека со всем бытием одинаково достижима и в монашестве, и в миру.

Практика Чань не дает одурманивающим сознание посторонним вещам или несбыточным устремлениям «водить нас за нос», но разворачивает к свободе от надуманного, от фальшивого, помогая осознать нашу изначальную природу и естественную чистоту бытия, что здесь и сейчас и далее – в бесконечной перспективе – трансформирует обыденную жизнь в жизнь прекрасную и прямую, подлинную и действенную, черпающую силы для движения к мудрости, красоте и открытости в глубочайшем источнике внутри самого себя. Поэтому в Чань и говорят: «Прямое сознание и есть рай – Чистая земля». Жизнь, по учению Чань, «изначальна готова» быть такой, в которой «каждый день хорош»: нужно лишь «прямо практиковать» ее. Практикование Чань – это и есть «очищение». Чаньский патриарх Хуэйцзэн говорил:

Если сердце спокойно, разве надо братья за оружие?

Если действия прямы, разве надо практиковать Чань?

[Чжэн Шиянь, 1998, с. 38].

Такое целеполагание характерно для школы Линьцзи, в его концепции «истинного человека без рангов». По Линьцзи, именно обыкновенный человек является «истинным», он естественен, открыт и искренен для восприятия этого мира. Эту мысль Линьцзи пытался объяснить в своей короткой проповеди: «На вашей красной плоти находится некий истинный человек без титула, он все время входит и выходит через ваши органы чувств: не верите сами, смотрите, смотрите».

В это время поднялся со своего места один монах и спросил: «Кто этот человек без титула?». Линьцзи спустился со своего стула и, схватив монаха, сказал: «Говори! Говори!», только монах хотел открыть рот, как учитель отпустил его, сказав: «Истинный человек без ранга – какая же он палочка для подтирки зада». После этого учитель пошел к себе.

При семиотической интерпретации этого гуньянь результатом исходного концепта и его акустического образа явилась изначальная природа Будды, всегда существующая и непрерывно пребывающая в нас. Фраза наставника: «Говори, говори», выступающая как новое означающее, очень важна в данном контексте, поскольку указывала на цель мастера – заставить действовать монаха всем своим существом и переживать состояние мастера как свою собственную. Ведь «всякое движение в Дзэне нужно понимать не так, как это угодно нашему здравому смыслу или разуму, а, так сказать, совсем с другой стороны: сначала мы должны углубиться в само переживание, чтобы слиться с ним и стать самим действующим лицом, или творцом, в гуще событий, а не быть их пассивным наблюдателем» [Судзуки, 1993, с. 244].

В другом случае с веером, во время чаепития со своими двумя учениками, наставник решил несловесным способом испытать их. Вдруг он бросил одному из них свой веер со словами: «Что это?» Ученик, развернув его, стал им тотчас обмахиваться. «Неплохо, неплохо, - сказал довольно мастер, - теперь ты!» И он бросил веер другому ученику, который тут же сложил его и почесал шею. Затем он снова раскрыл веер, положил на него кусок пирога и подал учителю, тем самым приведя его в восторг.

В этом гунъань ученики демонстрируют свое постижение принципа Чань как отрицания наличия всякого имени, определения, мира как такового с его реальными границами и пределами. Словом, всех тех абстракций, символов дискурсивного мышления, выступающих препятствием на пути к свободе Чань. Такое адекватное понимание и поведение ученика несомненно базировалось на его прекрасном знании буддийских текстов или высказываний выдающихся наставников и монахов чаньской секты. К примеру, данный «антикоммуникативный» пассаж для подготовленного и посвященного ученика мог апеллировать к наставлению ученика великого Мацзу Наньцюаня (748-834): «На протяжении всего периода (кальпы), до того, как произошло проявление мира, названий не существовало. Как только Будда является в мир, возникают названия, и таким образом мы цепляемся за форму. В великом Дао нет абсолютно ничего ни мирского, ни священного. Там, где появляются имена, все расчленяется на классы в своих границах и пределах. Поэтому старик Запада реки (т.е. Мацзу) говорил: “Это не ум, это не Будда, это не вещь” [Уотс, 1993, с.194]. Эта же притча с позиции семиозиса у Барта рассматривается как эксцентричное распадение объекта.¹⁵

Из биографии Мацзу Даои (709-788) единственного чаньского наставника после Хуэйшэна, которого величали «Патриархом из рода Ма» (ма означает «Лошадь») известен следующий эпизод. Он [Ма-цзу] проживал в монастыре Дэмбо-ин, где постоянно сидел и медитировал. Его наставник Нань-юэ Хуай-жан, понимая, что он является сосудом Дхармы, пришел к нему и спросил: «Для какой цели вы, почтенный, сидите в медитации?»

- Я хочу стать Буддой, - ответил Дао-и.

- Тогда наставник взял черепицу принялся тереть ее о камень перед входом в обитель.

- Что вы делаете, учитель? – спросил Дао-и.

¹⁵ См.: Барт Ролан. Империя знаков. 2004, С. 107.

- Я шлифую этот кусок черепицы, чтобы сделать из нее зеркало, - ответил учитель.

- Но разве можно сделать зеркало из черепицы, шлифуя ее? – воскликнул Дао-и.

- А как ты можешь стать Буддой при помощи *дзадзэн*? – возразил наставник.

Так, вопрос наставника о целесообразности медитации есть означающее, ответ Ма-цзу – означаемое, коррелятом выступает желание постичь высшую истину. В надстроенной семиологической системе дальнейшая репрезентация означаемого посредством означающего сообщала о том, что сознание изначально является чистым, поэтому заниматься медитацией, чтобы очистить его от пыли, столь же бесполезно, как пытаться отшлифовать черепицу, чтобы сделать из нее зеркало.

В другом случае Мацзу спросил монаха:

- Откуда Вы пришли?

- Из провинции Хунань, – ответил монах.

- А что, воды уже наполнили Восточное озеро (Дунху)¹⁶? – поинтересовался Мацзу.

- Еще нет.

- Так долго шли дожди, а воды все еще не наполнили [озеро], – заметил Мацзу.

В данном контексте информационно-семиотическая специфика смысла выступает канонической формой чаньской литературы. Она внятна посвященным и рассчитана на их мгновенное схватывание и адекватное понимание. Конечным символом этого интеллектуального диалога выступает фраза «о дождях», которая означает истинное чаньское обучение. Так каноническим примером для адепта Чань могла быть фраза Наньюэ Хуайжан, главного наставника Мацзу, любившего говорить своим ученикам:

¹⁶ Озеро *Дунху (Восточное озеро)* – располагается в провинции Хунань, современное название – Дунтин.

«Когда я буду объяснять вам основы учения, это будет подобно дождю, что проливается с Небес».

Как-то раз, когда Иньфэн толкал тачку, Мацзу сидел на его пути, вытянув ноги. Иньфэн сказал:

- Учитель, прошу Вас, уберите ноги.
- То, что уже вытянуто, не может быть убрано, – ответил Мацзу.
- То, что уже идет вперед, не может пойти назад, – сказал Иньфэн.

Он толкнул тачку и проехался по ногам Мацзу. С раненой ногой Мацзу вернулся в зал для наставлений, взял топор и сказал:

- Пусть покажется тот, кто несколько мгновений назад ранил ногу старому монаху своей тачкой.

Показался Иньфэн и подошел к Мацзу с вытянутой шеей. Мацзу отложил топор в сторону.

Рассматривая этот гунъань, мы вновь оказываемся в знаковом континууме семиозиса. Знаковое единство в первичной семиологической системе указывает на знаменитый чаньский принцип: «Если ты решил что-то делать, делай это до конца». Или как любил выражаться Линьцзи:

Когда я голоден, то ем свой рис,
 Когда хочу спать, то закрываю глаза.
 Глупцы смеются надо мной,
 Но мудрец поймет меня.

Во вторичной семиологической системе дальнейшая надстройка показывает на абсолютную адекватность поведения Иньфэна в его спонтанном осознании основных формулировок философии Чань. Весь этот процесс венчает конечный и глобальный знак - абсолютная недувальность поведения адепта как символ Будды. Ведь Иньфэн выше субъект-объектных отношений, а это значит, что он не может различать ни жизнь, ни смерть как таковую.

Как-то раз чаньский наставник Магу Баочэ прогуливался вместе с Мацзу и спросил его:

- Что такое великая нирвана?
- Поторопись, – ответил Мацзу.
- Что делать? – спросил Баочэ.
- Смотреть на воды.

В коротком диалоге опосредованно учитываемый знак (водный поток) – символ достижения Нирваны. «Смотреть на воды» – вода или течение реки выступают в китайской традиции как символ вечного, могучего и не имеющего формы Дао, а сама эта аллюзия навеяна даосскими мотивами. Конфуций, глядя на воды, восклицает: «Все проходит, как это, и не прекращает своего тока ни днем, ни ночью».

Следующий гуньянь произошел между Мацзу и прибывшем к нему Чжаочжоу. Мацзу поинтересовался: «Откуда ты пришел?» «Из монастыря «Великое облако» в округе Чжаочжоу». «Зачем ты пожаловал сюда?» - «В поисках пути Будды». Мацзу сказал: «Не позаботившись о собственном сокровище, ты покидаешь свой монастырь, чтобы прийти сюда, только вот зачем? Здесь у меня ничего нет. Что за путь Будды ты ищешь?» Чжаочжоу простерся перед своим учителем и спросил: «Так где же мое сокровище? Я не смог отыскать его». «Как раз тот, кто спрашивает меня, и есть твое личное сокровище. У него есть все, в чем оно нуждается; у него ни в чем нет недостатка; им пользуются произвольно, спонтанно, - решительно заключил наставник. – Так зачем же тебе его искать вовне?» В тот же миг Чжаочжоу постиг собственную природу. Вновь он простерся перед учителем в знак благодарности.

Рассмотрим «опосредованное [обобщенное] учитывание» данного *вэньда* в знаковом континууме. Таким образом, означающее – вопросы наставника Мацзу, проверяющие глубину интуиции адепта; означаемое – ответы Чжаочжоу, показывающие то, что он еще не «созрел». В этой референции знаковое единство кроется в ответе Мацзу, воспринимающего окружающую действительность совершенно неразличимой, потому у него «ничего» нет. Во вторичной семиологической системе новые попытки

«ткнуть» сознание прибывшего монаха, объяснить о тщетности его поисков стимулируют приближение озарения Чжаочжоу. Интерпретантой выступает указание Мацзу о том, что сам Чжаочжоу является носителем природы Будды. Это и помогло Чжаочжоу прозреть и увидеть, что он сам является органичной составной частью всего со всем.

Хотя практика гунъань стала повсеместно применяться в эпоху Сун, своими корнями она восходит к более ранней истории Чань. Это подтверждает огромное количество существующих гунъань – канонических примеров Пробуждения наставников и адептов Чань.

Среди таких бесчисленных примеров, на наш взгляд, не менее интересными являются эпизоды из жизни таких «без-умных» эксцентричных монахов раннего средневековья, как монахи Ханьшань, Шидэ и огромной толщины улыбчивый монах Будай. Не потому ли они являлись излюбленными сюжетами вдохновенного творчества мастеров Чань. Мирской путь и образ жизни этих монахов, живших где-то в период правления Чжэньгуань (627-649 гг.), в каждом мгновении их бытия подлинно чаньский. Об этом свидетельствует дошедшее до нас стихотворное творчество и характерные эпизоды из жизнедеятельности монахов. Рассмотрим подробнее некоторые из них¹⁷.

Однажды, поднимаясь на гору Тяньтай, монах Чжао Чжоу с Наньюаня в дороге случайно встретился с Ханьшанем (буквально «Холодная гора»). Чжао Чжоу в то время был простым монахом. Ханьшань, указав рукой на следы коровьих копыт, спросил «Уважаемый, знаете что это?». Чжао Чжоу ответил: «Не знаю». Ханьшань пояснил ему: «Это отпечатки следов ног, которые оставили пятьсот архатов (кит. *алохань*), поднимающихся в гору». Чжао Чжоу спросил: «Раз все стали архатами, как они еще смогли

¹⁷ См.: Ли Шань Чань цзун дэн лу и цзе (Толкование записей о светильнике Чань). Эпизоды из этого источника, повествующие о случаях, произошедших с монахами Ханьшаня, Будая и Шидэ, даны в переводе автора.

превратиться в коров?»¹⁸ Ханьшань, услышав, громко запричитал: «Небо! Небо!» И тогда Чжао Чжоу захохотал. Ханьшань удивленно спросил его: «Почему же ты смеешься?» «Небо! Небо!» - повторил крики Ханьшаня Чжао Чжоу. Получив такой ответ, Ханьшань воскликнул: «Этот парень действительно далеко пойдет!»

Итак, перед нами вновь надстроенная семиологическая структура, разворачивающая дальнейший ход действий в процессе чаньского сообщения. Ханьшань, желая проверить глубину интуиции Чжао Чжоу, «закидывает» свой вопрос, выступающий означаемым. Означаемое – соблюдение изначального сознания. Однако Чжао Чжоу, своей привязанностью к словесному пояснению демонстрирует его еще «обыденное» сознание. Пытаясь разгадать ребусы Ханьшаня, он вскоре понимает о своем сомнении. «Функцией гун-ань в большей степени, чем любого другого чаньского текста, было порождение у адепта, завершившего процесс его интуитивного познания, состояния сознания, лишенного мыслительных построений» [Нестеркин, 1984, с. 80]. Ведь все невозможно выразить словами, невозможно размышлять о сущности природы Будды. Любой вопрос рождает мысли; когда мыслей нет, исчезают иллюзорные вещи, и мы оказываемся лицом к лицу с конечной реальностью. Ведь если размышлять о конечной реальности, то неизменно возникают мысли, и видится лишь обман, иллюзия. Задав вопрос, еще больше совершаешь ошибок. Потому Чжао Чжоу встал перед этим парадоксом, где не соблюдал первоначального сознания и вопрос «водил его за нос». Следующий вопрос вновь сбивает его с толку и еще более приводит в тупик. Здесь на помощь к нему пришел Ханьшань, начав болтать о «небе». В это время для монаха Чжао Чжоу наступает кульминационный момент и перед своим Пробуждением он переживает так называемую в Чань «великую смерть». «Перед своим внезапным прорывом к «просветлению», означавшим переход

¹⁸ Архат - в буддизме Хинаяны (Малой Колесницы) идеальный тип личности, достигший высшего и полного духовного, морально-психического совершенства при жизни.

на качественно новый психический уровень, чаньский адепт должен был пережить символическую смерть, когда хаотическое душевное состояние, вызванное «великим сомнением» (да - и), достигало своего апогея. За «великой смертью» (да - сы) следовало «великое пробуждение» (да - цзюэ), то есть возвращение к новой жизни, которая вполне закономерно знаменовалась «великой радостью» (да - лэ), а радость совершенно естественно выражалась смехом» [Абаев, 1989, с.94]. Так Чжао Чжоу осознал всю иллюзорность своих суждений и расхохотался, тем самым получив озарение. Замечательно, что своим хохотом он сбил с толку даже Ханьшаня, когда он сам задал ему вопрос. После чего Ханьшань почувствовал, что у Чжао Чжоу есть большое будущее.

В другом случае с монахом Шуйлао та же непосредственная и непрозвольная радость постижения чаньского опыта. Когда монах Шуйлао из области Хунчжоу первый раз пришел к Мацзу, то спросил его: «В чем был смысл Его прихода с Запада?» «Поклонись!» – потребовал Мацзу. Когда монах начал кланяться, Мацзу нанес ему сильный удар ногой. В тот же момент Шуйлао получил Великое Просветление. Пробудившись, он захлопал в ладоши, разразился громким смехом и сказал: «Сколь это удивительно! Сколь удивительно! Сотни тысяч самадхи, бесчисленное количество чудесных смыслов получают свой исток всего лишь из кончика одного волоска!» Поклонившись, он удалился. Позже он часто говорил своим слушателям: «С того момента, как Мацзу ударил меня ногой, и вплоть до настоящего момента, я не прекращаю смеяться!»

«Сотни тысяч самадхи, бесчисленное количество чудесных смыслов получают свой исток всего лишь из кончика одного волоска!» – это схоже с доктриной школы Аватамсака о множественности вещей. *«...я не прекращаю смеяться?»* – смех в Чань является одним из самых расхожих сюжетов и по смыслу перекликается со «смехом Будды», имеющим символическое значение победы и утверждения абсолютной истинности действия. Когда

Будда вошел в состояние самадхи¹⁹ (кит. *шэ мо та*), он смеялся от радости самадхи, когда же он вышел из созерцания и обозрел мир своим чудесным взором, он начал смеяться, радуясь каждой порой своей кожи, и свет этого смеха озарил мир.

Таким образом, для испытания корректности понимания индивидуумом сути Чань наставниками и монахами этой школы применялась так называемая «шоковая терапия», заключающая в себе резкий удар, гомерический хохот или оглушительный крик. Все эти эксцентричные поступки монахов имели внутри себя скрытый подтекст философских концепций Чань.

Однажды монахи ели вместе жареные баклажаны Ханьшань, вдруг схватив один баклажан, хлопнул им по плечу сидящего рядом монаха. Тот, стерпев удар, повернул голову. Ханьшань спросил у него: «Что?» Монах ответил: «Кажется, это был ветер». Ханьшань услышав ответ, лишь с грустью воскликнул: «Зря столько “уксуса и соли” потратил на него!». В этом гуньань происходит аналогичная ситуация, предваренная «чаньскими толчками» и устным ответом на них. Нет лишь Пробуждения. Остается лишь досада Ханьшаня на то, что монах не «раскусил» знаковый смысл его хлопка и вопроса. Восклицание же по поводу уксуса и соли не несет прямой смысловой нагрузки, а интерпретируется как сожаление о потраченном напрасно усилии и действии, не сумевших вызвать Пробуждение у этого монаха.

При внимательном рассмотрении очень часто коан сжат, лаконичен, порой до одного слова или фразы. Особенно известен своими резкими ударами и краткими ответами способный ученик Сюэфэна Юньмэнь (864-949). Стилистика метода его практики так и называлась «преграды из одного слова». Достаточно вспомнить: «Что такое Будда?» – «Палочка для подтирки зада». «Что такое Чань?» – «Это оно». «Что такое путь?» – «Ухвати его!»

¹⁹ Погруженное созерцание. Сосредоточение мысли на одной точке созерцания, успокоение сознания.

«Каков весь путь Юньмэнь?» – «Сам!» «Что такое сокровенная середина?» – «Патриарх!» «В чем смысл прихода патриарха с запада?» – «Наставник!» «Что такое истинный глаз Дхармы?» – «Все!» «Что такое чистое тело Дхармы?» – «Клумба пионов». «Тот, кто убил своих отца и мать, признается в этом перед Буддой. Но перед кем признается тот, кто убил Будду и патриархов?» – «Очевидно». Юньмэнь не всегда отвечал одним словом, мог двумя, тремя, но все ответы были резкими и многозначительными. Эти ответы-сигналы призывали учеников к сосредоточению на них и переворачивании в сознании для внезапного перехода за пределы объективных размышлений. Однако главное здесь состоит в том, что слов должно быть ровно столько, сколько нужно, чтобы не выстроить преград на пути к Озарению.

Однажды известный чаньский патриарх Бай Чжан Хуайхай (720-814) поднялся в Зал [Дхармы], чтобы произнести свою проповедь. Усевшись на скамью, внезапно стукнул своим посохом, указывая на дверь, чтобы его последователи вышли прочь. Однако, как только послушники повернули головы, готовые выйти, патриарх оглушительно крикнул: «Вернитесь!» Некоторые монахи тут же получили озарение.

В данном случае Бай Чжан использовал свой крик, репрезентируя к прерыванию любого рассудочного либо эмоционального объяснения; пресечению самой попытки прибегнуть к рассудочному либо эмоциональному объяснению. Ведь это также неизбежно привело бы к «омрачению» сознания, ибо попасть в ловушку слов и представлений о Чань – это значит, по выражению чаньских наставников, «вонять Чань». А по выражению А. А. Маслова, в данном контексте идет речь о буддийском каноне: "...особо почиталась "Аватамсака-сутра" (кит. Хуаянь цзин), ставшая важным культовым произведением и в чань-буддизме. Эта сутра уподобляет сознание Будды океану, в котором находят отражение все дхармы: "То, что мы называем "зеркалом океана", символизирует врожденное Сердце Будды. Когда истощаются все иллюзии, то сознание

становится спокойным, прозрачным и в бесконечности отражает все явления, которые появляются одновременно". Истинный вопрос задается как бы "вдогонку", заставляя уходящего обернуться, когда его разум уже не занят сложными мыслями, которые вопрошающий и считал единственно важными. И в этом парадоксальная суть Чань.

