

Министерство образования и науки РФ

Федеральное государственное бюджетное образова-
тельное учреждение
высшего профессионального образования
«Новосибирский национальный исследовательский
государственный университет» (Новосибирский гос-
ударственный университет, НГУ)

Гуманитарный факультет
кафедра востоковедения

Е. Е. Малинина

ИСТОРИЯ ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА

Курс лекций

Документ подготовлен в рамках реализации Программы раз-
вития государственного образовательного учреждения высше-
го профессионального образования «Новосибирский государ-
ственный университет» на 2009–2018 гг.

В данном курсе представлен ряд избранных лекций, посвящённых различным граням японской культуры и искусства, дающих представление о специфике восточного образа мышления, японской эстетической системы.

Лекции предназначены для студентов-востоковедов ГФ НГУ, а также для слушателей Ориент-центра.

© Новосибирский государственный
университет, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

- Лекция 1. Философско-мировоззренческие принципы дальневосточного искусства.....
- Лекция 2. Синкретизм дальневосточного искусства. Взаимодействие литературы, каллиграфии, живописи. Философско-мировоззренческая основа дальневосточной живописи. Поэтика жанров.....
- Лекция 3. Эстетические идеалы эпохи Хэйан (794–1185). Расцвет аристократического искусства.....
- Лекция 4. Театр Но: драматургия и эстетические принципы.....
- Лекция 5. Духовно-эстетический феномен чайного ритуала.....
- Лекция 6. Сюжеты и мотивы дзэнской живописи.....
- Лекция 7. «Художник, какой бывает раз в тысячелетие» (Художественно-эстетическое наследие дзэнского монаха-художника Сэсю Тоё (1420–1506)).....
- Лекция 8. Феномен хайку. Влияние буддизма дзэн на поэзию Мацуо Басё.
- Лекция 9. «Мимолётный и изменчивый мир»: искусство Японии позднего средневековья (XVII–XIX вв.)

Лекция 1. Философско-мировоззренческие принципы дальневосточного искусства

Почему так, а не иначе создавали японцы свое искусство, сочиняли стихи и повести, возводили пагоды, рисовали картины, разбивали сады, строили дома, относились друг к другу, словом смотрели на мир и на себя? Может быть, эта задача не поддается решению: ведь слишком много нужно знать, начиная от географических условий существования народа и заканчивая учениями, которые воздействовали на его сознание и характер.

И все же в японской культуре разных времен и на разных уровнях можно узреть нечто инвариантное. Если мы сосредоточим внимание не на том, что подвержено изменению (одни жанры сменялись другими), а на том, что было устойчиво, стало традицией, обрело силу закона, то мы поймем, как народ создавал свое искусство, почему так, а не иначе писали стихи и рисовали картины японцы.

Рассказ о Японии, какой бы стороны ее духовной жизни или быта он ни касался, приходится начинать с упоминания о тех особенностях, тех неповторимых путях формирования ее духовной культуры, не имеющих аналогов в мировом развитии, которые, в частности, и обусловили уникальность японского видения мира.

Как известно, в течение очень длительного периода Япония, расположенная на островах, была практически полностью изолирована от остального мира. (В результате проводимой с 1637 по 1868 г. политики так называемых «закрытых дверей» все порты Японии были закрыты для иностранных судов; любой японец, делавший попытку покинуть страну, выйти за ее пределы, карался за это смертной казнью; пресекался любой контакт с иностранцами.)

Отношения же с Китаем не прерывались никогда и во все времена были особыми: с древности и на протяжении длительного периода он служил тем духовным источником, кото-

рый питал соседнее японское государство, из которого Япония черпала неисчислимы́е духовные богатства. Китай дал Японии не только книги, предметы обихода, образцы древнейшего искусства, административные и государственные законы, но и иероглифическую письменность. Вопрос о том, какое воздействие оказывает иероглифическое письмо на сознание людей, еще мало изучен, но если задуматься, одного этого обстоятельства было достаточно, чтобы возникла своеобразная культура. Иероглифы сами по себе не только приучали к образному восприятию мира, они располагали к дискретному мышлению, сосредоточенности на одном, ибо в одном знаке уже заключена полнота содержания.

Очень многое из того, что мы привыкли считать собственностью японской культуры: письменность, каллиграфию, живописную технику, музыкальную культуру, архитектуру, философские учения – все это было в разное время заимствованно из Китая и вплетено в японскую культуру так естественно и искусно, так умело приспособлено к японским потребностям и специфическим условиям страны, что мы редко вспоминаем об истоках того или иного явления. Мы забыли, например, даже о том, что всем известная чайная церемония – действие, подобно которому мы не найдем ни в какой другой стране, – имеет своим истоком культ чая, зародившийся все в том же Китае в эпоху Тан (VII–IX вв.) и лишь спустя несколько столетий распространившийся в Японии.

Может быть, потому, что Япония встрети́лась с Китаем в благодатную пору молодости, она отнеслась к нему как любознательный юноша к умудренному опы́тому старцу. Она с жадностью внимала китайской мудрости, но воспринимала эту мудрость на свой лад. Японцы брали из китайских учений прежде всего то, что было ближе их пониманию и характеру, и потому то, что они брали, неизбежно меняло свой облик. При этом связь с Китаем оказалась все же настолько прочной, что мы вправе говорить о том, что китайские учения (буддизм, даосизм) стали частью японской культуры.