Вот еще несколько эпизодов из жизни Шидэ:

Однажды Шидэ (буквально «найденый») подметал пол, сычжу²⁰ спросил его: «Твое имя Шидэ, потому что монах Фэн Гань²¹ подобрал тебя на дороге и принес сюда в монастырь, однако как в конце концов твоя фамилия?». Шидэ, услышав вопрос не ответил, а отложив веник, расставил руки и встал на ноги. Сычжу не поняв намека, снова спросил, Шидэ, снова подобрав веник, стал подметать пол. На самом деле сычжу спросил без умысла, быть может, только хотел посмеяться над Шидэ. Однако, что касается озаренных людей, они воспринимают *Все и Вся* как всепроникающую сущность *дао*. В семиозисе, такое поведение Шидэ обозначало его «просветленное» понимание единства содержания и формы, тела и сознания. Поскольку эти стороны являются сторонами одной и той же реальности, так и использование веника и его не-использование в данном контексте говорит о не-различии Шидэ между феноменальным миром и трансцендентальной реальностью. Если нет такого различия, то Пробуждения можно достичь прямо здесь. По философии чань, даже в том, как «есть пищу и носить одежды, испражняться и мочиться», во всем этом есть *дао*. Вопрос сычжу обыденный, но обыденный в чань – это значит чудесный. Еще шестой патриарх Чань Хуэйцзэн (638-713) советовал своим ученикам: «Если вам зададут вопрос о бытии, говорите о небытии. Если спросят о небытии, отвечайте бытием. Если вас спросят об обыкновенном человеке, отвечайте как мудрец. Если спросят о мудреце, отвечайте как обыкновенный человек. С помощью этого метода взаимно связанных противоположностей возникает

²⁰ Один из трех чинов в монастыре, таких как «шанцзо», «вэйна». Сычжу ведает хозяйственной частью.

²¹ Фэн Гань – монах из монастыря Гоцинсы, считается учителем Ханьшаня, Шидэ.

постижение Срединного Пути. На любой вопрос, который вам задают, отвечайте на языке противоположности» [Уотс, 1993, с.149]. Так не самое важное знать фамилию, самое важное «что есть», «что есть природа».²² Сычжу спросил о фамилии, Шидэ же, обыграв значение слова, ответил ему, объясняя истину: «Я и есть то невыразимое выражение истины; моя фамилия (моя *Природа*) Будда». В действительности, если в даосизме Великое Дао объемлет все сущее, растворяет в себе все феномены и является высшей ценностью, то Шидэ осознает, что *ничто* (му) и есть основа всего бытия, частицей которого является и он сам. И в этом осознании содержится предпосылка для великого пробуждения, позволяющего осознать неразрывную связь с бытием.

Данный пассаж нас вновь отсылает к знакомым ситуативным оборотам в чаньских текстах. Мы встречаем аналогичный пример в случае с Хунженем (601-675) – пятым патриархом школы Чань. Однажды Хунжень, будучи маленьким мальчиком, стал проситься в монахи Даосиню, действующему в то время патриарху Чань. Даосинь, видя настойчивость этого мальчика, спросил его:

- Как твоя фамилия (син)?
- У меня есть син, – отвечал Хунжень, играя словами, - но это необычная син.
- Что же это за син? - настаивал патриарх, не уловив игры слов.
- Фусин (фусин - означала буквально без фамилии, звучание фосин - природа Будды).
- Значит у тебя нет син? – переспросил его Даосинь, догадавшись об истинном значении слов мальчика, что син (природа) – пуста и потому ее нет.

²² В данном случае воспроизводится игра слов, в кит. понимании «фамилия» и «природа» имеют одинаковое звучание «син»

В следующем случае показано, как вербально скрытый знак немедленно раскусывается «искушенным в Чань» Шидэ. Однажды Ханьшань, громко причитая, стал взывать: «Небо! Небо!» Шидэ спросил его: « Почему же ты кричишь?» Ханьшань ответил: «Ты не видел, в восточной семье умер человек, люди с западной семьи тоже скорбят». Шидэ сразу понял смысл коммуникативного знака Ханьшаня. Раз весь мир проникнут вездесущим высоким *дао*, то все в мире взаимопроницаемо, взаимозависимо.

Шидэ, так же как и Ханьшань слыл неплохим поэтом-монахом чаньского толка. Об этом говорят его стихи:

Мои стихи ведь тоже стихи,
 Некоторые называют их гатхами.
 Стихи и гатхи, что в одной лодке.
 Стихи надо читать внимательно, каждый иероглиф.
 Медленно-медленно раскладывая суть.
 Но не легко постичь.
 Основываясь на это правило, проводить в жизнь.
 Ведь большое всегда содержится в простом.

(Перевод автора)

Ханьшань как-то спросил у Шидэ: «Какой есть способ избежать хлопот мирской суеты?» Шидэ ответил ему гатхой бодхисаттвы Милэфо:

Хоть и старый, неграмотный я, одетый в изношенную куртку,
 Пресной едой насытивший свое брюхо,
 Починка рванья хорошо защищает от холода,
 Все дела следуют велению судьбы.
 Люди ругают старого профана,
 старый профан лишь говорит о хорошем,
 Люди бьют старого профана,
 старый профан лишь засыпает.
 Слезы с плевками на лице, сами они засыхают.

У меня тоже остались силы, они ведь не приносят хлопот.
 Так и Нирвана, даже если прекрасна и драгоценна,
 Но что поделать с тем, что знающий не может выразить тоски.²³

(Перевод автора)

Когда читаешь эти строки, невольно перед глазами встает образ толстопузого, вечно улыбающегося Милэфо, которого мы так часто встречаем в китайских храмах. Как известно, он является буддой грядущего²⁴, который должен прийти, чтобы спасти все живое, рождать, переселять души умерших, обращать в монашество, практиковать путь совершенствования познания истины. Никто не знает время его пришествия, но все буддисты должны способствовать этому. Однако откуда все же этот образ? Этот образ есть измененное тело монаха Будая из Минчжоу, уезда Цинхуа (ныне пров. Чжэцзян). Монах Будай называл себя Ци Сы, в народе имел прозвище Чандинцзы. С огромным, выпяченным животом, с расплывчатым телом, безобразной внешностью, он всегда носил с собой огромный мешок, под мышкой – бамбуковая подстилка, с которой он может спать где угодно. Где бы ни слонялся этот беззаботный с виду толстяк, он непрестанно просил подаяние и совершал необычные поступки. Нелепое поведение, бессмысленные слова, к тому же грязный, отвратительный, люди высмеивали и бранили его. На самом деле этот безумный святой для «пробужденных» олицетворял вершину духовного совершенства в Чань.

Однажды Будай шел по узкой дороге и встретился с монахом, который шел впереди него. Будай хлопнул его по спине, желая пройти вперед. Когда монах обернулся, Будай ему говорит: «Дай мне монету!» Тогда тот монах, желая проверить его степень познания истины, сказал: «Если ты достиг, то дам; если не достиг, то не дам». В ответ Будай отложил

²³Перевод из книги «Чань цзун дэн лу и цзе» Ли Шаня («Толкование записей о светильнике Чань»), с.102-103.

²⁴ Майтрея, что означает Благожелательный, Благоволящий, должен явить себя миру через многие кальпы в качестве нового будды.

мешок, расставил руки и выпрямился. Увидев это, монах понял, что в его большом мешке не только еда, но и огромная мудрость Пробужденного.

Однажды монах Будаи стоял на дороге, один прохожий спросил у него: «Что ты здесь делаешь?» Он ответил: «Жду одного человека». Тогда тот закричал: « Иди сюда! Иди!» Монах ему возразил: « Ты не понял, ты не этот человек». « Кто же этот человек?» – спросил его вновь прохожий. «Дай мне монету!» - крикнул ему Будаи, посчитав тем самым, что ответил ему.

Здесь налицо свидетельство глубины опыта Будая, которое проявляется в его знаковом выражении - обыденном поведении, в его обыденных речах. Такое поведение в своей основе покоится на наличии так называемого «обыкновенного сознания». Ведь Чань не поучает как жить, но учит именно *жить*, называя это жизнью с «обыкновенным сознанием». Он учит в первую очередь тому, что «обыкновенное сознание» - это истинное глубокое осознание самого себя и окружающего мира. Так, на вопросы учеников, вопрошающих об этом «обыкновенном сознании», чаньские наставники отвечают: «Когда голоден - поешь, когда устал - отдохни», «Хочешь ходить - ходи, хочешь сидеть - сиди, только не мельтеши!» «Обыкновенное сознание» Чань - это естественное поведение человека. Потому для постижения буддийского учения не нужна особая практика, необходимо лишь обыденное не-деяние - *у-вэй*. Многие люди в суете дней часто не замечают простых вещей, тогда как обыденные действия, по сути, приносят человеку удовлетворение, чувство сопричастности к бытию и радости самопроявленности и самореализации. Тот самый Чжао Чжоу, ставший впоследствии великим учителем Чань, учил: «Обыкновенное сознание и есть Учение». А Конфуций и те же даосы повторяли: ищите истину в повседневных делах, в присутствии вашим занятиям образе жизни, который и есть ваша социальность.

Как-то монах Баофу обратился к Будаю: «Что есть великий смысл буддийской дхармы?» Будаи, как всегда, отложил свой мешок и расставил руки. Баофу еще раз спросил: «Кроме того, что ты делаешь сейчас, есть еще

более прекрасное вещи?» Монах, услышав это, снова взвалил свой мешок и удалился.

Существенное послание этого гуньянь в том, что глубокое заключено в простом. Проблема решается как бы сама собой, если перестать видеть в ней таковую и, не мудрствуя лукаво, и не создавая новых проблем, «просто жить» и действовать, быть естественным, без всякого преднамеренного стремления стать естественным, то есть, иными словами, не искать, а сразу находить; минуя все промежуточные этапы, сразу выходить на уровень решения ситуационной задачи. Если бы Баофу обратился с этим вопросом к Линьци, он непременно получил бы в ответ хороший удар посохом. Но в любом случае, будь то удар палкой, оглушительный окрик, гомерический хохот или демонстративное поведение Будая, все это должно было послужить сигналом, а значит, толчком к тому, чтобы Баофу перестал ждать какого-либо единичного и конкретного (а потому однобокого) словесного ответа на мучавший его вопрос и, наконец, понял, вернее, всем своим существом испытал, что великий смысл Учения Будды – неизъяснимое Просветление – во всем.

Итак, главное здесь не слово «Хэ!», не удар, не хлопок, а его смысл, указывающий на внутреннюю глубину опыта, переданного в тексте. Произнося его, внемля ему, адепты Чань претерпевали некое превращение, глубинный переворот сознания. Истина, по теории Чань, вне слов и потому «молчание – истинное сокровище мудрого не потому, что ему есть что скрывать, а потому, что нет иного способа сохранить полноту духовного опыта» [Малявин, 2000, с. 135].

Таким образом, проведенный в работе детальный текстологический анализ случаев Просветления чаньских наставников и монахов показал, что в них всегда присутствует некий символ, опосредованно (обобщенный) знак, образуемый в результате данного концепта и его акустического образа. Так, грамотно оперируя данным текстуальным содержанием, хорошо подготовленный адепт в конечном итоге испытывал состояние измененного

сознания, возвращался к своей «истинной природе», не затронутой мутью вербализации.

§ 2. Проблема интерпретации текста в чаньской поэзии

Каждая культура постигается через текст, а текст - через культуру. «Своеобразие конкретной культуры выявляется не только в ее содержательных особенностях, но и в тех механизмах, которые обеспечивают (или не обеспечивают) передачу информации в пространстве и времени» [Мещеряков, 1991, с.11]. Так в субкультуре Чань «чтение буддийского текста рассчитано не только на «понимание», но и на одновременную практическую реализацию тех психических состояний, которые описываются или подразумеваются в тексте» [Лепехов, 1999, с.151]. В итоге такое «интеллектуальное» общение с текстом не могло не повлиять на возникновение психокультурной традиции Чань, поскольку «кульминационный момент актуализации истины заключался в акте творения или, точнее, в любом действии, которое претворяется в порыве творческого вдохновения» [Абаев, 1989, с.132].

Такое соотношение изображения и слова, вещи и знака наиболее удачно осуществлялось через эстетику и поэзию Чань. В этом смысле поэзия отражает мировидение истинного адепта чаньского толка. В чаньской поэзии «отказ от внешних атрибутов» традиции, «отказ от письменных знаков» понимается через простоту и обыденность употребляемых слов и фраз, в их знаковом воплощении, во всех случаях восходящих к традиции буддийского канона. Через осмысление, раскрытие значений символов можно узнать членов того или иного сообщества.

Эти образы-символы пронизывают всю поэзию Чань. Так образ «лодки», «челна», «моста» прежде всего ассоциируется с другим берегом, непосредственно обозначая «праджняпарамитскую» идею о достижении

Нирваны. Очень часто встречается этот образ в японской антологии «Манъёсю» (VIII в):

Этот бренный мир
С чем сравнить могу тебя?
Так от берега ладья
Отплывает без следа

(Перевод Т.Соколовой-Делюсиной.)

Так и в китайской поэзии стихи на буддийские темы великого Су Ши (1036-1101), в литературе больше известного как Су Дун По, говорят о том, что учение Шакьямуни глубоко проникло в душу конфуцианца и стало органичной частью его внутреннего мира:

Выше смотрю – крутая тропа,
Склон каменист, высок.
По тропе неспешно идет человек,
Едва приметный вдали.
Машу рукой, окликнуть хочу -
Меня уносит поток.
Как вольная птица, летит на юг
Мой одинокий челнок

(Перевод Е. Витковского.)

Актерское исполнение в пьесе «Кагэкиё» глубоко символично и насыщено этими буддийскими образами-уподоблениями «челна», «моста»:

Мой челн скитания, плыви к реке Микава,
Микава – то река, где восемь есть мостов,
Где восемь есть мостов налево и направо,
Мостов, раскинутых, как лапки пауков...

(Перевод А. Глускиной.)

Так на творчество японского поэта Гидо Сюсин (1315-1388), по прозвищу Кугэ, заметно повлияли такие китайские поэты, как Су Ши, Ли Бо, Ду Фу, Ду Му, Бо Цзюйи.

В этом стихотворении Гидо Сюсин предстает перед нами не только как поэт, но и как обычный чаньский монах в его образном осмыслении бытия:

Экспромт, сочиненный при оставлении поста в монастыре Нандзэндзи.

Бережно море страданий; волны льнут к небесам.

«Восемь ветров» гоняют лодку, охваченную страстями.

Нужно перевозить других, но как самому добраться?

Что ж поплыву по мелководью среди цветов и камышей

(Перевод А. Кабанова.)

Этот же образ лодки, как спасение от цепи бесконечных перерождений, также присутствует в стихах другого японского поэта Тэцуан Досё (1260-1331), настоятеля многих чаньских монастырей. Его глубокие стихи «Вечерняя прогулка у осеннего озера» отражает мировидение истинного чань-буддиста:

На дамбе осенней после воды сильно вода поднялась.

Трещит тростник, лотосы гнутся, вода заливают берег.

Спешу добраться домой: лодочника призываю.

Западный ветер кружит по водам белых марсилий цветы.

(Перевод А. Кабанова.)

Также часто встречаемые образы «росы», «пены», «инея» восходят к буддийским мотивам из «гатхи о шести уподоблениях»²⁵ (лю юй) сутры «Ваджраччхедика праджняпарамита»²⁶ и обозначают эфемерность, быстротечность всего сущего.

²⁵ «Гатха о шести уподоблениях» относится к последней части сутры, где анализируется неопределенность всех дхарм:

Все, что является дхармами,
Подобно сну и наваждению, подобно пузырю и тени,
Подобно росе и подобно молнии.
Вот как следует на них смотреть.

²⁶ Сутра «Ваджраччхедика праджняпарамита» является одним из наиболее ранних текстов в литературе по *праджняпарамите* и входит в состав «Махапраджняпарамита-сутры». Основная идея «Ваджраччхедики» – безотносительность и принципиальная неопределенность абсолюта и всего того, что связано с истинной реальностью

В своем «Славословии в честь храма “Шести созерцаний”» Су Дун По прямо комментирует «гатху о шести уподоблениях» из «Ваджрачхедики»:

Сновидение и иллюзия, пузыри и тени,
Капли росы и [блеск] молнии –
Подобно этому следует рассматривать
Все обусловленное

[Цзиньган., 1924-1932, с.752]

Творчество японского поэта Яманоз Окура (VIII в) насквозь пронизано этими образами:

Но тот рассвет
Удержать нельзя –
Все пройдет:
На прядь волос, черных раковин черней,
Скоро иней упадет...
И на свежесть алых щек
Быстро ляжет сеть морщин...

(Перевод А. Глускиной.)

Или в стихах одного из лучших поэтов «Манъёсю» Отоми Якамоти:

Но в непрочном мире здесь
Жалок бренный человек,
Словно иней иль роса
Быстро исчезает он...

(Перевод А. Глускиной.)

В своем написанном, после смерти маленького сына хайку японский поэт Кобаяси Исса (1763-1837) испытывает психологическую «ломку»:

Роса так быстро исчезла,
Как будто ей делать нечего
В нашем нечистом мире

(Перевод В. Марковой.)

И в другом хайку он почти-почти готов для восприятия чаньского мировидения:

Этот мир как росинка.
Пусть лишь капелька росы,
И все же – и все же...

(Перевод В. Марковой.)

Китайский поэт Ван Вэй также не может не думать о человеке, его заботах и нуждах, о кратковременности человеческой жизни:

Как только появляется мысль о земле-пылинке,
Тут же наперекор появляется мысль о человеке,
жизнь которого словно утренняя роса

(Перевод Г. Дагданова.)

В стихотворении поэта Гакуин Экагу (1367-1425), бывшего наставника многих монастырей, впоследствии выбравшего отшельническую жизнь на лоне природы, присутствует тонкое понимание красоты и ее непрочности:

Осень пришла на дамбу: свежесть ночной прохлады.
Неподвижны бутоны лотоса, обильно покрыты росой.
Боюсь, как бы росинки не стали слишком тяжелыми –
Наклонятся жемчужные чашки и рассыплются кристаллы

(Перевод А. Кабанова.)

Уже значительно позже эти идеи будет черпать в своем вдохновении японский писатель Ихара Сайкаку (1642-1693). В своей новелле «Пять женщин, предавшихся любви» Ихара Сайкаку сочувствует своим героям, предавшимся любви, для которых веление сердца сильнее запретов, налагаемых обществом: «И вот вчера живые люди, сегодня они – всего лишь роса на месте казни в Авадагути... Всего лишь сон, что приснился на рассвете двадцать второго дня девятого месяца...»[Сайкаку, 2000, с. 113].

Поэт Ван Вэй на склоне лет предстает жизнелюбом, сетуя о быстротечности жизни:

Хоть знаю я,

Что временное тело

Подобно легкой пене на воде,
И все же я опять прошу себе
Жизнь долгую, чтоб длилась бесконечно!

(Перевод А. Глускиной.)

Этими образами - уподоблениями буквально сплошь пропитана атмосфера театра Но. «Буддизм в театре Но проповедуется не в виде догматов определенной школы, а «внецерковно»; он является здесь всеобволакивающим началом, обобщенным углом зрения на вещи. Зритель в театре Но впитывает буддизм опосредованно, через поэтические образы» [Анарина, 1984, с.77-78]. В каждой драме мы находим характерные черты эфемерности, иллюзорности бытия, страданий, горестей, кармической обусловленности, воздаяния, наваждения, одержимости и др.: «Все непостоянно / в непрочном и печальном мире-сне» («Идзуцу»); «Непрочен мир! Нежданный ветер бренности срывает, / уносит лепестки цветов, что взоры совсем недавно поражали красотой» («Сумидагава»); «Путь жизни мгновенен, а пути / Страдания вечны» («Сотоба Комати»); «...Бренный мир - / что в нем?» («Ацумори»); «...Быстрым сном / проходит жизнь» («Нономия»); «О, знаю я давно, что так непрочен / наш жизненный удел. И уж разорван ныне / тот временный обет, что в мире-сне / нас связывал...» («Уто»); «Все мимолетно, и цветы мукугэ / один лишь день цветут» («Ацумори»)²⁷.

В драме «Аои-но Уэ» тот же монолог героини об изменчивости жизни:

Увы, все в нашем грустном мире
лишь вечное вращенье...
.....
и за пределы вечного вращенья
нам выйти не дано.
Судьба изменчива, и жизненный удел –
Что лист банана, пена на воде.

²⁷ Все цитаты даны в переводе Т. Делюсиной, кроме цитаты из пьесы «Сотоба Комати», которая приводится в переводе В. Сановича

Тот не разумен, кто не замечает – сегодня стали сном вчерашние цветы

(Перевод Т. Делюсиной.)

Весьма часто встречающиеся образы «сна», «молнии», «облака», цитируемые из этого источника, обозначают иллюзорность времени. Буддийская идея о недолговечности всех деяний человека в этом суетном мире ярко описывается в сказании о гибели дома Тайра:

О тщетной суете мирских деяний
 Вещает колокол в обители Гион,
 И дерево священное цветами покрылось
 Лишь затем, чтобы явить закон –
 Все, что цветет, погибнет неизбежно...
 Невечны гордые; их век недолог,
 Как мимолетный сон весенней, краткой ночью.
 И сильные в конце концов исчезнут,
 Как прах, развеянный порывом ветра...

(Перевод Е. Пинус.)

У великого китайского поэта Тао Юань-мина мы также встречаем этот образ сна как образ мимолетности и призрачности жизни:

И так наша жизнь
 Мимолетный и призрачный сон.
 К чему же вязать себя
 Путами суетных дел?

(Перевод Л. Эйдлина.)

Как отмечает С. Ю. Лепехов: «Разумеется, сравнение жизни со сном или «наваждением» часто встречается во многих буддийских (и не только буддийских) текстах, но когда приводятся несколько «уподоблений» именно в том порядке, в каком они расположены в гатхе «Ваджраччхедики», то источник цитирования не вызывает сомнений» [Лепехов, 1999, с.155]. Как на примере «Хэйкэ моногатари»: «Здесь все непрочно, как утренняя роса, как блеск молнии» [Повесть..., 1982, с.554]. Или как говорил Ихара Сайкаку: «А

наша жизнь – пена на этих волнах – поистине достойна сожаления ...Нет ничего более превратного, чем жизнь человеческая, более жестокого, чем человеческая судьба. А умрешь и ничего не останется – ни ненависти, ни любви! А ведь жизнь брэнна, жизнь – сон, жизнь – лишь видение нашего мира» [Сайкаку, 1959, с.81].

Этим же настроением пронизаны строки из известного произведения китайской литературы «Цветы сливы в золотой вазе или Цзинь, Пин, Мэй»:

Плачет-плачет в холодной росе
 Поздней осенью бедный сверчок.
 И богатство и знатность, увы, -
 Язва черная, злая напасть.
 Что карьера? Что слава? – мираж,
 Что явился и может пропасть.
 Счастье – это весенний сон,
 Вечный призрак, мечты вино!

(Перевод Г. Ярославцева.)

Излюбленный образ «облаков» – у Ханьшаня:

В прошлом году весной птицы: «У!»
 В это время мысли о братьях.
 В этом году осенью – хризантема увядшая,
 В это время мысли о брэнности жизни.
 Зеленые воды тысячи душ унесли,
 Желтые облака разогнали в четыре стороны.
 Увы, сто лет не вернешь!
 Душераздирающие мысли наполняют меня сильно.

(Перевод автора.)

Иногда образ «облаков», «тумана» связан с обрядовой стороной буддизма, с обрядом сожжения:

В стране Хацусэ,
 Скрытой среди гор,

Легкой дымкой поднимается туман.

Облако, что уплывает вдаль,
Ты не милая ль моя?

(Перевод А. Глускиной.)

Этот образ-уподобление встречаем в плаче о жене у знаменитого поэта Какиномото Хитомаро:

В белой ткани облаков
Скрылась ты от нас вдали,
Будто птица, улетев рано поутру,
Будто солнце ввечеру,
Спряталась от нас...

(Перевод А. Глускиной.)

Другой «образ-уподобление» - «молния» делает акцент на озарении, «открытия видения», связанный с моментом преобразования. Некий Гао Паньлун, сторонник Дунлиньского движения, достиг озарения, плывя в лодке: «Опутывавшие меня тревоги внезапно исчезли, и словно тяжкий груз свалился с моих плеч. Сквозь меня словно молния прошла; я почувствовал, что слился без остатка с Великим Превращением, и для меня перестало существовать различие между небесным и человеческим, внутренним и внешним. Я увидел, что весь огромный мир – это мое сердце. Мне и прежде неприятно было слушать тех, кто рассуждал о величии прозрения. Теперь же я вправду понял, что просветленность - дело обычное...» [Цит. по: Чэнь Лай. Ю у чжи цзин, 1991, с. 400]. Идеальное действие, по словам китайского ученого Чжоу Жудэна (XVII в.), не знает разрыва между субъективностью и внешним миром, и образцом для него служат самые что ни на есть привычные, обыденные и естественные дела или поступки.

Образ молнии – как вспышки просветленного сознания – в хайку ученика Басё Ямамото Какэя (1648-1716) звучит так:

Быстрая молния!
Сегодня сверкнет на востоке,

Завтра на западе...

(Перевод В. Марковой.)

У Су Дун По Пробуждение слышится совершенно явственно:

Смотрю на все, в чем жизнь заключена:

Дух самосущ и проникает всюду.

За краткий вспышки молнии момент

[Он] созидает мир,

И Будда говорит: подобен молнии.

Как только слово прозвучит и мысль возникнет,

То с Буддой вместе все те, в ком жизнь заключена,

Единое и вечное постигнут

(Перевод А. Мартынова.)

А у Басё всегда лаконично до предела:

Молния во тьме ночной.

Озера гладь водяная

Искрами вспыхнула вдруг

(Перевод Т. Соколовой-Делюсиной.)

В другом случае Пробуждение где-то рядом. Нужен лишь переход, скачок от одного сознания к другому, к «сознанию настоящего момента»:

Неподвижно висит

Темная туча в полнеба...

Видно, молнию ждет

(Перевод В. Марковой.)

Таким образом, «время, подобно месту действия, выступает как художественный образ, выражающий идею бренности: жизнь человека недолговечна – мелькнет, как вспышка молнии, и исчезнет в круговороте жизни и смерти...Подлинное постижение мира героем дано иной памяти – эмоциональной и интуитивной. Описание достоверного события практически вытесняется описанием непосредственного переживания героем сущности бытия» [Анарина, 1984, с.86].

Очень часто встречаемый поэтический образ «травы», «былинок», «зелени», «колосьев» ассоциировался с метафорой «всех дхарм». Еще Догэн говорил в «Мака ханья харамицу» о пустоте «сотни былинок», понимаемых как «пустота всех дхарм». А омытые водой травы – очищенные, «пустые» от мирской суеты, пыли.

Также нередко встречаемый образ озаренных молнией трав наглядно комментирует в чаньской практике о созерцании, сосредоточении на «дхармах настоящего момента».

Молнии блеск!

Как будто вдруг на его лице

Колыхнулся ковыль

(Перевод Т.Соколовой-Делюсиной.)

Весьма многозначный образ луны также часто воспевается во всей поэзии Чань. В «Славословии Гуаньинь» Су Дун По чувствуется его явная приверженность к буддизму школы Чань:

Склоняю голову пред Гуаньинь,

[Затем] сижу спокойно на дорогах ступенях,

Внезапно [чувствую] во сне,

Что стал я тих и пуст.

[Нет]. Гуаньинь [передо мною] не явилась,

И я не возносился к ней.

Вода [по-прежнему] была в сосуде,

Но на небе – луна

(Перевод. А. Мартынова.)

Здесь автор строк обращается к любимому образу чань-буддистов “луна-в-воде”, тем самым переживая состояние идеального покоя в своих попытках достижения абсолютного, спонтанного и единомоментного ничего не-являющего, ничего не-разделяющего сознания. Луна чаще всего указывает на абсолют, обозначая прежде всего способность абсолюта просвещать жаждущих просвещения, освещая их своими лучами и

отражаясь в них как в воде. В этом смысле образ луны употребляется и в тексте “Ланкаватара-сутры”.

Этот образ весьма часто встречается и в поэзии чаньских монастырей. Так японский поэт-монах Гидо Сюсин в стихотворении «Надпись для павильона “Воды и луны”» писал:

В воде луна, как золото, блестит;
Жадно всматриваюсь в открытое окно: ночь темна.
В больных глазах вдруг раздвоилась луна,
И макака нырнула в глубину изумрудных вод.

Отблески луны на воде; сию, погружен в созерцанье.
Просторный Холодный Дворец тонет в зелени изумрудной.
В третью стражу прекратил медитацию и кувыркнулся вниз:
Попал в самый центр, прямо в лунный круг.

(Перевод А. Кабанова.)

В своем трехстишии другой талантливый ученик Басё Ёса Бусон (1716-1783) также в поисках этой бессубъектно-безобъектной Единотакowości:

Луна сквозь дымку.
Лягушки пруд замутили,
Где вода? Где небо?

(Перевод Т.Соколовой-Делюсиной.)

Монах Ханьшань же очень глубоко и лирично выражает свое возвращение к исходному состоянию чистоты и ясности:

Мое сознание как осенняя луна,
Изумрудная пучина которой чиста.
Нет ничего сопоставимого с ней,
Научите меня, как об этом сказать?

(Перевод автора.)

А Догэновское Просветление – в этих, поистине бессмертных, строках, сочиненных им во время созерцания луны:

В воде незамутненного сознанья
 Нашла приют луна,
 И если гладь
 Вдруг всколыхнет волна,
 Волнение обращается в сиянье

(Перевод И. Гарри.)

В хайку же Просветление есть некое спонтанное чудо:

В темном лесу
 Упала с дерева ягода –
 Всплеск воды

(Перевод Ю. Михайлина.)

В приведенных выше примерах часто фигурирует образ – спокойная водная гладь, которая, безусловно, имеет свое символическое выражение. В традиции буддизма Чань психика, освобождаясь от субъективности восприятия, уподоблялась спокойной поверхности воды и отражала все вещи и явления в их «истинной таковости». «Точно также просветленный разум бодисаттвы отражает всю полноту истины» [Маслов, 2001, с. 76]. Эта мысль предельно глубоко и звучно передана в знаменитом хайку Басё:

Старый пруд!
 Прыгнула в воду лягушка.
 Всплеск в тишине

(Перевод Т. Григорьевой.)

«Образ старого пруда указывает на покойность трансцендентальной реальности. Вдруг в этой тишине сливаются в одно нерасчленимое целое все звуки, нарушаемой прыгающей в воду лягушкой. Для подготовленного практика это действие выражается непосредственным опытом переживания взаимопроникновения всего и вся. Не потому ли говорил Блис, что хайку не

есть стихотворение, не есть литература; эта рука в каком-то жесте, это полуоткрытая дверь, это дочиста вытертое зеркало.

Те же образы в стихах великого китайского поэта Ли Бо (701-762):

В струящейся воде – осенняя луна,
 На южном озере – покой и тишина,
 И лотос хочет мне сказать о чем-то грустном,
 Чтоб грустью и моя душа была полна

(перевод А. Гитовича)

Цветок лотоса – традиционный буддийский образ, его чистота, незапятнанность символизирует нравственную чистоту, как освобожденность от всех предрассудков и привязанностей, неограниченных возможностей очищения от окружающей грязи. Этот образ довольно часто встречается как в творчестве поэтов средневековья, так и выдающихся поэтов XX века. Этими буддийскими темами пропитаны стихи китайского поэта Мэн Хаожаня (689-740):

Вечернее солнце светит сквозь полосы дождя
 Омытая зелень роняет тени во двор
 Вглядись хорошенько в чистоту лotosового цветка –
 И поймешь незапятнанность его сердцевины

(перевод А. Гитовича)

А современный поэт Японии, выдающийся Ёсано Акико писал:

В час, когда из снегов
 поднималось рассветное солнце,
 перед взором моим
 вся земля внезапно предстала,
 как огромнейший белый лотос...

(перевод А. Долина)

У Басё образ лотоса создается под впечатлением проникновенной игры актеров театра Но:

Актер танцует в саду.

Сквозь прорези в маске
Глаза актера смотрят туда,
Где лотос благоухает

(перевод В. Марковой)

Однако, если принять во внимание то, что в этих театральных масках многого не увидишь, получается что актер играет вслепую, чувствуя каждый сантиметр сцены. «Глазные щели в маске чрезвычайно малы, в лучшем случае они позволяют увидеть публику задних рядов. Пол сцены (лишь весьма ограниченное пространство перед собой) актер видит через глазные и небольшие ноздревые отверстия. Все, на что способен исполнитель, начинающий выступать в маске, - не наталкиваться на других актеров» [Анарина, 1984, с. 127]. Не трудно догадаться, что на самом деле в коммуникативном контексте этого хайку поэт подразумевает «созерцание пустоты». «В умении схватить миг, в котором бытие соприкасается с Небытием, - тайная сила Басё» [Григорьева, 1979, с.208].

Концепция Пустота²⁸ (санскр. *шунья*, кит. *кун*) пронизывает красной нитью всю буддийскую философию и является центральной праджняпарамитской категорией. Как утверждает Б. Б. Вахтин, «понятия “пустоты” и “очищенности” присущи не только буддизму, но и даосизму» [Вахтин, 1982, с.108]. С буддийской точки зрения подлинный мир есть Пустота, Небытие (кит. *у*, яп. *му*), где все дхармы (*фа*) пусты, относительно. Вспомним у даосов: «Пустота - бессмертна, назову ее глубочайшим началом. Вход в глубочайшее начало назову корнем неба и земли» [Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая, 1967, с.43]. Дзэами, ведущий драматург театра Но, учил в своих трактатах, что все вещи рождаются из *Пустоты* и художнику необходимо следовать по *Пути Пустоты* [Носэ, 1958-1960, с.536].

²⁸ Шунья не отрицает существования как такового, но признает, что всякое существование зависит от причинности и потому относительно, пустотно. Сами причины находятся в постоянном изменении, что делает невозможным в принципе статичное существование феноменального мира

Со времен проникновения буддизма в Китай этот образ встречается во всей китайской поэтике как в творчестве поэтов элитарного круга, так и в поэзии буддийских монахов. Еще Кумараджива²⁹ (род.350), известный своей знаменитой миссионерской и переводческой деятельностью, обращался к буддийским образам Праджняпарамиты:

Первый образ – образ пустоты,
 Пустота... она настойчиво ждет образа.
 Заимствуешь слова, чтобы обрести разумение ее –
 Разумения окончательного неоткуда обрести.
 Только в ней можешь избавиться от вечных сетей,
 Поселиться бы в ней – но нет там места, чтобы поселиться.
 Если можешь озариться ее светом –
 Перестанешь приходить в этот мир и уходить из него
 (Перевод Б. Вахтина.)

Также довольно часто встречается этот образ во всей японской литературе. Как в пьесе «Ямамба» («Горная ведьма»), приписываемой Дзэами Мотокиё (1363-1443):

Как изменяет облако
 Легко очертанья свои,
 Так в цепи перерождений
 Принял мой исконный дух
 Временно облик ведьмы.
 Вот я пред вами стою!
 Но если понять глубоко
 Высший закон бытия,
 Праведность и неправда,

²⁹ Кумараджива известен тем, что в устной форме прямо с текста на санскрите переводил на китайский буддийские сочинения. Ему принадлежит перевод таких известных сутр, как «Фахуацзин», «Цзиньганьцзин», «Вэймоцзин» и ряд других. Некоторые его переведенные шастры легли в основу формирования школы саньлунь. Собственное сочинение – «Ши сян лунь» (Шастра об истинном виде).

По существу, одно.
 Земные краски лишь морок.
 Обман очей, пустота.

(Перевод В. Марковой.) [Ночная песня..., 1989, с.68]

У монаха Ханьшаня этот образ сводится к понятию Небытия, Ничто. Согласно учению Чань это высшее знание доступно лишь отпущенному сознанию и только на уровне интуиции:

О радость! Тело в первозданном хаосе!
 Не ел и не мочился!
 Но не повезло: и кто-то буравом
 Просверлил в теле девять дырок.
 День за днем теперь одевайся и ешь,
 Год за годом огорчайся по поводу налогов.
 Тысячи дерутся из-за одной монеты,
 Стучаются головами, призывают на помощь судьбу...

(Перевод Б. Вахтина.)

Или в другом своем экспромте он вновь обращается к образам Праджняпарамиты:

Пять слов – пятьсот штук.
 Семь иероглифов – семьдесят девять.
 Три иероглифа – двадцать одно.
 Все вместе – шестьсот.
 Ряд за рядом пишу их
 На камне скалы.
 Хвалю себя: обладаю хорошей рукой!
 Если сможете увидеть мои стихи –
 Словно матушку *Жулай* повстречать!

(Перевод автора.)

Популярный образ «матушки Жулай» как «Матери татхагаты», обозначая «сущее само по себе», особенно любим в народе.

Танский поэт элиты, Ван Вэй (701-761), «внутри буддист, снаружи конфуцианец» (кит. *нэй фо вай жу*), особенно тяготел к философии учения Чань. Его творчество называли «квинтэссенцией чаньских норм», а для себя поэт избрал прозвище Моцзе, которое вместе с его собственной фамилией Ван дает китайскую транскрипцию санскритского Вималакирти³⁰. Ван Моцзе в «Предисловии» к написанным им гимнам размышляет на эти буддийские темы:

Тишина тождественна Шуньяте –
 Они непостижимы сердцем.
 Татхата пребывает в неподвижности –
 Она удалена от мира сознания

(Перевод Г. Дагданова.)

«Живущий в бытийном мире, говорит поэт, и пытающийся умозрительно постичь Шуньяту – пустоту и татхату – высшую буддийскую истину, мало чего добьется, ибо для обыденного сознания это недостижимо. Но при достижении определенного совершенства в практике и теории буддизма может открыться истина того, что [буддийская] реальность не ограничена ничем, постоянно сопутствует всем живым существам» [Дагданов, 1984, с. 65].

Такие «вспышки сознания» несут полную и «высшую» радость жизни, способного принять, вместить в себя весь мир, сполна реализуя свои творческие способности. Кроме того, это «действие», обладая качественной определенностью, создает материал для каталога нормативных действий, из которых складывается фонд чаньской традиции. Таким образом, в этих «живых» чаньских диалогах предполагалась возможность «прочтения» истинного и конечного значения тех или иных

³⁰ Сутра «Вималакирти – нирдеша - сутра», получившая свое название по имени знаменитого буддийского проповедника Вималакирти, была известна в Китае с V в. и с тех пор, особенно с танского периода, пользовалась неизменным успехом у китайских буддистов. Бо Цзюйи в старости сравнивал себя с Вималакирти, намекая на духовное родство со знаменитым предшественником Ван Вэем.

формул буддийского текста, преподнесенных в знаковых средствах. «Чтение буддийского текста предполагает не просто создание некой концептуальной модели, которая существует в дальнейшем как некая объективная данность (например, как философская система, зафиксированная в некотором тексте), а непосредственное «встраивание» в идеальную психологическую структуру, репрезентируемую текстом и предусматривающую синхронное с усвоением текста изменение собственных психических состояний» [Лепехов, 1999, с.151].

В связи с этим можно сделать вывод, что коммуникативная деятельность в Чань как процесс передачи Истины в общей системе художественной культуры была доступна посредством этой символической (знаковой) определенности.

Примечания

Чань 禅

Дамо 达磨

Чаньна 禅那

Цзянь у 渐悟

Дунь у 顿悟

Чжи чжи жэнь синь 直指人心

Ми синь 迷心

У во 无我

Кун 空

Бэнь син 本性

Фо син 佛性

Цзянь син чэн фо 见性成佛

Чжэньжу 真如

Цзочань 坐禅

Цзочань би гуань 坐禅壁观

У нянь 无念

У вэй 无为

Непань 涅槃

Даюань 道元

Бу ли вэнь цзы 不立文字

Цзюэ 觉

Чжэнь ди 真谛

Су ди 俗谛

Ши ди 世谛

Гунбань 公安

Юйлу 语录

Гунбань-гунфу 公安工夫

Вэньда 问答

Чжи чжи 直指

Бу эр 不二

Хэ 喝

Алохань 阿罗汉

Да и 大疑

Да сы 大死

Да лэ 大乐

Шэ мо та 奢摩他

Милэфо 弥勒佛

У мэнь 无门

Линьци 临济

Ханьшань 寒山

Шидэ 拾得

Будай 布袋

Син 性

У 无

Фа 法

Жулай 如来

Ван Вэй 王维

Нэй фо вай жу 内佛外儒

Глава II. Знаковые формы художественного творчества в культуре Чань

2.1. «Намек» в чаньской живописи и каллиграфии

Прецедент чань-буддийского просветления, всегда равнозначный творческому акту, основанный на открытии *до-словесной, до-образной* «подлинности жизни», выступал прообразом художественного творчества. Ведь рожденные в мгновенном творческом наитии произведения искусства в Чань наиболее точно передавали дух просветленного сердца. Так, искусство и поэтика Чань невольно явились воплощением символической матрицы сознания, сознания Пробужденного мастера. Следовательно, всю глубину своего опыта мастера Чань передавали посредством символического выражения художественных образов (кит. *сян*, яп. *се*). «Поэт или художник, достигший просветления, бессознательно выражает открывшуюся ему истину в образах. Один из главных методов обучения адептов дзэн – переход от обычного мышления к поэтически ассоциативному» [Анарина, 1984, с.42]. Без учета его символической природы не может быть воспринят художественный образ в полном объеме. Очень точно выразился теоретик Яо Цзуй (VI в.): «Бесчисленные образы, прочувствованные художниками, были перенесены в будущее на кончике пера» [Siren, 1936, 221]. Следовательно, при создании этих произведений живописи в первую очередь ценилась способность художника в «личном» почерке выразить и передать степень своего озарения.

Картины чаньских художников, повествуя «о том, чего нет», представляли собой сплошные заданные символы. Произведения чаньского искусства не просто замещали символ, а добавляли ему наглядное бытие, растворяя его в таком ракурсе, чтобы представить воочию его подлинную природу в истинном свете.

Следовательно, мы никак не можем согласиться с позицией Е.В. Завадской, которая утверждает, что «сложная система символики и иносказаний, столь ценимая конфуцианской эстетикой, где все непрочно, все подчинено значительности символа, привнесенного извне, была глубоко чужда эстетике чань, в которой непосредственность и потому широкая доступность восприятия искусства почитались основными закономерностями. Это не значит, разумеется, что искусство чань допускало примитив и вульгарность, напротив, оно рассчитано на тонкий вкус, на эстетическую образованность, оно внятно посвященным, но посвященным может быть каждый, ибо искусство чань не требует тяжелого груза схоластической учености, помогающей разгадывать ребусы символов» [Завадская, 1977, с. 51].

Нам же представляется, что вся художественная культура Чань являла собой отвлеченно-символическую картину мира. Эмоционально-изобразительная образность в чаньской интерпретации во всех случаях выражала степень духовного прозрения чань-буддиста и всегда отсылала практикующего к совершенно определенным текстам этой традиции. Более того, это искусство не было доступно каждому, оно требовало от посвященных глубоких практических знаний и несомненно наличия индивидуального опыта постижения философии буддийских доктрин.

Во времена своего небывалого расцвета в эпоху Тан и Сун закономерным этапом развития учения школы Чань стало постепенное отхождение от ее труднодостижимых целей и ограничение себя в узких рамках изобретенных правил и догм. Это в свою очередь способствовало тому, что учение Чань, сохраняясь в этом виде, постепенно вылилось в русле художественной культуры Китая, провозглашая некий творческий идеал – гений подлинного художника или поэта. «Одновременно сущностью чань было объявлено нечто, пребывающее вне рамок формальной чаньской учености, – вдохновение художника или поэта, всякое острое и подлинное впечатление, даже если его

довелось пережить тому, кто никогда не слышал чаньских проповедей» [Малявин, 2000, с.76].

Монахи школы Чань, призывая к уходу от светской жизни, в большинстве своем отшельники, уединялись на лоне природы для практики созерцания. Считалось, что именно таким путем чаньский адепт мог, слившись с окружающим миром, постичь всеединство Бытия. А лучшим способом выражения чаньского озарения служило искусство, наиболее точно передающее символическую природу философии Чань. Ведь мгновенное пробуждение монаха Чань было сродни творческому акту в искусстве.

Китайская эстетика открыла большие возможности для претворения духа Чань и непосредственной передачи опыта и переживания в многогранном и блестящем творчестве чаньских наставников и монахов. Так, в это время были рождены лучшие творения мастеров Чань – шедевры художественной культуры и поэзии средневекового Китая.

Искусство Чань стало воплощением идей этой традиции китайского буддизма в том смысле, что выявляло и образно демонстрировало границы концептуализации постигаемого непосредственно Единства пустоты и формы, просветленного и обыденного сознания. В своем стремлении постичь красоту этого бытия, чаньская культура исходила не из разделения – противопоставления субъекта – созерцателя объекту – созерцаемому, а, напротив, из их единения – полного снятия противоположности субъекта и объекта в созерцательном, медитативном акте, безостаточного “таяния” одного в другом.

Мастера Чань в глубине своего опыта, точно передавая истинную суть вещей, говорили на скрытом языке иносказаний, аллюзий, метафоры, словом, использовали все те знаковые формы и приемы, несущие запредельную мудрость Пробужденного. Это умение донести правду просто и без прикрас свело всю эстетику и литературное творчество Чань к почти

неприметному намеку во всем. Именно этот литературный и эстетический прием, вернее, принцип намека или недоговоренности, сквозит во всех формах чаньской словесности и художественного творчества. Его знаковое выражение можно увидеть во всем – в живописных творениях чань-буддистов, поэтике чань, странных и нелепых беседах, парадоксах, в анекдотах и притчах, афоризмах и даже фрагментах из жизни как обычных отшельников, так и великих наставников Чань. Так, одним из излюбленных приемов творческого самовыражения в Чань было применение техники намека или недосказанности, столь присущей всей чаньской картине. Потому не случайно одним из лучших средств выражения невыразимого в чаньской живописи служили пейзажи “шаньшуй” с изображением “гор и вод”.

Чань-буддисты очень тонко чувствовали состояния, как уникален мир в его постоянной изменчивости эмоционального состояния, и требовали от себя должной индивидуальной реакции. Постоянная изменчивость природы в ее вечном движении *дао*, гармонии отождествлялась с духовным миром человека. А. Уотс совершенно верно подметил, что «человеческий разум - это не плененный дух, спустившийся с высоты, а аспект целого, внутренне сбалансированного организма естественного мира, принципы которого были впервые открыты в «Книге перемен». Небо и земля – равноправные члены этого организма, и природа нам не только мать, но и отец, ибо дао, которое ею движет, изначально проявляется как *ян* или *инь* – мужское и женское начало, положительный и отрицательный принципы, которые в своем динамическом равновесии поддерживают мировой порядок» [Уотс, 1993, с. 258]. Идея единства всего сущего, взаимосвязь человека и окружающего мира получили многогранное философское осмысление. «Она проявилась и в осознании творческого процесса, понимаемого как некое слияние человека с миром, постижение мастером за внешней видимостью форм глубокой внутренней сути явлений» [Виноградова, 1979, с.94]. Этот субъективный подход повлиял и на

законы формообразования, и на саму технику письма. Старинная китайская поговорка гласит, что когда живопись достигает духовности, она исчерпывает себя. Потому картины этого периода характеризуются как бы случайной, но на самом деле нарочитой незавершенностью, неясностью и неуловимостью форм. Творец картины намекает в своем творении на существующее, но не проявленное – то, что можно по деталям “восстановить” или домыслить благодаря иносказанию, обостряющему интеллектуальное и эмоциональное восприятие. Чаньский живописец, очень точно подметив эту черту, сумел через детали передать это недостижимо-целостное видение мира.

Обыкновенные вещи, их различные детали, изображенные на картинах чаньских пейзажистов, могли вызывать множество ассоциаций, намекать на отсутствующее и неизобразенное. Как нам кажется, именно эти “живые” обыденные вещи становятся главным средством Пробуждения, “взывая не к разуму, а к интуиции, и оставляя полный простор спонтанности, образности, красоте и поэзии”¹. В этом и состоит то, что Чань-Дзэн называет «прямым указыванием» на Истину и ее «непосредственным постижением»². Ведь ни у кого вещи не предстают столь “живыми” и столь “одушевленными”, как на этих живописных произведениях. “Работа художника состоит в том, чтобы выявлять “души” объектов, которые прячутся в телах вещей, и вовлекать их в

¹ Философию Чань-Дзэн в целом и главным можно определить (сколь бы не привычно это ни звучало) как «философию не-философии». Иначе говоря, это «нефилософствование» (не воспарение от предметного и конкретного к предельно абстрактному) и «нефилософия» (не абстрактная любовь к мудрости). Чань-Дзэн – это нечто такое, что в противоположность собственно философии, использующей в постижении и выражении Абсолютного Начала абстрактно-категориальное концептуально-логическое мышление и язык терминов (а поэтому, следовательно, не могущей брать средством познания и выражения Истины предельно конкретные понятия, обозначающие предметы вешного мира: «стол», «стул», «кровать», «сосна», «чай», «палка» и т. п.), использует именно эти «живые» понятия, еще точнее – даже не понятия, а сами эти вещи как таковые: стол, стул, кровать, сосну, чай, палку и т. п., взывая не к разуму, а к интуиции, и оставляя полный простор спонтанности, образности, красоте и поэзии [Гарри, 2003, с. 38].

² Подробно модель дзэн-буддийского мирозерцания, или «дзэнского видения» сущего см. [Гарри, 1997, с. 80].

универсальный ритм всего, что живет, сверкает и поет. Если художник привносит в свое произведение мысль живую и чистую, он увидит сияние *дао* в чувственных формах и, естественно выразит сущность объекта. Упражнение в духовной сосредоточенности оживотворяет живопись и каллиграфию”[Завадская, 1983, с.44-45].

Вещи, которые художник создавал на своем полотне, могли, «ничего не рассказывая», создавать лишь особую ауру, атмосферу. Зритель, проникая в эту атмосферу творческого процесса художника, начинал сам со-переживать ему. Здесь происходил некий интимный контакт между созерцателем и созерцаемым, и в этом обоюдном совпадении чувств рождалась заново вся подлинность вещей. Не случайно в своем трактате «Высокое послание лесов и потоков00» великий Го Си писал: «При виде белых облаков в серой дымке мысленно идешь по ним. При виде света вечерней зари в реках, на равнинах мысленно наблюдаешь закат. При виде в горах отшельников и горных жителей мысленно живешь вместе с ними. При виде скал с родниками в неприступных местах мысленно бродишь среди них. У людей, рассматривающих эти картины, возникает настроение, точно они в самом деле находятся в этих местах» [Мастера искусства об искусстве, 1965 с.85]. Так, чаньский художник интуитивно понимал природу вещей, прежде всего раскрывая их внутреннее содержание. Ведь на самом деле назначение чаньской эстетики – дать почувствовать то, что за гранью видимого мира, но что незримо присутствует. Если намек – один из главных эстетических законов этого искусства, то вполне становятся понятными слова Икэнобо Сэньо: «И на засохшей ветке, и в разбитой вазе можно увидеть цветы, которые приведут к озарению», или, как говорил Догэн:

Разве не в шуме бамбука путь к Просветлению?

Разве не в цветах сакуры озарение души?

[Цит. по: Григорьева, 1979, с.207-208]

Никто не мог так наслаждаться вещами, как истинный мастер Чань, ибо он наслаждался, будучи совершенно свободным от них. Как отмечает Е.В. Завадская, «разработка в эстетике чань высоких принципов красоты вещи дала, казалось бы, парадоксальный результат – отсутствие культа вещей, освобождение от вещи. Художник чань в большей мере занят решением пустого пространства, чем собственно вещами» [Завадская, 1977, с. 132]. Эта особенность проявляется и в чаньской пейзажной лирике – в сравнительной пустоте и лаконизме картины, которые воспринимаются как его дополнение или даже существенная часть. Но эта пустота *всегда содержательна*. Создатель пейзажа лишь задает этот почти неуловимый мотив и настраивает зрителя, стараясь вызвать у него душевный отклик. В этом важнейшая задача чаньского искусства. Недаром Д. Судзуки утверждал, что в намеке заключается вся тайна чаньского искусства.

Как пишет в своей статье современный художник Хуан Биньхун: «Пустота должна быть откликом на наполненности, наполненности должны мотивироваться пустотами. Работая над картиной, нельзя ограничивать себя рассуждениями, где разреженно, где плотно, все прежде всего должно определяться “пространством идеи” [Соколов-Ремизов, 1985, с. 24].

Наиболее известным чаньским мастером техники “незаполненного пространства” был Ма Юань (1190-1224). Он всегда рисовал лишь один угол, предоставляя остальное воображению зрителя. Его намеренно оставленное не закрашенным пространство, как знаковый смысл недоговоренной изобразительности рисунка, намекал на буддийскую концепцию Пустоты. Как говорили буддисты: «Пустота – вот блеск образов, блеск образов – вот пустота» [Малявин, 2000, с.53]. Так, декоративные свойства белого пространства листа были включены в общую систему выразительных средств рисунка. Его картины – одинокая лодка рыбака, затерявшаяся среди безбрежной глади зимних вод или пронизанная тихим очарованием картина созерцания поэтом осенней луны -

лаконичны до предела. В общем композиционном замысле картин и в художественном решении каждого малого фрагмента природы – интерпретация прежде всего внутреннего состояния создателя. В этом смысле символический замысел художественных произведений Ма Юаня кроется в чаньском призыве – созерцания (*гуань*) как пути постижения единства с мирозданием. Те чувства, настроение, которые испытывал сам художник при создании этих картин, невольно через недосказанное передаются зрителю. Так, известный художник-литератор Ми Фу (1052-1107), основатель школы *вэньжэньхуа*³ (букв. живопись художников-литераторов), «перед тем, как приступить к работе, он медитировал перед автографами и картинами, стремясь проникнуть в их глубинный смысл и усвоить его, как усваивают поэтический или философско-религиозный текст» [Завадская, 1983, с. 32]. Ведь так или иначе каждое произведение искусства несет в себе указание. Художник, схватывая внутреннее качество созерцаемой картины, прежде всего передавал это качество в условных образах-знаках. Но для полного восприятия образа нужно обладать запасом знаний, практической подготовкой и безусловным опытом понимания символического языка канонических приемов буддийской традиции.

В данном случае образ лодки, челна, как и моста, ассоциировался с праджняпарамитской идеей «переправы на другой берег» как достижения Просветления, а образ спокойной поверхности воды – как отражения всех вещей и явлений. «Поверхность чистого и спокойного океана отражает в равной степени все вещи истинные и ложные, злые и добрые, она лишь передает их облик и не "судит" их [Маслов, 2001, с. 76]. Популярный образ луны у чань-буддистов вызвал к жизни выражение "ловить луну в воде" и отсылал к

³ Понятие *вэньжэнь* осознается и как «интеллектуал» (С.Н.Соколов), и как «образованные люди» (Н.В. Виноградова). В европейской литературе чаще всего обозначают словом «literati». В китайских источниках синонимами *вэньжэнь* выступают понятия *шижэнь* («ученые»), *дафу* («чиновники»).

знакомому коду чаньского текста как стремления к иллюзии, зная, что это иллюзия не отличима в своей основе от реальности. Так, ценность картине придавало не изображение самой вещи, а передача ее идеи (*и*), или, вернее, внутренней сути (*шэнь*). Задача художника состояла в передаче этой одухотворяющей сути вещей, души вещей (*чуань шэнь*)⁴. Так, по словам чань-буддистов, кисть выявляет образ, а в образе пребывает дух. Даже великий У Дао – Цзы (VIII в.) «собирал воедино свой дух и приводил его в гармонию с творческими превращениями мира, создавая образы силой своей кисти».

Образ-символ служит выражением идеи (*се и*), способом постижения Истины. Всегда подвижные ситуативные символы-образы несут в себе невербальное сообщение того или иного состояния от сознания к сознанию. Потому не случайно в творческом процессе самое важное – увидеть, создать образ в своем сердце (*синь*), а запечатлеть его – дело второстепенное. Необъятность, неисчерпаемость духовного мира чань-буддиста невозможно втиснуть в рамки слов, потому как они не в состоянии передать движимый дух вещей.

Так, в поэзии и живописи средневекового Китая и Японии на первое место выходит субъективное начало, неповторимость контакта зрителя с произведением искусства, его эмоциональное переживание. «Произведение искусства определяется в ближайшем плане предназначенностью для непосредственного использования, а в конечном – для обретения эстетического опыта» [Сомарасвати, 1956, с. 46]. Намеки на любые известные сюжеты, поэтические образы, чаньские сентенции одновременно ограничивали поле воображения зрителя, но в то же время расширяли диапазон его личных ассоциаций, душевных переживаний. «В ходе такого диалога выявлялась еще

⁴ Чуань шэнь – букв. «выражать душу». В теоретической литературе по живописи употребляется в двух основных значениях: 1) *сешэнь* – писать сущность, душу (вещей и людей); 2) наряду с *сечжэнь* и *сечжао* обозначает портретный жанр живописи; название портрета *чуаньшэнь* идет из трактата Гу Кай-чжи.

одна специфическая черта традиционной эстетики: красота и польза вовсе не были разделены в ней непроходимой границей но, скорее, являли собой два аспекта единого целого, по-разному акцентируемых в различных видах искусства» [Брагинский, 1995, с. 6].

Иносказательность, многозначность образов, восходивших к традициям буддийского канона, позволяли видеть в единичном общем, через малое ощутить целое. Это в свою очередь привело к уменьшению художественного пространства и лаконизму средств выражения.

Эта величавая простота без всяких излишеств, ненужных нагромождений достигалась художником посредством намеренной пустоты картины, ее асимметрии, неравномерности, разрывов в деталях. Асимметрическое построение пространства, предполагающее своего рода деформацию вещей и предметов, позволяло увидеть обыденное вдруг в совершенно ином свете, высвечивающем ту сокровенно-необыкновенную правду бытия. Такое видение картины чаньского художника домысливалось зрителем через особые размыты и оттенки черной туши, иначе говоря, монохромную живопись (*мо хуа*). Считается, что эта традиция живописи, т. е. письма «размытыми туши разных оттенков» - *сюаньдань*, началась с самого Ван Вэя – признанного мастера Чань, поэта, музыканта и живописца. Так, в «Слове о живописи из сада с горчичное зерно» говорится:

У буддистов *Чань* существуют северная и южная школы.

Началось это расхождение при Танах.

И у художников есть северная и южная школы.

Размежевание началось также при Танях.

Вовсе не потому, что одни северяне, другие – южане.

Северное направление идет от Ли Сы – сюня и его сына,

Южное направление идет от Ван Мо – цзе, начавшего применять

сюаньдань,

Изменив прием *гоучжо*.⁵

[Слово..., 1969, с. 33]

Страстный любитель живописи величайший каллиграф эпохи Тан буквально воспевал всю выразительность линии и пятен туши, утверждая, что «среди путей живописца тушь простая превыше всего». Такой подход во многом был предопределен характером философских течений «в форме особого, самодовлеющего одухотворения внешних форм, даже если это были отвлеченные знаки, написанные рукой человека, рождал преклонение перед собственно выразительными средствами искусства – линией, композицией, ритмом и т. п., - способными якобы воплотить вездесущее «ци» и отразить общемировой закон «дао» даже вне прямого сходства с изобразительными предметами» [Муриан, 1969, с.34-35]. Поэтому не удивительно, что вся чаньская живопись заметно выделялась некоторой хаотичностью, зыбкостью построения форм. Так, чаньские монохромные картины при помощи полутеней, полутонов, невидимых нюансов обнажали присутствие внутренней жизни, угадываемой только интуитивно. Без связи таких линий и мазков туши с конкретно-предметной формой, наталкивающей воображение зрителя на определенный путь ассоциаций, невозможно было бы добиться такой точности и интенсивности в передаче общего настроения. Линия позволяла передавать немислимые образы и предметы, вернее, очертания предметов, которые раскрывались перед зрителем в своей внезапной и скрытой красоте: бег коня, взмах крыльев птицы, лодка, скользящая по воде, гибкость ветвей бамбука, влажность лепестков цветка. Такое художественное видение очень удачно выразилось в живописном жанре хайга⁶, как лирического наброска по темам

⁵ Гоучжо фа – прием в живописи, применявшийся Ли Сы – сюнем; письмо прерывающейся, угловатой линией.

⁶ Хайга - жанр небольшого лирического наброска по темам поэзии трехстиший – хайкай, обычно сочетающего рисунок и каллиграфическую надпись стихотворной темы, выполненную в скорописном стиле «сосё». Связан с творчеством художников-поэтов XVII-XIX вв.

поэзии хайкай. Этот творческий метод, основанный на интуиции художника (*синьфа*), позволял с необычайной простотой и филигранным мастерством предельно точно выразить эмоциональный жест художественного образа, интонацию, искусство намека, в то же время передавая его сокровенную скрытую сторону. «Иероглифы каллиграфической надписи могут превращаться то в лепестки облетающей сакуры (в работе Исса «Ах, печален мир – Даже в пору цветения вишен – Все же печален») или в тонкие стебли травы (в хайга Мозна «Осенняя луна - Замерли в ее сияньи – Крылья стрекозы»), то в причудливую игру солнечных бликов на воде (хайга Кэмпо «Стрекоза – Скользит над озерной гладью – В закатном солнце»), то в струйки дождя, падающего сквозь листья банана (хайга Кэдзана на стихи Басё «Ветер в листе банана – По тазу звенит капель – Осенняя ночь») или в поросшие травой крутые склоны холма (в хайга Рёто «По десять иголок – Собрала в цветенье сосна – Густая зелень!») [Соколов, 1969, с.79]. Высокое мастерство и свобода во владении художником изящной и меткой линией позволяли ему намекать не о самом предмете, а о его функциях, свойствах, связях с окружающим миром. «Здесь речь идет о ритме одухотворенном, то есть передаваемым некие внутренние духовные качества без внешней механистичности, а также о ритме движения «живого» органичного предмета, выявляющего то, что определяет его истинную природу (неважно, изображался ли человек, цветок или камень)» [Николаева, 1996, с. 183]. Это художникам удавалось передать посредством особого построения пространства картины, асимметричного распределения рисунка и надписи, умелого соотношения высокого и низкого, изящного и свободного, пустого и заполненного. Правда сердца, по мнению мастеров Чань, лежала всегда «между отсутствующим и присутствующим».

В «Слове о живописи из сада с горчиное зерно» сказано:

«Сюй Вэнь-чжан был ученым со свободной душой.

В самой загроможденной картине для него существовала великая пустота. Это – то он и называл «пустота и наполненность» - суюй ши.

Так, в связи иероглифов, написанных им, и в самих знаках, и в пустотах между ними таится и всплывает смысл» [Слово о живописи..., с.42].

Так, один из самых ярких чаньских художников средневековья Лян Кай (втор. пол. XII - нач. XIII в.) создал оригинальный и совершенно виртуозный по мастерству портрет танского поэта Ли Тай-бо. Воздушный, летящий силуэт поэта на фоне белого пространства свитка создан единым порывом кисти. Художник написал не просто портрет конкретного человека, а, скорее, символ творческого вдохновения, свободной и независимой мысли. «Однако за нарочитой небрежностью художника ощущается большое мастерство, умение в кажущихся случайными формах уловить их скрытые закономерности и поднести их зрителю неожиданно, броско и с большим декоративным блеском» [Виноградова, 1962, с.75]. Это художнику удается через намеренную пустоту картины как тождества полноты бытия и необъятности духа. Таким образом, главная идея этой эстетики призывала создавать это искусство с позиции созерцания, погружения в предмет, слияния с его внутренней жизнью. Воплощением этой идеи становилось создание образа, который таит в себе проникновение в сокровенную основу мира.

Монохромная живопись была очень близка каллиграфии, к которой так тяготели чань-буддисты. Еще в IX веке один из виднейших китайских критиков искусства Чжан Янь-юань обращал внимание на взаимосвязь живописи и каллиграфии: «Когда они не могли выразить свою мысль живописью, они писали иероглифы, когда они не могли выразить свою мысль через письменность, они писали картины». Ведь красота иероглифической надписи заключалась в ее динамичности, одухотворенности. Здесь каждая черта, каждая линия, мазок туши были живыми, передавая жизненную силу и энергию предметов. На наш взгляд, искусство каллиграфического письма было лучшим

способом для самозабвения чаньского мастера, отрешения от этого суетного мира, рождения неповторимых образов в небывалом просторе всей глубины его прозрения. Чаньский постулат о внезапности постижения Истины требовал от художника этой живописной школы мгновенности его техники. Каллиграф, словно танцующий в своей неистовой, дикой пляске творческой экспрессии (*жусиэнь*), рождал под молниеносными ударами кисти одухотворенные образы и предметы, не терпящие никаких поправок и дополнений. Художник Чань был носителем этого одухотворенного ритма (*циюнь*), данного ему свыше. Так, широкую популярность у чань-буддистов получило понятие «одной черты» (*и хуа*) или «одного закона» (*и фа*) как непреложного принципа живописи «одним движением кисти» (*и би хуа*). Считается, что основателем этого стиля был Чжан Чжи, который писал как бы одним дыханием, не отрываясь от рабочей поверхности. «Письмо одним штрихом» наиболее полно передавало движение, выявляло пространство, плоскости, наконец, передавало индивидуальность автора, его творческий гений. «Одна черта» соединяла единое с множественным, присутствующее с отсутствующим. «Идея живописи как «одной черты» формировала особое понятие художественного пространства, в котором событийность образов, пространственная неоднозначность преломлялись в бытийственную целостность – некое символическое пространство, или, скорее, метапространство Единого Превращения» [Малявин, 2000, с.260].

Таким образом, важно отметить следующую деталь: процесс как монохромной живописи, так и каллиграфии, должен был быть одномоментной и непосредственной передачей духовного состояния автора. А главная задача художника состояла не во внешней красоте, не в духе творения как таковом и не в художественной сущности образа, а в спонтанном выражении потока собственного сознания. «Как и в каллиграфии, в живописи тушью чрезвычайно важен ритм линий, передающий темперамент и душевно-нервное состояние

художника в момент творчества» [Муриан, 1969, с.35]. Потому весьма важными в процессе творчества были фиксация художественного образа и его восприятие.

«Замысел существует ранее кисти», - говорил Ван Вэй, этим высказыванием он предопределил дальнейшее развитие живописи в имманентности индивидуального начала художественному творчеству. Иероглифы, начертанные каллиграфом, необязательно несли прямую смысловую нагрузку, а могли иметь множество недосказанных ассоциативных версий. Так, Шэнь Цзечжоу (XVIII в.) писал в своих стихах:

В шести видах иероглифов, в пиктограммах

Уже заложены начала живописи.

Гора это или дракон – можно отыскать

Значение иероглифа по изображению.

Этим была заложена основа основ живописи,

Потом усложнялся процесс и развивалось мастерство.

[Цит. по: Завадская, 1975, с. 54].

Нередко каллиграфические надписи сопровождалась подписями зачастую в поэтической форме. «Однако китайские художники не только дополняли и эмоционально обогащали смысл своих произведений стихами, которые рождали как бы новые образы, развивали фантазию зрителя, но и вписывали с таким мастерством и блеском свои иероглифы в картину, что она приобретала от этого какую-то особую законченность и остроту» [Виноградова, 1962, с.10]. Так каллиграфия тесно связывала живопись и поэзию. Вообще же эти надписи и подписи, украшая картину своей декоративностью и орнаментальностью, играли большую роль при прочтении произведения искусства, приглашая зрителя к сотворчеству. «В прочтении прозаической надписи-темы, раскрывает ли она сюжет, является ли философским “комментарием” к живописи или имеет задачу раскрыть содержание или какие-то стороны содержания картины,

выделение ведущего слова, строки, звена, также, впрочем, как и интонационного поворота к собеседнику-адресату, дает возможность обнаружить лейтмотивное начало, соединяющее слово и живопись, художника с произведением и, наконец, зрителя как с произведением, так и с его автором. На основе интерпретации ключевых мотивов – скрытых ведущих мелодичных линий надписи-темы и ее интонационных характеристик – возникает, таким образом, картина “многостороннего диалога” [Соколов-Ремизов, 1985, с. 164]. Примером этому может послужить японский мастер живописи и поэзии хайкай Кадзан (1793-1841), который своим быстрым движением кисти, лишь обозначив диск луны, «одухотворил» свои собственные стихи:

Летняя луна –

На стойле два верблюда –

Поставила печать.

Это уподобление рисунка экспромту создавало глубоко изобразительный символ в Чань – мгновенность вспышки сознания.

Так, свитки (*сумиё*) не являлись постоянным украшением жилища и вывешивались для созерцания ими только в определенное время. В этом содержался важный символический момент, указывающий на самое бесценное в Чань – непосредственность переживания и свежесть чувств для тех, кто поймет на уровне того, что называется «без слов». Такое одномоментное, спонтанное рождение шедевра дается почти произвольно и целокупно, и потому его создатель может с ним так же легко расстаться.

Учитель Чань Д. Судзуки об этом говорит так: «Линия, начертанная художником жанра сумиё, отличается законченностью – ее нельзя исправить или дополнить; она полна той же неизбежности, что и вспышка молнии; сам художник не волен ее изъять; и этим объясняется ее красота» [Судзуки, 1993, с.404].

Еще одна группа картин сунского времени – портреты - свидетельствует о глубине чаньского опыта той поры. Художники Чань любили рисовать не только своих высоких патриархов и наставников, но и обычных архатов (кит. *лохань*), монахов, отшельников Чань. Словом, всех тех озаренных людей, носителей истинной природы Будды. А больше всего ценились в этих картинах не сами образы, а обстоятельства, при которых они получили озарения. Это опять же передавалось путем скрытого намека и даже молчания. Молчания как свидетельства глубокого духовного опыта. Так, портреты выдающихся чаньских художников той поры Лян Кая и Му Ци (работали в сер. XIII в.) поражают своей дерзновенностью и смелостью художественного решения. Обычно на них изображены гротескные фигуры безумных отшельников Чань, которые то смеются, то плачут, рвут в клочья буддийские сутры, рубят бамбук, сжигают деревянные статуи Будды. Гротескно увеличенный вид фигур, в его символическом выражении, намекал зрителю на непреходящее качество исключительности вещи, ибо вещи наиболее реальны и жизненны тогда, когда предстают перед нами в небывалом виде. А образы безумцев Чань – на их подлинное обличье и отрицание всякого «знака и слова» и внешние атрибуты традиции.

Излюбленными образами этих художников были два неразлучных монаха-отшельника Ханьшань и Шидэ, а также невероятной толщины миролюбивый монах Будаи, которые воплощали блистательную бессмыслицу и пустоту жизни в Чань. Картины чаньских мастеров Му Ци и Лян Кая воплощали истинное «Я» без формы, через намек пробуждали в созерцающем подлинную человечность, непознаваемость и вечность духа, в конечном счете означавшего абсолютное Ничто. «Когда маска и природа, привычка и откровение странным образом сплетаются в узел, когда мы прозреваем истину в ускользающей черте, пролегающей «между тем, что есть, и тем, чего нет», мы познаем радость китайского мудреца – радость самоотсутствия» [Малявин, 2000, с.61].

Таким образом, это искусство с наибольшей откровенностью выражало духовные основы традиции учения Чань и стало самым достоверным и полным проявлением его подлинной сущности. «Понимание истинности происходящего приходит не из размышлений и не из логического выстраивания, а из мимолетного наблюдения. Здесь реальность происходящего в природе указывает на нечто, происходящее в самом человеке. Этот сюжет "истинного понимания, не указывая на само явление", неоднократно обыгрывает и китайская поэзия, и живопись, и каллиграфические надписи, сопровождающие пейзажи. Поэтому и всякая художественная культура имеет своей целью не отображение реальности, не ее описание и даже не чувства или переживания человека, но содержит в себе намек, скрытый указатель на истинную реальность» [Маслов, 2001, с. 89]. Это целая отвлеченно-символическая картина, смысл которой постигается вне зависимости от каких-либо конкретных условий в индивидуальном интуитивно-мистическом озарении.

Следовательно, при создании этих произведений живописи в первую очередь ценилась способность художника в «личном» почерке выразить и передать степень своего озарения. При этом созданные им произведения искусства являли собой духовное и жизненное состояние создателя как ключевой момент обнаружения и передачи истинной природы Бытия через знаковую форму намека.

2. 2. «Пауза», «пустое пространство», «вопросы без ответа» в поэзии Чань

Пауза в тексте, также как и пустое пространство в графическом изображении, может выполнять функцию границы или точки, отделяющей один текст от другого или одно сообщение в тексте от другого. Пауза может рассматриваться как лакуна в тексте, как случайное или намеренное повреждение текста. В последнем случае она может быть результатом цензуры, т.е. императивного приведения содержания текста к некоторому нормативному образцу. Паузу можно также воспринимать просто как часть незаполненного пространства – той основы, на которую нанесен текст. В этом случае пауза выступает не как разделитель текстов или сообщений, а, наоборот, как связующая ткань, соединяющая различные элементы в одно целое. В философском плане пауза в этом значении выступает как пространство космоса, как Единое бытие. Пауза может выполнять также функцию показателя семиотического переключения (*dedrayage, shifting out*).

Все перечисленные функции паузы могут переноситься с текста сообщения на внутренний мир говорящего, равно как и на внутреннее состояние воспринимающего, т.е. двух актантов акта высказывания. Поскольку в буддизме существует традиция, рассматривающая все три состояния (произносящего, слушающего и саму речь) как видоизменения единого текста, то задача семиотического анализа существенно облегчается.

Пауза в функции лакуны может рассматриваться как намек. При этом пространство паузы превращается в пространство контекста, который в Чань имеет тенденцию расширяться до пространства всей культуры. Понимание намека, таким образом, является свидетельством приобщенности к культуре, показателем степени инкультурации.

Как известно, учение чань-буддизма переживало свой наивысший расцвет в эпоху Тан и Сун, потому этот период по праву считается золотым веком поэзии, явившим миру блестящую плеяду признанных мастеров словесности Чань. Хотя философия Чань не оказала решающего влияния на всю литературную мысль Китая, она несомненно имела идеологическое воздействие на мировоззрение поэтов той поры, сложив собственную литературно-эстетическую концепцию.

Этому способствовали буддийские монастыри, которые располагались повсеместно и являлись духовным пристанищем всех страждущих, ищущих в буддизме опору и отдохновение от мирской суеты. Так, буддийская, а вместе с ней и чаньская религия, устойчиво влияла на все слои китайского общества.

В первую очередь буддийские настроения присутствуют в творчестве поэтов, представляющих элитарную литературу, и, конечно же, в неординарном творчестве самих поэтов-монахов Чань. Ведь, как известно, чаньские монахи не ограничивались только религиозной практикой, а наряду с даосами и конфуцианцами занимались тщательным изучением китайской классической культуры. Можно сказать, что преобладающее число чаньских монахов являлось философами, поэтами и художниками в одном лице. «В результате происходило замечательное взаимообогащение философских, научных и художественных поисков, в которых преобладающей нотой было дзэнское и даосское чувство «естественности» [Уотс, 1993, с.250]. Даосская теория “естественности” *цзыжань* в учении Чань означает, что человек не сможет достичь своей истинной природы и по-настоящему быть чистым, свободным, если его действия и поступки не истинны и являются результатом искусственной практики. VI патриарх чань-буддизма Хуэйинэн советовал отпустить свой ум, а стало быть мысли, которые появляются и исчезают в нашем сознании, как птицы в небе, не вмешиваясь в их ход освободить себя, просто «сидя себе спокойно, ничего не делая». Чань-буддизм убеждал, что

истинно сущее не может быть высказано устно или записано, поскольку посредством слова может быть передана лишь видимость вещей. Метод субъективного нахождения истины, часто понимаемая как абсурдная форма изложения мысли, и оказала значительное воздействие на китайскую поэзию буддийского направления и на ее теоретиков. Эти постулаты, концепции, философские изречения Чань притягивали к себе поэтов, тяготившихся конфуцианским рационализмом, той непринужденностью и простотой выражения Истины. А чаньская идея внезапного раскрытия в себе бесконечной творческой мощи бытия стала для многих основой их творчества. По словам последователей Чань, на самом деле поэзия не призвана описывать внешний вид вещей, ее задача - передавать их дух, невидимое, тайное, идею произведения.

Сложность передачи столь индивидуального и неповторимого эмоционального опыта обычными средствами привела к тому, что наставники Чань прибегали к символам, аллегории, метафоре, иносказанию, использовали приемы недоговоренностей, открытых вопросов, оборванных строк. "Художественная культура Китая - это культура аллюзий и намека. Начиная с династии Тан возникает особый метаязык, доступный лишь посвященному, взывающий к самому ядру китайской культуры... Сокрытый характер культуры предусматривает и постоянное соккрытие истинного смысла слов или пожеланий. Более того, многие понятия приобретают смысл, когда они называются непрямым образом» [Маслов, 2001, с.56].

В чаньской поэзии эти литературные приемы встречаются в творчестве как поэтов-монахов, так и в стихах знаменитых поэтов, приверженцев буддизма. Это прежде всего блестящее творчество таких поэтов, как Ван Вэй, Мэн Хаожань, Бо Цзюйи, Ли Бо и многих других. В мировоззрении этих поэтов находят свое выражение буддийские и даосские взгляды. Это говорило об их некоторой оппозиции к конфуцианству, поиску новых путей в их духовных исканиях. Потому философия Чань была особенно близка им, освобождая от

всех условностей и привязанностей внешнего мира, дарующая гармонию и ценность внутренней жизни человека.

В творчестве великого поэта Ван Вэя, часто искавшего отдохновение в буддийских храмах, даже имевшего буддийское прозвище Вималакирти – Моцзе, очень часто встречаются приемы использования иносказаний, недоговоренностей, открытых вопросов, которые говорят не только о богатстве его художественных средств и разнообразии композиции, но и некотором новаторстве. Так, использование этих новых приемов в чаньской поэзии становится вездесущим. Ведь, по словам последователей Чань, на самом деле поэзия не призвана описывать внешний вид вещей, а передавать их дух, невидимое, тайное, которые также раскрываются через символику:

Я, дряхлый немощный старец,
 Медленно бреду к чаньскому монастырю.
 Хочу спросить о смысле «доброе сердца» –
 Заранее знаю о тягости Пустоты - опустошить бы ее еще!
 Горы и реки небесным глазом охватываются,
 Мир пребывает среди тела дхарм.
 Ничего удивительного, если все уничтожит пламя,
 Возродиться сможет ветер на земле!

(Перевод Г. Дагданова.)

Приведу еще один пример:
 Меж утесов и пропастей петляет узкая тропинка.
 Облака и лес скрывает буддийский монастырь.
 За бамбуковой рощей со стороны горного пика видна заря,
 В тени лозы вода еще холодней.

(Перевод Г. Дагданова.)

Если в первом стихотворении в начале сюжета поэт поднимается в монастырь за советом к чаньскому наставнику, то уже ниже мы обнаруживаем

его истинное понимание Оучения Чань. В четверостишии автор воспекает Природу в ее естественном течении, во всей красоте «цзыжань». Но если взглянуть более пристально, то в этих примерах угадывается, что в начале композиции заданная мысль, настроение как бы меняют свое направление для рождения новых настроений, которые в конечном итоге, распадаясь, остаются незавершенными. Такой прием позволял читателю понять, что же имел в виду автор.

В связи с этим литератор XIII в. Ван Шичжэнь отмечает, что такого рода разрыв и недоговоренность до конца есть наипрелестнейшее в стихотворении. Сам Ван Вэй говорил: «Когда пишут водопад, надо его так изобразить, чтобы он прерывался, но не был разорван». Почему не разорван? Да потому, что эти разрывы наиболее точно передавали существование духа, идеи произведения.

Подобный прием прослежен в этих четверостишиях Ван Вэя:

Северный холм.

Холмик северный зеленеет там, на север от озера.

В роще смешанной орхидеи: краснота их горит, ярка.

Извиваясь и изгибаясь, воды с юга несет река...

То светлея, то исчезая там, за синей каймой леска.

Поток у дома Луаня.

Свищет-хлещет ветер в дождь осенний.

Плещет-плещет меж камней течение.

Разбиваю, вспрыгнув, волны в капли...

Вновь слетает вспугнутая цапля.

(Перевод Ю. Щуцкого.)

Здесь мы опять невольно пытаемся подспудно найти ответы на эти недосказанные строки. Такой художественный прием в литературе получил название «оборванные строки». Для него характерны сдержанность и лаконизм художественных средств творческого выражения поэтов, где нет лишних слов,

фраз, где несказанное остается домыслить самому зрителю-читателю. Это во многом было предопределено еще Лаоцзы, вспомним его знаменитое: «Пять цветов притупляют зрение. Пять звуков притупляют слух». Сдержанность, лаконизм художественных средств творческого выражения поэтов выразились в знаковой форме приема недосказанности, «оборванности строк».

Так и в другом четверостишии Ван Вэя:

На склоне лет мне тишина дороже,
 Всех дел мирских – они лишь тлен и прах.
 Тщеславие меня давно не гложет,
 Мечтаю только о родных лесах!

(Перевод А. Гитовича.)

В стихотворении Мэн Хаожаня, напротив, очень тщательно и поэтапно раскрываются ступени чаньской практики, начиная с созерцания (сосредоточения), опустошения сознания, освобождения ото всех привязанностей вплоть до ощущения однобытия с миром, где снимаются все оппозиции, все противопоставления. Но в конце произведения в заданном вопросе чувствуется намек автора, вернее, его скрытая насмешка на ограниченность и невозможность подобных переживаний служителями Конфуция:

Слышал, что Фугун обитает в уединении,
 Встретил Сюэ также в глуши.
 Завязали дружбу, при этом были сосны и кипарисы,
 Чтобы спросить о Законе, ищем монашескую обитель.
 В небольшом ручье еле-еле помещается лодчонка,
 Причудливый камень не раз вызывает испуг у коня.
 Это место самое глухое и уединенное,
 Это место, где у всех присутствует чистота.
 Облака поднимаются над местом, где сидит отшельник.

Небо и пустота опустились у лестницы.
 Отшельник что ощущает,
 От мирской суеты и суетных мыслей отказавшись?
 Четыре ступени чань тесно взаимосвязаны,
 Все есть Пустота и Ложь.
 Хотел бы удостоиться Сладчайшей Росы,
 С радостью принял дуновение ветра.
 Остановился – не хочет расставаться с горными воротами,
 Кто может так расстаться с Кунцю?

(Перевод Г. Дагданова.)

Таким образом, отказ от строго логического и последовательного раскрытия темы стихотворения часто проявляется у поэтов в виде вопроса, оставленного без ответа, оставляя место для эмоций зрителя и его интуитивного поиска Истины:

Можно смеяться над дорогой Ханьшаня –
 Нет и следа повозки.
 Тянутся в ряд ложбины гор,
 Трудно запомнить изгибы.
 Нагромождения гор невесомы.
 Тысячи трав льют слезы росой,
 Воспеваю ветер и сосну.
 В этот миг теряю дорогу домой.
 Тело спросит свою тень:
 Куда мне идти?

(Перевод автора.)

Тот же прием недоговоренности мы встречаем и в творчестве Шидэ:
 С самого начала был Шидэ,
 Не внезапно стал называться им.

Нет другой семьи, к которой относился бы.

Ханьшань - мой брат родной.

Сердца – мое и его – равны.

Кто может здесь плохое сказать, -

Словно спросить: «Сколько лет тебе?»

Или «Хуанхэ насколько чиста?»

(Перевод автора.)

Или в другом, поистине ставшем хрестоматийным стихотворении Мэн Хаожаня «Весеннее утро» в заключительной строке – восклицании угадывается вопрос:

Меня весной не утро пробудило:

Я отовсюду слышу крики птиц.

Ночь напролет шумели дождь и ветер.

Цветов павших – сколько посмотри!

(Перевод Л. Эйдлина.)

В этих строках стихотворений, вернее, между строк можно прочесть жизненное целеполагание авторов, которые не ищут славы и выгоды, не стремятся обладать и окружить себя вещами и статусами, а прежде всего ценят свое высокое предназначение рождения и жизни на земле в качестве человеческого существа, наделенного возможностью Познания и Совершенствования.

В чаньской поэзии «отказ от внешних атрибутов» традиции, «отказ от письменных знаков» понимается через простоту и обыденность употребляемых слов и фраз.

Замечательное стихотворение чаньского наставника Догэна «Изначальный Облик» по хрестоматийному переводу Т.П. Григорьевой как нельзя лучше иллюстрирует красоту и глубину этих строк:

Цветы - весной,

Кукушка – летом,
 Осенью – луна,
 Холодный чистый снег –
 Зимой.

(Перевод Т. Григорьевой.)

Но в этих, казалось бы, безыскусных на вид строках таится запредельная мудрость Просветленного сознания в его прозрении единства со всем сущим. Такое интуитивное постижение было доступно посредством изображений конкретных явлений действительности, которые совершенно точно передавали дух вещей, их внутреннюю жизнь. Вся глубина эмоционального переживания произведения передается читателю посредством паузы, прерыва в тексте:

Мирское все –
 От корня до конца –
 Подобно спутанному волосу старухи,
 Толкующей нелепо лживый сон

(Перевод И. Гарри.)

В максимально сжатой форме этого стихотворения основную эмоциональную и ритмическую нагрузку несет пауза. Пауза (яп. *кугири*) занимает особое место во всей эстетике Чань как один из поэтических приемов, как форма художественного творчества. Пауза расценивалась как молчание, которым наслаждался зритель, давая волю своему воображению. «Где нет слов, там действует воображение. В момент паузы происходит рождение образа» [Григорьева, 1979, с. 206].

Едва – едва я добрел,
 Измученный до ночлега...
 И вдруг – глициний цветы!

(Перевод Т. Григорьевой.)

Так, тема мгновенного озарения передана Басё во внезапно раскрытой красоте глициний, а в стихах Догэна ассоциируется с неожиданно появляющимися листьями и побегами у старого дерева:

Старая слива, старая слива!

[В тебе] весна, воспроизводящая побеги и листья!

Неколибомое Единое Деяние являешь всем!

[Твое] величественное самадхи – в каждой пылинке!

(Перевод И. Гарри.)

Пауза, прерыв в тексте имели важное символическое значение и расценивались как молчание, которое само по себе было мегаобразом Чань. Как и в исполнительном искусстве Японии⁷ и Китая, так и во всей поэзии Чань пауза являла собой некое священное действо, нацеленное на со-единение зрителя с актером, слушателя с создателем произведения. Образ, рожденный в этой тишине, в этом молчании настраивал «читающего» на эмоциональный отклик. «Паузы, как восклицательные знаки, расставленные в кульминационных моментах мелодии и сценического движения (так называемые позы «лянь сянь» - «светлый лик»), несли в себе не только эстетический смысл, но и тот элемент молчания, который на заре человеческой истории стал «первым шагом становления» внутреннего мира человека [Серова, 1990, с. 246].

Стихи поэтов-монахов Ханьшаня и Шидэ не имеют названия или темы. Но в этом заключается своего рода литературный прием, опять - таки

⁷ «...Эта пауза выражает физиологическое осознание красоты в японском искусстве... Именно через эти паузы происходит общение между актерами и зрителями. Актеры посвящают всю свою жизнь созданию этих мгновенных пауз, а зрителям эти мгновения приносят наслаждение, как бы очищают их. Зрители идут на пьесы кабуки не столько для того, чтобы следить за драматическим действием на сцене, сколько для того, чтобы насладиться этими мгновенными паузами. Короче говоря, кабуки представляет собой пьесу, в которой все мобилизуется и все стремится к тому, чтобы создать условия, порождающие эти паузы» [Гундзи, 1969, с. 24-25]

родственный паузе, когда читатель получает возможность дать волю воображению, интуиции.

Место для жизни выбрал гаданием в скалах,
 Отвесная горная тропка отделила меня от людей.
 Там, где двор мой кончается,
 Белые облака обнимают темные камни.
 Сколько лет уже живу в этом месте,
 Не раз смотрю, как весна сменяет зиму.
 Изливаю чувства сосуду для жертвоприношений,
 Дурная слава пользы не принесет.

(Перевод автора.)

Дошедшее до нас стихотворное творчество Ханьшаня удивляет своей простотой и безыскусностью содержания. Но оно очень искренно, непосредственно и действенно. Не случайно любители его творчества ходили за ним по пятам и собирали его непревзойденные стихи, оставленные на деревьях и камнях. Он всегда был одет просто, но за этим убогим видом чувствовалась огромная глубина его опыта, постигнутого в уединении, проникновение в философские идеи и дух Чань:

Живу, удалившись от мира,
 Частной жизнью, порвав с мирской суетой.
 Хожу по траве - уже протоптал три тропки,
 Смотрю на облака – соседей моих.
 Песню хочется спеть – птицы ее поют,
 Спросить о Законе – нет никого из людей.
 Сейчас танцую под деревом,
 Которое столько лет такое же, как весной

(Перевод автора.)

Поэт очень часто обращается к излюбленному образу - образу *Пустоты*, который зримо и незримо присутствует во всей чаньской поэтике. Вообще нужно отметить, что не только живопись, поэзия, театральное искусство, но и почти весь уклад бытия чань-буддистов зиждился на парадигме незаполненного (пустого, вымышленного) и заполненного (реального, настоящего). Понимание Пустоты Ханьшаня - свидетельство «истинной» просветленности, достижения «другого берега»:

В моем доме есть хранилище,
 А в хранилище нет ничего...
 Девственная чистота и прозрачность, совершенная пустота,
 Но яркий свет там день за днем.
 Простой пищей кормлю свое тело,
 Грубым холстом защищаю его – это мнимое существо.
 Тебе оставлю тысячи мудрых явлений –
 У меня есть истинный будда небес...

(Перевод Б. Вахтина.)

Как отмечает С.Ю. Лепехов, «эстетика Пустоты вызвала к жизни целый ряд технических приемов, основанных на использовании намека, недосказанности, пауз, в которых эмоции и мысли автора как бы отступают на второй план, оставляя место для эмоций и мыслей читателя, слушателя, зрителя» [Лепехов, 1999, с. 158].

Эту пустоту мы найдем также и в живописи хайга, в ее лирической и одновременно философской поэтике - хайкай. Так, пустое пространство смотрится как гладь пруда (хайга Басё «Старый пруд – Вдруг лягушка нырнула – Всплеск в тишине») или как белизна снега, например в работе Рёта «По бликам огня – Видно, что дует ветер – Снежная ночь», или как разлив лунного света (хайга Мозна «Осенняя ночь – Замерли в ее сияньи – Крылья стрекозы»). «Причем во всех случаях белизна снега участвует в раскрытии общего

стержневого настроения образа, которое можно кратко назвать тишиной – в первом случае, одиночеством – во втором, покоем, оцепенением – в третьем» [Соколов, 1969, с. 95-96].

Понимание «пустоты» японского поэта-монаха Чань Гидо Сюсина - свидетельство его прозрения:

Пустота не имеет формы,
У цветов нет сущности.
Кто таким видит мир,
Пусть заходит в это жилище.

(Перевод А. Кабанова.)

Или в его шуточном стихотворении, посвященном Гидану:
Если зрение не в порядке, рябит в глазах от весеннего света.
Знаю, что охваченный ленью, ты на мир неподвижно взираешь.
Но постигнув внезапно пустоту зримых форм,
Перестанешь грустить при виде цветов в дымке тумана.

(Перевод А. Кабанова.)

В другом его стихотворении «Во время болезни наставляю своих учеников шуточным наставлениям» метафора «цветов в пустоте» - лишь иллюзия, порожденная нашим сознанием:

В теле страсти бушуют: грозят ему сотней болезней.
Мне недолго осталось: уже близок мир духов.
Но смешны мне те странные глупые дети,
Что срывают «цветы в пустоте», удержать пытаюсь весну.

(Перевод А. Кабанова.)

В стихах его ученика Дзэккай Тюсина (1336-1405), прожившего долгие годы в чаньских монастырях, – ответное понимание «пустоты»:

У «цветов в пустоте» нет черенков, как могут они родиться?
Перед взором сгущается и рассеивается плотная пелена,

Как могут не родиться цветы в пелене перед взором?
 Видение возникает, видение исчезает, нет у него формы.
 Мудрец на жилище своем написал: «Цветы в Пустоте».
 Должен бы знать, что тогда и жилища его не существует...

(Перевод А. Кабанова.)

У монаха Сидзан Мёдзай (1295-1377) в стихотворении «Слушаю дождь» свое понимание Пустоты как отражение объективной реальности в ее истинной таковости, когда сознание подобно зеркалу отражает все вещи, которые невозможно ухватить.

Не пойму, что за звук доносится из-за ворот?
 Проникая в пустоту, очищает он зеркало сердца.
 Тысяча лет прошла, но звук остается прежним.
 Падают капли с карниза...

Уже третья стража...

(Перевод А. Кабанова.)

Понимание пустоты по Линьци - это освобождение от всех логических, причинно-следственных форм мышления:

“Последователи дао! В течение одного мгновения вы попадете в мир Сокровищницы Лотоса, попадете во владения Вайрочаны, во владения освобождения от уз, во владения сверхъестественных сил, попадете во владения чистоты, в мир Дхармы; вы попадете в нечистое и чистое, вы попадете в мирское и святое, попадаете к голодным духам и к животным.

Но сколько бы вы не искали, нигде не увидите никакого рождения, никакой смерти, [будут] лишь пустые названия”.

Иллюзия снов – это цветы в пустоте.

Не стоит стараться схватить их.

Добытое и потерянное,

Правильное и неправильное -

Я раз и навсегда выбросил все это.

[Гуревич, 2001, с.134-135]

Образ Пустоты, Небытия и породил поэтику недосказанности в Чань. Ведь, по учению Чань, в неделимом изначальном Небытии и существует все в своем изначальном не “загрязненном” виде, не зависящем от людских суждений и оценок. И для того чтобы различить неразличимое и постичь непостижимое, нужно практиковать *очищение сознания* и метод *у-нянь*. Вверить себя потоку *дао*, “отпустить свой ум” или опустошить сознание, которое никуда не стремится, не имеет образов, ничего не различает. Как у монаха Будая:

У меня есть тканевый мешок,
Висит пустой и не мешает мне.
Откроешь – много места в нем,
И вдруг узрешь Пустоту.

(Перевод автора.)

У Ван Вэя понимание Пустоты как достижения вечного блаженства возможно тогда, когда нет необходимости рассуждать о таких понятиях, как «Я» и «бытие»:

И если ты увидишь подземный мир инь,
Как правильно утвердить «я» у людей?

Препятствие – это бытие, и оно является основным.

В устремлении к Пустоте предпочитают отбросить все приходящее.

(Перевод Г. Дагданова.)

В творчестве японского поэта Рюсю Сютаку (1307-1388) стиля «*годзан бунгаку*» - литературы «пяти монастырей» очевидно влияние философии Чань в понимании органичного единства субъекта и объекта, гармонии человека и окружающего мира при достижении без-мыслия (*у нянь*) и состояния не - Я (*у во*):

Ночью в дороге

Рядом с кем раздаётся еженощно колокольный звон?

Путнику снится: сорок лет минуло, пока варилось просо.

Встал, сел... За оконной решеткой сосны... Я забыл свое «я».

На вершинах рождаются облака; луна скользит по небу.

(Перевод А. Кабанова.)

В сознании нужно постигать не-сознание – только так претворяется «изначальное сердце» (*бэнь синь*). В свою очередь *очищение сознания* и метод *у-нянь* предполагают в своей основе практику *у-вэй* (не-действия). Это есть невмешательство в творческий процесс, в естественный ход бытия, который заключается в слиянии с природой. Мастер Чань «не создает, а вторит природе, подобно эху, поэтому его мастерство безыскусно, оно словно игра или танец, это искусство отличает произвольная незавершенность» [Завадская, 1975, с.69].

Стихи Ханьшаня как нельзя лучше передают эту мысль, основанную на сублимации чувств в гармонии с природой и практике делания ничего неделания:

Место для жизни выбрал гаданием в скалах,

Отвесная горная тропка отделила меня от людей.

Там, где двор мой кончается,

Белые облака обнимают темные камни.

Сколько лет уже живу в этом месте!

Не раз смотрю, как весна сменяет зиму.

Изливаю чувства сосуду для жертвоприношений,

Дурная слава пользы не принесет.

(Перевод автора.)

В творчестве японского поэта Мусо Сосэки в простой и доходчивой форме объясняются сложные вопросы чаньской философии и практики:

Экспромт, сочиненный в дороге.

У бродяги всю жизнь имущества не бывает:

Облака в горах и луна в ручье – все его достояние.

Пойти на запад иль на восток – ему все едино.

Он всегда пребывает в пути, оставаясь при этом дома.

(Перевод А. Кабанова.)

Здесь автор намекает на слова в «Линьцзи – лу»: «Одни люди, пребывая в пути, не покидают дома; другие же, удаляясь от дома, не пребывают в пути». Так, Линьцзи дает характеристику его «истинному человеку»:

«У него нет формы, нет признаков, нет корней, нет истоков, нет места обитания, при этом он стремительный и бодрый. Что же касается его многообразных видов деятельности, то место, в котором это происходит, на самом деле является не-местом. Поэтому когда вы ищете его, он все больше отдаляется; когда вы гоняетесь за ним, он оказывается совсем в других местах. Это называется «Сокровенным» [Дюмулен, 1994, с.208]. Одна из главных идей учения Линьцзи - это свободный человек, живущий в гармоничном единстве с этим миром, он не привязан ни к чему, ни к движению, ни к покою, он вышел за пределы различий и потому пребывает везде.

В другом своем стихотворении «Вступление Будды на путь» Мусо Сосэки считает, что практикование *у-вэй* в конечном итоге приводит к созерцанию Пустоты:

Шесть лет сидел неподвижно, как змея в тесной трубке.

Лед и снег постепенно стали домом родным.

Вечером накануне вдруг узрел, как лопнула пустота,

И очнулся от яркой звезды, упавшей ему в очи⁸

(Перевод А. Кабанова.)

⁸ Согласно традиции Будда Шакьямуни достиг просветления после шестимсячной аскезы в горах в тот самый момент, когда на небе появилась первая звезда.

А Ханьшань буквально проповедует этот принцип *недеяния*, заложенный еще теоретиками Чань. Ведь само по себе наличие цели лишает жизнь основного содержания. Отсутствие спешки, отсутствие цели (*жэньюнь*) – это невмешательство в естественный ход событий, все должно быть *цзыжань* – естественно:

Ханьшань ваш Ханьшань,
 Шидэ сам по себе Шидэ,
 Обыкновенный дурак разве думает о мудрости?
 С Фэн Ганем в прошлом имели связь.
 Думая о времени, невозможно думать.
 Искать же время, где найти?
 Задаваться вопросом, есть какая причина?
 Дорога в прошлое – *недеяния* сила.

(Перевод автора.)

Ёситака Ирия дал такую своеобразную характеристику творчества Ханьшаня: «Его лучшие работы, удачные примеры истинной поэзии, не содержат религиозных постулатов, но те, где поэт забавляется, свободно и без усилий веселится на Пути, – это веселое излияние «спортивного самадхи»⁹.

Один из наиболее ярких и оригинальных поэтов *годзан бунгаку* Тюган Энгэцу (1300-1375) прославлял уединенную жизнь на лоне природы, где были созданы его лирические, философские, исторические стихотворения и сочинения в прозе. В стихотворении «Приглашаю друзей» поэт в не меньшей степени, чем Ханьшань, занят переживаниями о тщетности всех житейских дел и напрасных мыслей:

Почему же все так бурлит вокруг,
 Внутри у меня вращается-кипит?
 Кто же создал этот день для меня

⁹ См.:..Yoshitaka Iriy. Chinese Poetry and Zen., p. 59..

Более долгим, чем тысяча кальп?
 Долог день и трудно его пережить,
 Как же сдержать мне кипящий гнев?
 Здесь в горах не встречаю людей,
 Сугробы мешают приходу весны.
 Знаю примерно свою судьбу,
 Удачу и невезенье молча принимаю.
 От малейшего движения – суетные помыслы.
 Отказываться или принимать,
 Действовать или скрываться?
 Так не говорите же: « Прекрати все это!»
 С кем поделиться сокровенными мыслями?
 Жду, что наконец-то ты придешь,
 А когда придешь, откуда взяться тоске?

(Перевод А. Кабанова.)

Автор, находясь в бесконечных раздумьях о сущности бытия, в конце концов склоняется к тому, что лучше всего «сидеть себе спокойно, ничего не делая», в то время как «весна приходит и трава растет сама собой».

В другом восьмистишии Ханьшаня те же рассуждения о философии «увэй» как знаковой апелляции к собственной изначально чистой природе (*цзы син*):

Простой человек поживает в лачуге,
 Пред дверью – конская упряжь.
 Встретившейся птице в глухом лесу,
 Притаившейся рыбе в глубоком омуте –
 Им подобен живущий в горах.
 Сынишка, свесившись, срывает плоды горные,
 Зазываю всех женщин выпалывать поле.

В доме есть разве кто?

Лишь на лежанке – книга.

(Перевод автора.)

Ведь, по словам Д.Т. Судзуки, основная идея дзэн – это «вхождение в непосредственный контакт со своей внутренней природой без какой-либо помощи извне»¹⁰. В стихах великого Ван Вэя та же тема возвращения, обнаружения природы Будды, всегда свободной от ложного Я и внешнего мира. Так, в конечной строке стихотворения мысль поэта о возвращении к старому лесу на самом деле несет в себе переживание высшей реальности, так как создается в результате приобщения к истине:

На закате лет лишь покой люблю,

Мелочные дела не волнуют больше меня.

Сам же я не имею планов больших,

Знаю одно: вернуться к старому лесу.

(Перевод Г. Дагданова.)

«Цзы фан» – «оставить себя», открыть сердце сиянию этой Пустоты - вот концепция поведения обыкновенного чаньского монаха, который, поддаваясь порой мимолетному настроению, мог совершать безумные поступки, как в стихотворении Гидо Сюсина «Посылаю Сэсю Каю»:

Беспутный Ван Цзы-ю, что жил во времена Дянь-у,

Когда возникло желание, торопится в гости к Даю¹¹ по воде.

Точно так же и мне хотелось тебя догнать,

Но жду, пока снег наполнит лодку в тени гор.

(Перевод А. Кабанова.)

¹⁰ См.: Suzuki D.T. An introduction to zen Buddhism. – L, 1970. – P. 44.

¹¹ Дай - имеется в виду Дай Куй (или Дай Ань-дао, ум. ср. В 395 г.) – известный литератор, каллиграф, художник и музыкант. Был отшельником.

Подобное переживание намекает о случае, произошедшем с неким Ван Цзы-ю: «Как-то ночью, в ту пору, когда Ван Цзы-ю жив Шаньине, случился сильный снегопад. Ван Цзы-ю пробудился ото сна, открыл двери и велел подать вина. Вокруг все побелело. Он вышел побродить, читая нараспев стихи Цзо Сы о радостях отшельнической жизни. И, вспомнив о Дай Ань-дао, что жил у Шаньского ручья, тут же, немедля, отправился к другу на лодке. Добрался лишь под утро, дошел до ворот – и повернул обратно. Когда же спросили его, зачем он так сделал, ответил:

- Я был в настроении – оттого и отправился в путь. Настроение прошло, и я возвращаюсь обратно. Зачем мне теперь встречаться с Даем?» (Пер. В. Сухорукова). Такое интимное переживание в китайской эстетике обозначается термином ю (букв. «сокровенный смысл», «уединенность») – отшельничество, уход от мира, высокая душа, лучший друг.

«Поистине идущий Великим Путем не может «знать», чем он занимается; он «идет, не зная куда». Но он и не имеет потребности в знании, ибо в каждом со-бытии этого (не) делания осуществляет полноту бытия» [Малявин, 2000, с.69]. Как в стихах Рюсю Сютаку «Среди людских дел ничто не сравнится со сном» монах прославляет это не-действие как погружение в сон, потому как, «чтобы узреть подлинное в себе, нет лучшего способа, чем сон»¹²:

Среди бесчисленных дел людских ничто не сравнится со сном.

До седых волос торопятся, мчатся на запад и на восток.

Если же жить в горной хижине, безмятежно сидеть и спать,

Исчезнут все радости сами собой, а с ними и все печали.

(Перевод А. Кабанова.)

Очень удачно выразился когда-то Юньмэнь: «С посохом на плече ты странствуешь по свету и бредешь куда хочешь – на Запад и Восток, на Юг и на Север, молотя по гнилым пенькам, сколько душе твоей угодно» [Уотс, 1993,

¹² См.: Чжунго лидай сяшо сюйба цзи. - с. 1403.

с.198]. В стихотворении «Посылаю святому Ляну, возвращающемуся в Юньцзянь» поэт Дзэккай Тюсин очень живо передает свободный образ жизни адепта Чань, живущего по законам природы.

Уходил-приходил, не задерживался надолго.
Среди рек и морей полагался на ветер и дымку.
Остановился на ночь в храме Чжунфэнсы.

Утром ищет лодку плыть по Саньмао.
Поворачиваю голову к зеленым горам.
Обгоняя паруса, летят белые птицы.
Десять лет уже бродит в чужих краях.
С беззаботным видом сдерживает чувства.

(Перевод А. Кабанова.)

Человек должен был совершенствовать свою природу до полного исчезновения – слияния с окружающей средой, он «не знал ни любви к жизни, ни ненависти к смерти; не радовался своему появлению на свет и не противился уходу из жизни; безразлично покидал этот мир и безразлично приходил в него, и это все»¹³. Такая жизненная позиция художников и поэтов еще в IV в. была известна под названием «*фэн - лю*», которая уподобляла творческую экспрессию бытия потокам ветра и воды.

В стихотворении Бо Цзюйи чувствуется приверженность к учению Чань в его со-единении со всем миром, опустошенности сознания:

Ощутить Будду нельзя, он везде и нигде,
Следую своей судьбе с запада вновь на восток.
Внешность с годами старится,
Сердце мое ночью Пустоту созерцает.
Во время ночлега в горах тигры не нападают,

¹³ См.: Ли Доу. Записки о янчжоуских лодках с росписью, - Пекин, 1960, -С.130.

Когда на реке, видишь – потоком несет водяных букашек.
 Нескончаемы мысли у пришельца из бренного мира,
 Весна наполняет полностью лазурные облака.

(Перевод Г. Дагданова.)

Осмысление идей чань-буддизма удается поэту через созерцание в ночи, где он постигает непреложную истину – освобождение от внешних привязанностей, опустошение сознания, которые поэт пытается донести до читателя.

Художественное творчество мастеров Чань - это умение преподнести вещи так, как будто мы их заново открываем для себя, причем в один только миг. Подобные переживания обыденных вещей были возможны только тогда, когда сердце пусто и открыто для того, чтобы вместить в себя весь этот мир. Не об этой ли красоте рассуждает в своих стихах Ханьшань:

Запоздалой хризантемы увяданье,
 Подгоняемая холодами скрытая красота.
 Пришел дождь, удивился обновленью.
 Выдержав иней, внезапно поникла.
 Красота Природы как круглый рукав путника.
 Запретные плоды разлились по небесной чашке.
 Одинокие орхидея и весна рядом.
 Долго издалека мотылек летел.

(Перевод автора.)

Чаньское искусство – это искусство, где раскрывается бесконечный смысл прекрасного во всяком пустяке, в любом мгновенном переживании. Японский поэт Мукай Кёрай (1651-1704) как-то сказал: «Прекрасное рождается само в соответствующий момент». Как тут не вспомнить великого Мацуо Басё (1644-1694):

Об уходящей весне

Сожалел

Вместе с жителями Оми.

(Перевод Т. Григорьевой.)

По глубокому убеждению чаньских монахов подлинный поэт Чань должен раскрыть «все богатство видимого и слышимого» наиболее просто и без прикрас, одним словом, быть искусным в своей безыскусности. И чем обыденнее и неприметнее образы жизни, воспетые в поэтических строках, тем достовернее они свидетельствуют о том, что есть в нашем опыте Подлинного.

Здесь мало слов, слова просты, но это эмоциональное переживание, переданное автором, раскрывается в определенной системе связей, именно в этой нужной ситуативности. В коротком стихотворении неизвестного чаньского поэта очень тонко и глубоко переданы чувства, возможно, пережитые им самим:

Непрестанно искал весну - но не мог найти.

Хоть дошел до туманных гор – только обувь истер до дыр.

Вернувшись, случайно проходя мимо сливы *мэй*,

Увидел – весна на ветвях давно!

(Перевод автора.)

Оторванность человеческого сознания от собственного тела и души, его безостановочные поиски истинной природы, природы Будды, безусловно, напоминают поиски весенней красоты среди прекрасной бушующей весны, которая давно уже здесь – с нами и в нас. Не осознавая этого, мы в результате исчерпываем все свои силы и теряем интерес к жизни. Потому и говорил Ханьшань, прославляя эту свободную жизнь, вверенную потоку *дао*: «Птицы и бабочки счастливы в облаках, а рыбы внизу еще счастливее!» Это также очень близко чань-буддийской поговорке:

Много лет я искал дорогу домой,

а теперь забыл, откуда пришел!

[Цит по: Малявин, 2000, с. 406]

Такие моменты бытия в своей основе покоятся на чаньском принципе познания истинного, которое не требует никаких усилий со стороны и свободно от всех внешних привязанностей. Потому логически причинно-следственные отношения, установленные в контексте стихотворения, должны быть сняты, так как они приводят к определенной заданности, которой должны тогда подчиняться мысли и чувства воспринимающего.

Использование намека в творчестве дзэнских мастеров может быть проиллюстрировано на примере одного из фрагментов дневника Басё. Поэт описывает окраину небольшого города Сиракава, которую он только что прошел и увидел в отдалении под сенью большого каштана монаха-отшельника. Вид каштана и монаха навел его мысли на известное стихотворение «О срывании конских каштанов» и побудил поэта записать свое размышление по этому поводу, заканчивающееся стихотворением уже самого Басё. В размышлении указывается на то, что китайский иероглиф «каштан» состоит из двух частей, означающих «запад» и «дерево». Это сразу же связывается в сознании Басё с Западным раем Амиды. Вслед за этим Басё вспоминает, что легендарный религиозный деятель раннего периода распространения – Гёги - предпочитал использовать материал этого дерева и в качестве посоха, и как столба для поддержания своего дома. Затем Басё приводит свое стихотворение, вдохновленное увиденным:

Люди в мире

Не могут увидеть его цветы:

Каштан на свесах крыши.

[Цит по: Лафлер, 2000, с. 157]

Здесь важен намек на Западный рай и на дерево, под которым расположился странствующий монах, ассоциирующееся с деревом бодхи, под которым нашел Просветление Будда Шакьямуни. Другой скрытый намек

содержится в имени поэта буддийского Сайгё, которое Басё прямо не упоминает, но которое должно быть узнано по приведенной цитате из стихотворения «О срывании конских каштанов». Иероглиф «сай» означает запад, а иероглиф «гё» – «идти» или «хождение». Таким образом, Басё проводит параллель между странствием Сайгё в древности и своим путешествием, а также указывает и на конечную цель – буддийское Просветление, символизируемое образом священного дерева. Статус сакральности обыкновенному каштану придает уподобление его священному дереву бодхи, доступное не всем, а только «вступившим на путь». Поэтому цветы «просветления» не доступны обычным людям, видящим в каштане всего лишь обычное дерево.

«Экспромт, сочиненный в одиночестве» японского поэта-монаха Мусо Сосэки (1275 - 1351), одного из самых знаменитых чаньских наставников своего времени, также выражает внезапное состояние пробуждения (*сатори* кит. у) как единения со всем окружающим миром:

Долгие годы рыл землю, хотел обрести голубое небо,
И этим сам себе создал все больше преград.
Но кусок черепицы однажды швырнул в темноту,
И без особых усилий кость сломал в Пустоте.

(Перевод А. Кабанова.)

Это же настроение, вернее, опыт переживания Чань, как «отправления на поиски» и «возвращения» к своей истинной природе, передан в этом замечательном четверостишии китайского поэта:

«Над горой Лу дождь и туман; в реке Чэ прибывает вода.
Вдали от них я не знал покоя от тоски!
Я побывал там и вернулся... Ничего особенного:
Над горой Лу дождь и туман; в реке Чэ прибывает вода»

[Цит. по: Уотс, 1993, с.191].

Ведь недаром Д. Судзуки говорил: «Не может быть Дзэна без сатори, которое поистине является альфой и омегой Дзэн-буддизма. Дзэн, лишенный сатори, походит на солнце, лишенное света и тепла» [Судзуки, 1993, 160].

По словам чань-буддистов, именно в этом абсолютно статичном покое рождается движение, мысль, настроение.

На примере чаньской поэзии мы обнаруживаем прямую текстуальную связь слова и знака, где своеобразие поэтического стиха в Чань, лишенное в своей основе какого-либо описательного или декоративного момента, всегда таит в себе подтекст чистого указания. Место чувственного образа занимает знак, всегда указывающий на всеобщий и отвлеченный смысл. Ведь художественное творчество в чаньской интерпретации - это своеобразная поэтическая задача, как гунъань, отвлеченный от внешних обстоятельств, сосредоточенный исключительно на внутреннем постижении.

Суметь увидеть в этой конкретной реальности глубокую смысловую перспективу – значит понять художественный образ как символ. Или если выражаться языком хокку, Истина раскрывается: «Вот оно, вот как, вот так!» Или достаточно сказать: «Так!».

Таким образом, особенность специфического стиля практики Чань как попытки передачи просветленного сознания также наиболее удачно осуществлялась через поэзию.

Примечания

Сян 象

Шаньшуй 山水

Дао 道

Ян 阳

Инь 阴

Гуань 观

Вэньжэнь 文人

Вэньжэньхуа 文人画

И 意

Шэнь 神

Чуаньшэнь 传神

Се и 写意

Синь 心

Мо хуа 墨画

Сюаньдань 渲澹

Гоучжо фа 钩斫法

Ци 气

Синьфа 心法

Сюй 虚

Ши 实

Жушэнь 入神

Циюнь 气韵

И хуа 一画

И фа 一法

И би хуа 一笔画

Ма Юань 马远

Лян Кай 梁楷

Цзыжань 自然

Бэньсинь 本心

Жэньюнь 任运

Цзысин 自性

Цзыфан 自放

Ю 幽

Фэнлю 风流

У 悟

Цзыцзай 自在

Заключение

Таким образом, мы приходим к выводу, что именно благодаря функциональному процессу *семиозиса* чаньский адепт мог учитывать существенные свойства отсутствующих объектов или скрытые свойства, покоящиеся в объектах наличествующих. Все эти объекты при определенных обстоятельствах, существенных для непосредственной проблемной ситуации, выступая знаковыми средствами, служили побудительным сигналом к началу действия. Так, интерпретатор, принимая сигнал, всегда ожидал ту или иную ситуацию и на основе этого мог подготовиться к адекватным действиям. Знаковая реакция служила дальнейшим поведенческим продолжением того же процесса *семиозиса*. Это в свою очередь означает то, что наставники чань-буддизма могли, совершенно виртуозно используя все семантическое измерение конкретных знаков, вызывать то поведение, которое имплицитно возбуждено в этом ожидании или интерпретации.

На этой почве совершенным действенным методом реализации всех степеней *семиозиса* являются такие специфические формы чаньского письма, как *гунъань* и *юйлу*, содержащие в своей основе парадоксальные диалоги *вэньда*. Так, любой знак, жест отправителя приобретает в этом диалоге информационно-семиотическую функцию и требует немедленного прочтения со стороны получателя сообщения. Вопрос лишь в том, как среагирует ученик в данном коммуникативном пассаже, имеющем цель обнаружения своей «изначальной природы Будды». Ведь «в конечном счете письмо есть тоже своего рода *сатори*: это *сатори* (событие Дзэн) есть более или менее сильный подземный толчок (который невозможно зарегистрировать), сотрясающий сознание и самого субъекта, опустошающий речь» [Барт, 2004, с. 12].

Однако для того чтобы понять этот язык в его полном семиотическом смысле, прежде всего необходима длительная духовная и практическая подготовка адепта, требующая глубокого знания философской традиции этой школы буддизма. Более того, коммуникативная ситуация буддистов Чань, последовательно выстраиваемая в процессе семиозиса, четко определяла и степень зрелости ученика и его «конфессиональную» принадлежность. Об этом говорили употребляемые им сочетания и преобразования знаков, свойственные этой школе буддизма.

Знаковые средства, будучи необходимым элементом, в практике передачи непосредственного и индивидуального опыта наставника являлись носителем не столько того или иного сообщения, сколько средством управления поведением практикующих Чань. В этом смысле весьма эффективную роль играли произведения литературы и искусства.

Так, знаки и символы, в значительной степени используемые в литературе, поэзии, живописи, каллиграфии, использовались вовсе не для эстетических целей, а имели сугубо практическую цель – вызвать *интерпретанту* или ответное чувство, то есть саму предрасположенность реагировать определенным образом на знаковое единство.

Потому произведения искусства и литературы рассматривались как тексты, а всякий текст предусматривал диалог с воспринимающим, ориентированный на то или иное воздействие на него. “Выступая в виде средств абстрагирующей познавательной деятельности, такие знаковые (символические) системы в то же время делают возможным, с одной стороны, превращение индивидуального опыта в социальный, а с другой - приобщение индивидов к этому опыту” [Маркарян, 1969, с. 87]. Это приобщение удавалось через осмысление канонической идейности представленных образов, которые во все случаях таили в себе еле уловимый подтекст буддийского канона.

С другой стороны, нам представляется, что такие знаковые формы художественного творчества, как «намек», «пустота», «пауза», «пустое пространство», «вопросы, оставленные без ответа» наиболее точно и жизненно передавали дух просветленного сердца.

Таким образом, художественная культура Чань невольно явилась воплощением символической матрицы сознания, сознания Пробужденного мастера. Эта матрица сознания Пробужденного, храня в себе всю информацию культурных и философских текстов Чань, всегда представляла собой скрытую, но в то же время узнаваемую голограмму. Ее знаки в тех или иных ситуациях могли либо разворачиваться в символ, либо продолжать сохранять свой истинный смысл в свернутом виде. Так, весьма сложный и многообразный смысл символа, будь то образ, идея, мотив, сюжет, ситуация, обретал свою конкретность и завершенность в этом необходимом процессе семиозиса.

Превращаясь в символ, исходный предмет остается самим собой, но дополнительно приобретает и качество знака. Применительно к буддийской действительности мы открываем, что не только какие-то особенные, специфические предметы становились носителями буддийской символики, но самые обычные вещи и сама окружающая природа превращались в знаки. Как отмечает У. Лафлер, «на протяжении средневекового периода все множество повседневных предметов было структурировано с помощью вторичных и даже третичных значений... лотосы стали обозначать незапятнанную жизнь, а быстро опадающие лепестки вишни говорили о бренности всех вещей... в эту эпоху склонность видеть во всем буддийский смысл была очень сильна... луна, паучья паутина, неподвижность камня, западное направление, крик птицы в горах, дальний звук разбивающихся волн - все это и многое другое стало частью буддийской системы символов... центральным принципом буддизма являлась уверенность, что вещи не есть то, чем они кажутся; сознание эпохи как бы вознамерилось проиллюстрировать эту истину тысячью способами... и больше

всего это устраивало поэтов и писателей, поскольку, что ни говори, но символы являются сутью их жизни и творчества» [Лафлер, 2000, с. 25].

Итак, несмотря на то, что буддизм можно рассматривать с разных точек зрения, главным всегда оставалось и остается высшая и конечная сoterиологическая цель буддизма – Просветление. Проведенный анализ семиозиса на примере художественной культуры Чань позволяет сделать вывод, что символы являлись наиболее действенным инструментом для целенаправленного и спонтанного обретения Просветления. Ведь для Чань спасение всегда тотально и мгновенно, здесь и сейчас. В этом смысле в культуре Чань через знаки и символы достигалась эта высшая цель буддизма.

Литература

1. Абаев Н В Чань - буддизм культура психической деятельности в средневековом Китае. - Новосибирск, 1983.
2. Абаев Н. В. Мотив «озарения» в средневековой китайской поэзии: Тез аспирантов и молодых сотрудников Ин - та востоковедения АН СССР.- М., 1897.
3. Абаев Н. В. Соотношение теории и практики в чань-буддизме (на материале Линь-цзи лу» IX в. до н. э.). // Общество и государство в Китае. - М., 1978.
4. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сукун Ту. - Пг., 1916.
5. Алексеев В. М. Китайская литература. - М., 1978.
6. Алексеев В. М. Наука о Востоке. - М., 1982.
7. Анарина Н. Г. Японский театр Но. - М., 1984.
8. Антология китайской поэзии. Т. 1, 2.- М., 1957.
9. Атеисты, материалисты и диалектики древнего Китая. - М., 1967.
10. Бадьлкин Л.Е. О классической китайской пейзажной лирике // НАА, 1975.
11. Бай Юнь. Чань дэ таньсо (Искания Чань).- Пекин, 2002.
12. Бай ши чан цици (Избранные стихи и проза Бо Цзюйи). Т. 1 – 10.- Пекин, 1955.
13. Бай сяншань цзи. Сочинения Бо Цзюйи. Т. 1-3.- Пекин, 1954.
14. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика: Поэтика. - М., 1989.
15. Барт Ролан. Империя знаков. - М., 2004.

16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
17. Бахтин М. М. Эстетическое наследие и современность. - Саранск, 1992.
18. Бежин Л. Е. Под знаком "ветра и потока". - М., 1982.
19. Бежин Л. Е. Ду Фу. - М., 1987.
20. Бо Цзюйи. Стихотворения. - М., 1978.
21. Брагинский В.И. Традиционная эстетика Востока – «Бытие-культура» // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. - М., 1995.
22. Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басе. - М., 1985.
23. Буддизм: Словарь / Абаева Л.Л., Андросов В.П., Бакаева Э.П. и др. Под общей ред Н.Л. Жуковской и др. - М., 1992.
24. Буддизм и государство на Дальнем Востоке. - М., 1987.
25. Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. - Новосибирск, 1980.
26. Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века.-1983.
27. Бяньвэнь о воздаянии за милости. Ч 1 –2.- М., 1972.
28. Ван Вэй. Стихотворения. - М., 1979.
29. Ван Ли Ханьюй шилюй сюэ: Китайское стихосложение. - Шанхай, 1956.
30. Ван Цунжэнь. Ван Вэй хэ Мэн Хаожань - Шанхай, 1983.
31. Ван Шичжэнь. Тан сянь саньмэй цзи цзянь чжу (Комментированное собрание стихотворений - просветлении мужей Тан). - Шанхай, б. д.
32. Ван Шицзин. Тан дай шигэ: Танская поэзия. - Пекин, 1959.
33. Васильев В. П. Буддизм и его принципы. - СПб., 1891.

34. Васильев В. П. Культы, религии, традиции в Китае. - М., 1971.
35. Васильев В. П. Религии Востока: Конфуцианство, буддизм и даосизм. - СПб., 1983.
36. Вахтин Б. Б. Заметки о словаре Мэн Хаожаня // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1976.
37. Вахтин Б. Б. Буддизм и китайская поэзия // Буддизм, государство и общество... - М., 1982.
38. Вахтин Б.Б. Поэт в китайской традиции // Из истории традиционной китайской идеологии. - М., 1984.
39. Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая. - М., 1962.
40. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. - М., 1972.
41. Виноградова Н. А. Китай // Малая история искусств. - М., 1979.
42. Вэньсинь дяо лун: Резной дракон литературной мысли. - Пекин, 1964.
43. Гадамер Х-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. - М., 1988.
44. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981.
45. Гарри И.Е. Дзэн-буддийское мирозерцание Эйхэй Догэна. - М., 2003.
46. Гарри И.Р. Дзогчен и Чань в буддийской традиции Тибета. - Улан-Удэ. 2003.
47. Глушкина А. Е. Буддизм и ранняя японская поэзия // Индийская культура и буддизм. - М., 1972.
48. Глушкина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. - М., 1979.
49. Голыгина К. И. Буддизм и поэтическая мысль Китая // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. - М., 1974.

50. Го Жо-суй. Записки о живописи. Что видел и слышал. - М., 1978.
51. Голыгина К. И. Теория изящной словесности в Китае. - М., 1971.
52. Голыгина К. И. Шэньфу: Записки о быстротечности жизни. - М., 1979.
53. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X-XIII вв. - М., 1965.
54. Григорьева Т. П. Дао и логос. - М., 1962.
55. Григорьева Т. П., Логунова В. В. Японская литература. - М., 1964.
56. Григорьева Т. П. Махаяна и китайские учения // Изучение китайской литературы в СССР. - М., 1972.
57. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. - М., 1979.
58. Григорьева Т. П. Даосская и буддийская модели мира // Дао и даосизм в Китае. - М., 1982.
59. Гундзи М. Японский театр Кабуки. - М., 1969.
60. Гусаров В. Ф. Наитие даоса и вдохновение конфуцианца // теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1974.
61. Дагданов Г. Б. Монахи-поэты-отшельники. - Новосибирск, 1983.
62. Дагданов Г. Б. Буддийские наставники в средневековом Китае от Ань Шигао до Бодхидхармы // Общество и государство в Китае. - М., 1983.
63. Дагданов Г. Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. - Новосибирск, 1984.
64. Дагданов Г. Б. Буддизм в жизни и творчестве танского поэта Бо Цзюйи // Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии. - Новосибирск, 1985.

65. Дагданов Г.Б. Мэн Хаожань в оценках современников // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М., 1986.
66. Дагданов Г.Б. Мэн Хаожань: К проблеме изучения жизни и творчества // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1989.
67. Дао и даосизм в Китае. - М., 1982.
68. Дин Фубао. Фоцзяо да цыдянь: Большой буддийский словарь. - Тайбэй, 1971.
69. Древнекитайская философия. Т. 1- 2. - М., 1972 - 1973.
70. Дюмулен Г. История дзэн буддизма. Индия и Китай. - СПб., 1994.
71. Ерасов Б. С. Культура, религия, цивилизация на Востоке. - М., 1990.
72. Ермаков М. А. Мир китайского буддизма. - СПб., 1994.
73. Желоховцев А. Н. Литературные взгляды Хань Юя и Лю Цзуньюаня // Историко-филологические исследования. - М., 1974.
74. Завадская Е. В. Восток на Западе. - М., 1970.
75. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая. - М., 1975.
76. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. - М., 1977.
77. Завадская Е. В. Мудрое вдохновение Ми Фу. - М., 1983.
78. Игнатович А. Н. Буддизм в Японии (очерк ранней истории). - М., 1988.
79. Из истории формирования школ китайского буддизма. - Новосибирск, 1983.
80. Индийская культура и буддизм. - М., 1972.
81. Искусство стран Востока. М., - 1986.

82. История китайской философии. - М., 1989.
83. История Китая с древнейших времен до наших дней. - М., 1974.
84. История эстетики. Памятники мировой эстетической литературы. - М., 1962.
85. История эстетической мысли. Т. 1-2. - М., 1985.
86. Кабанов А.М. Дзэн и традиционная китайская культура в средневековой Японии // XIII научная конференция «Общество и государство в Китае». - Ч. 2. - М., 1983.
87. Кабанов А. М. Человек и природа в поэзии «годзан бунгаку». - Человек и мир в японской культуре. - М., 1985.
88. Кабанов А. М. Годзан бунгаку. Поэзия дзэнских монастырей. - СПб., 1999.
89. Касевич В. Б. Буддизм. Картина мира. Язык. - СПб., 1996.
90. Китайская классическая поэзия: Пер. Л.З. Эйдлина. - М., 1984.
91. Китайская пейзажная лирика III - XIV вв. - М., 1984.
92. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. - М., 1977.
93. Козловский Ю. Б. Догэн и его творчество // Восток, 1993.
94. Конрад Н. И. Избранные труды. - М., 1977.
95. Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. - М., 1980;
96. Конфуцианство в Китае. - М., 1982.
97. Корнев В. И. Медитация. Буддизм: Словарь. - М., 1992.
98. Кравцова М. Е. Буддийская поэзия раннесредневекового Китая // Буддизм: проблемы истории, культуры, современности. - М., 1990.
99. Культурология XX век. Энциклопедия. - Т. 1-2. - СПб., 1998.
100. Лафлер У. Карма слов. 2000.

101. Лепехов С. Ю. Влияние праджняпарамитских идей на философию буддизма Махаяны // Из истории философской и общественно-политической мысли стран Центральной и Восточной Азии. - Улан-Удэ, 1995.
102. Лепехов С. Ю. Философия мадхьямиков и генезис буддийской цивилизации. - Улан-Удэ, 1999.
103. Лепехов С. Ю. Чань школа // Новая философская энциклопедия. Т. 4.- М., 2001.
104. Ли Бо и Ду Фу. Избранная лирика. - М., 1987.
105. Ли Доу. Записки о янчжоуских лодках с росписью. - Пекин, 1960.
106. Ли Яоцю. Чань дао сюань яо (Избранные произведения по чань и даосизму). - Тайбэй, 1971.
107. Линь Гэн. Чжунго вэньсюэ цзяньши (Краткая история китайской литературы).- Шанхай, 1954.
108. Линь-цзи лу: Пер. и коммент. И. С. Гуревича. - СПб., 1991.
109. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. - М., 1979.
110. Литература Востока в средние века. Ч.1.- М., 1970.
111. Литература Древнего Востока. - М., 1971.
112. Литература Древнего Китая. - М., 1972.
113. Литература и культура Китая. - М., 1972.
114. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. - М., 1991.
115. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – М., 1991.
116. Лотман Ю. М. Типология культуры. -.М., 1972.
117. Лю Дацзе. Чжунго вэньсюэ фачжань ши: История развития китайской литературы. - Шанхай, 1958.

118. Лю Шипэй. Чжунго вэньсюэ ши цзянь и: Лекции по истории средневековой китайской литературы. - Пекин, 1958.

119. Люй Чэн. Чжунго фосюэ юаньлю люэ цзян: Краткий очерк истории возникновения и развития буддизма в Китае. - Пекин, 1979.

120. Л
ю-цзу тань-цзин (Сутра помоста шестого патриарха) Тайсё синсю Дайдзюкё – Т.48.

121. Малявин В.В. Даосизм как философия и поэзия в раннесредневековом Китае // Общество и государство в Китае. - М., 1978.

122. Малявин В.В. Китай в XVI-XVII веках. Эпоха-быт-искусство. - М., 1995;

123. Маньёсю: Пер. А. Е. Глускиной. Т. 1 – 3. - М., 1971-1973.

124. Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге нового времени. - М., 2000.

125. Маркарян Э. С. Очерки теории культуры. - Ереван, 1969.

126. Мартынов А. С. Природа "далекая" и "близкая" в поэзии эпохи Тан // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1984.

127. Маслов А. А. Письмена на воде. - М., 2000.

128. Мастера искусства об искусстве. - М., 1965.

129. Матисс А. Сборник статей о творчестве. - М., 1965.

130. Мещеряков А. Н. Древняя Япония: культура и текст. - М., 1991.

131. Мин Фу. Чжунго фосюэ жэнь мин цыдянь (Краткий библиографический словарь китайских буддистов). - Тайбэй, 1974

132. Миркина З. Померанц Г. Великие религии мира. - М., 1995.

133. Муриан И. Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. - М., 1969.
134. Мэн Хаожань шицзи: Сборник произведений. - Шанхай, 1952.
135. Нестеркин С. П. Проблема языка в средневековом чань-буддизме // Философские и социальные аспекты буддизма. - М., 1989.
136. Нестеркин С. П. Некоторые философско-психологические аспекты чаньских гун-ань // Философские вопросы буддизма. - Новосибирск, 1994.
137. Николаева Н.С. Декоративное искусство Японии. - М., 1972.
138. Николаева Н.С. Япония // Малая история искусств. - М., 1979.
139. Николаева Н.С. Япония - Европа. Диалог в искусстве. - М., 1996.
140. Носэ А. Дзэми дзюрокусибусю хёсаку (Комментарий к 16 соч. Дзэми).Т. 1. - Токио, 1958-1960.
141. Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба. Японская классическая драма XIV, XV и XVII веков. - М., 1979.
142. Плотникова С. Н. Неискренний дискурс. - Иркутск., 2000.
143. Повесть о доме Тайра: Пер. со старояпонского И. Львовой. - М., 1982.
144. Померанц Г. С. Дзэн и его наследие // НАД. М., - 1964, - № 4.
145. Померанц Г.С. Выход из транса. - М., 1985.
146. Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. - М., 1979.
147. Поэзия эпохи Тан. - М., 1987.
148. Проблема человека в традиционных китайских учениях. - М., 1983.
149. Психологические аспекты буддизма. - Новосибирск. 1986.
150. Розенберг О.О. Проблемы буддийской философии. Ч. 2. - Пг, 1918.

151. Роль традиции в истории и культуре Китая. - М., 1972.
152. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока. - М., 1958.
153. Роули Дж. Принципы китайской живописи. - М., 1989.
154. Сайкаку Ихара. Новеллы. - М., 1959.
155. Сайкаку Ихара. Превратности любви. - СПб., 2000.
156. Семиотика. Антология. - М., 2001.
157. Серебряков Е.А. Китайская поэзия X-XI вв. - Л., 1979.
158. Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI-XVII в.). - М., 1990.
159. Сёбогэндзо: Драгоценная зеница истинной дхармы. Свиток первый «Постижение коана», свиток седьмой «Одна светлая жемчужина» // Буддийская философия в средневековой Японии. Пер. и комментарий И. Е. Гарри. – М., 1998.
160. Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. - М., 1978.
161. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и коммент Е. В. Завадской. - М., 1969.
162. Смирнов И.С. Тема "Поэт и поэзия" у Гао Ци и в китайской традиции // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1978.
163. Соколов-Ремизов С. Н. Литература – Каллиграфия - Живопись. - М., 1985.
164. Соколов С. К вопросу о декоративности японской национальной живописи // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. - М., 1969.
165. Судзуки Д.Т. Дзэн - буддизм. - Бишкек. 1993.

166. Сухоруков В.Т. Поэты из круга Ван Вэя // Восточный альманах. - М., 1979.
167. Танши саньбай шоу (Антология трехсот танских стихотворений). - Пекин, 1986.
168. Танши цзяньшан цыдянь: Толковый словарь танских стихотворений. - Шанхай, 1985.
169. Танши бай мин цзян юань цзи: Собрание произведений известных поэтов Тан. - Шанхай, 1920.
170. Танши саньбай шоу сянси. Юй Шоучжэнь бяньчжу: Анализ 300 стихотворений, сделанный Юй Шоучжэнем. - Пекин, 1957.
171. Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1974-1988.
172. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. - М., 1974.
173. Танская поэзия. - Улан-Удэ, 1997.
174. Уотс А. Путь дзэн. - Киев. 1993.
175. Фан Вэньлань. Тандай фоцзяо: Буддизм в Тан. - Пекин, 1979.
176. Фан Литянь. Чжунго фоцзяо юе чуаньтун вэньхуа (Китайский буддизм и традиционная культура). - Шанхай, 1988.
177. Федоренко Н.Т. Китайская литература. - М., 1956.
178. Федоренко Н.Т. Краски времени. - М., 1972.
179. Федоренко Н.Т. Проблемы исследования китайской литературы. - М., 1975.
180. Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы. - М., 1978.
181. Фо сюэ цыдянь: Словарь буддийских терминов. - Шанхай, 1934.

182. Хайдеггер М. Время и бытие. - М., 1993.
183. Хуан Чаньхуа. Фоцзяо гэши да и (История буддизма в Индии и Китае. Основные догматы буддизма). - Тайбэй, 1973.
184. Художественные традиции литератур Востока и современность. - М., 1985.
185. Цветы сливы в золотой вазе или Цзинь, Пин, Мэй. - М., 1993.
186. Цзи Чжэчжу. Чжунго ши цы яньцинъ ши (История развития китайской поэзии). - Тайбэй, 1972.
187. Цзю Таншу: Старая история Тан. - Пекин, 1958.
188. Цыхай. - Пекин, 1986.
189. Цюань Тан ши (Полное [собрание] танских стихотворений): В 30 т. - Пекин, 1982.
190. Чань цзун дэн лу ицзе (Толкование светильника Чань). - Шаньдун, 1994.
191. Чань ю У. (Чань и Просветление). - Пекин, 1999.
192. Чжэн Шиянь. Чань у ю шисянь (Чаньское просветление и реализация). - Пекин, 1998.
193. Чжунго фосюэ юаньлю люэцзян (Источники по истории буддизма в Китае). - Пекин, 1979.
194. Чжуанцзы. - Шеньян, 1996.
195. Чжунго фоцзяо. Т. 1. Т. 2. 1980; - Пекин. 1982.
196. Чэнь Исинь. Мэн Хаожань шисюань (Избранные стихотворения Мэн Хаожаня). - Пекин, 1983.
197. Чэнь Лай. Ю у чжи цзин. - Пекин, 1991.
198. Шицзин: Книга песен и гимнов. - М., 1987.
199. Щербатской Ф. И. Философское учение буддизма. - Пг., 1919.
200. Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму. - М., 1988.

201. Эйдлин Л. З. Тао Юань-Мин и его стихотворения. - М., 1967.
202. Эйдлин Л. З. Китайская классическая поэзия // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. - М., 1977.
203. Эйдлин Л. З. Параллелизм в поэзии Бо Цзюйи // Труды Московского Института востоковедения. Вып. 3. - М., 1946.
204. Эйдлин Л. З. Танская поэзия // Литература народов Востока. - М., 1970.
205. Янгутов Л. Е. Единство, тождество и гармония в философии китайского буддизма. - Новосибирск, 1985.
206. Янгутов Л. Е. Философия и религиозная практика в китайском буддизме (хуаянь, чань) // XIV науч. конф. «Общество и государство в Китае» - М., 1983.
207. Янгутов Л. Е. Китайский буддизм: Тексты, исследования, словарь. - Улан-Удэ, 1998.
208. Японские трехстишия (хокку): Пер. с японского В. Марковой. - М., 1973; Anesaki M. Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideals (with Special Referens to Buddhist in Japan). - L., 1916.
209. Ayscough F. The connection between Chinese Calligraphy, Poetry and Painting. // "Wienes Beitrage". Bd., V. I, 1913.
210. Bary W. The Buddhist Tradition In India, China and Japan. - N Y, 1969.
211. Beal S. The Life of Hsuan-tsang. - L., 1911.
212. Berkman K. Semantika and Zen // Psychologia. - Kyoto, 1972, - Vol. 15, - № 3.
213. Birch C. The Antlogu of Chinese Literature from Early Times to the 14 th Century. - N Y, 1965.
214. Blyth R.H. Zen and Zen Classics. - Tokyo, 1963-1964. V. 1-2.

215. Capra P. The Tao of Physics. - Beckley, 1975.
216. Chang Chung-yuan. Original Teaching of C'han Buddhism. - N Y, 1969.
217. Chang Yin-nan. Walmsley L.C. Poems by Wang Wei. - Rutland, 1958.
218. Chen C.K.H. A biographical and bibliographical Dictionary of Chinese Authors. - Hanover, 1971.
219. Chen K. Buddhism in China. - Princeton, 1964.
220. Chen K. The Chinese Transformation of Buddhism. - P., 1973.
221. Chen K. Anti-Buddhist Propaganda during the Nan-Chao // Harvard Journal of Asiatic Studies (HJAS.) 1952, - № 15.
222. Conze E. Selected Sayings from the Perfection of Wisdom. - L, 1955.
223. Conze E. Buddhism Wisdom Books. - L, 1958.
224. Coomaraswamy A. K. The transformation of Nature of Art. - N Y, 1956.
225. Davidson J.L. The Lotus Sutra In Chinese Art. N. - Haven, 1954.
226. Demieville P. Les Entretiens de Lin-tsi. - P, 1970.
227. Du Ke M.S. Lu You (1125-1210); Criticism and Interpretation. - Boston, 1977.
228. Dumoulin H. A. A History of Zen Buddhism. - L., 1963.
229. Frankel H. H. The Flowering plum and the Palace Lady: interpretations of Chinese Poetry. N. - Haven, 1976.

230. Fromm A., Suzuki D.T. Zen Buddhism and Psychoanalysis, - N Y, 1960.
231. Giles H. A History of Chinese Literature. - N Y, 1958.
232. Herrigel E. The Method of Zen. - N Y, 1974.
233. Hisamatsu S. Zen and the Fine Arts. - Tokyo, 1971.
234. Holzman O. Poetry and politics: The Life and work of Yuan Chi (210-265). Cambr., - N Y, 1976.
235. Hu Shin. Chan (Zen) Buddhism in China: Its History and Method // Philosophy East and West. 1963, - Vol. XVIII, - № 1.
236. Hui Neng. The Sutra of Hui Neng. - L., 1966.
237. Humphres C. Zen Buddhism, - L., 1976.
238. Hurvitz L. On Interpreting Dogen and the Story of Chan (Zen) // J. of Asian Studies. Ann-Arbor, 1976, - Vol.35, - № 4,
239. Hyde M. Zen: Meditation and Art // The Middle Way. 1966, - Vol. 41, - № 2.
240. Ikkyu O. Ikkyu Sojun: A Zen Monk and His Poetry. - Bellingham, 1974.
241. Lui Shou Kwan. Symbolism and Zen // Oriental Art, 1973, - Vol. 19, - № 3.
242. Lu K'uan Yu. The secrets of chinese meditation: self-cultivation by mind control as taught in the C'han, Mahayana and Taoist schools in China. - L., 1964.
243. Lu K'uan Yu. Chan and Zen teaching. - L., 1962.
244. Nakamura H. Ways of Thinking of Eastern peoples: India, China, Tibet, Japan. - Honolulu, 1964.
245. Okakura K. The Book of Tea. - Edinburgh, 1919.

246. Senzaki, N. Zen Meditation. - Kyoto, 1936.
247. Shibayama Z. A flower does not talk: Zen essays. - Tokyo, 1971.
248. Siren O. The Chinese on the Art of Painting. - N Y, 1936.
249. Suzuki D. T. Buddhist Symbolism. - N Y, 1954.
250. Suzuki D. T. Zen and Japanese Culture (IX-XVIII). - Princeton, 1971.
251. Suzuki D. T. An introduction to Zen Buddhism. - L., 1970.
252. Yanagida S. The life of Lin-chi I-hsuan. - Boston, 1993.
253. Yi Tao-t'ien. Records of the life of the C'han Master Pai-chang Huai-hai. - Eb., 1975.