Если мы хотим постичь особенность японского искусства, проникнуть в то неповторимое, что составляет его основу, понять, почему так, а не иначе создавали японцы свое искусство, нам неизбежно придется обращаться к очень важным мировоззренческим принципам китайцев и японцев, легших в основу всего их искусства, отразившихся на восприятии ими всей жизни. Обойти их, как бы трудны они не были для нашего восприятия, нельзя. В противном случае наш взгляд будет скользить по поверхности, не проникая вглубь, не постигая главного.

С традиционной восточной точки зрения подлинная реальность есть Небытие, Пустота, но такая Пустота, в которой в невыявленной форме все уже есть. Даосы верили: «Пустота бессмертна, назову ее глубочайшим началом. Вход в глубочайшее начало назову корнем неба и земли» (Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967, с. 43). Небытие, Пустота лишены формы, но все таят в себе. Пустота – условие существования вещей, дает им обрести свою природу. «Тридцать спиц, – читаем мы в «Дао дэ Цзине», – соединяются в одной ступице, образуя колесо, но употребление колеса зависит от пустоты между спицами. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность чего-либо имеющегося зависит от пустоты» (Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1, с. 118).

На Западе исторически сложилось противоположное отношение к «ничто», к «небытию», куда все безвозвратно исчезает, в отличие от восточного Небытия, откуда все появляется. Акценты были расставлены противоположным образом, и это не могло не сказаться на психологии, эмоциональном настрое людей, разном отношении к жизни и смерти. Небытие, согласно восточным учениям, не нечто потустороннее, не тайна, внушающая ужас, знак неизбежной смерти, исчезновения, а нечто противоположное: Небытие – не раскрывшееся, не

ставшее еще бытие, как бы «добытие», а не «последытие». Небытие – зерно жизни, еще не дерево, еще не плод, но уже содержащее в себе потенцию дерева, потенцию плода.

В Китае сложилась своя система измерений. Мир был по-своему скоординирован, поэтому невозможно прилагать к явлениям китайской культуры систему измерений, выработанную европейской традицией. Для древних греков «начало» как источник всего сущего – конкретно, вообразимо, вещественно, будь то вода у Фалеса, воздух у Анаксимена, огонь у Гераклита. (Можно сказать, что философская мысль греков перебрала все возможные варианты, но возможные в заданных пределах, в данной системе координат.) Греки взяли за основу определенность, конкретную категорию; китайцы – неопределенность, неуловимый, подвижный образ (Ничто, Небытие, Пустоту). Греки исходили из первичности Земли, материальной сущности мира, шли от тверди, конкретного, осязаемого. Китайцы шли от Неба, от неуловимого, не поддающегося измерению, не имеющего формы.

Мир, по восточным понятиям, не сотворен, мир спонтанно развивается из самого себя, и потому главное значение приобретает источник его саморазвития – Небытие, откуда все произрастает как из вселенского зерна. Недаром, «тайцзи» (Великий Предел, Абсолют) изображают в виде круга, две изогнутые половины которого, светлая – Ян и темная – Инь, напоминают зародыш, готовы перейти одна в другую.

Не отдавая себе отчета в действительно противоположном понимании Небытия на Востоке, невозможно до конца понять ни специфику восточного искусства, ни того, чем один тип культуры отличается от другого, – именно потому, что для европейца Небытие главным образом означает конец, исчезновение, а для японца – начало, корень бытия, то, что станет жизнью. Этот коренной мировоззренческий постулат не мог не сказаться на характере всего японского искусства.

Итак, в потенции все уже есть. Небытие содержит вещи в невыявленной форме. Мир неделим на тот и этот, мир неде-

лим в принципе. Все есть Одно, двуедина природа Абсолюта. В этом – самое существенное расхождение буддизма и даосизма с господствовавшим у многих народов представлением о начале.

Христианский Бог есть один свет, «Свет истинный», абсолютное благо, абсолютная истина, чистое бытие. Бог сотворил мир. Сотворив мир, разделил свет и тьму: «Вначале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы» (Бытие, 1, 1–4).

Принцип разделения появился на мифологической стадии, когда происхождение мира стало объясняться борьбой между светом и тьмой, хаосом и порядком. Этому принципу принято придавать всеобщий характер, но в японской мифологии происхождение мира объяснялось без борьбы света с тьмой. Согласно священной книге японцев «Кодзики», боги рождаются из первоестественной стихии, мир развивается из самого себя: «Когда Земля была еще совсем юной и плавала, словно масляное пятно, колыхаясь, как студенистая медуза, явился в мир, вырвавшись из ее недр, словно молодой побег бамбука, бог роста и проявления скрытых сил природы по имени Умаси» (Кодзики. Записки о деяниях древности // Восточный альманах. М., 1974. Вып. 2, с. 417).

Разъятие света и тьмы, неба и земли есть следствие дуальной модели мира. Сохраняясь веками в глубинах сознания, она порождала антиномию духа и плоти, разума и чувства, добра и зла. Психологически принцип дихотомии (последовательного деления целого на части) объясняется рационалистическим складом ума, в конечном счете антропоцентризмом. Чтобы переделать мир сообразно со своим пониманием, человек должен владеть им. Сама задача предполагала раздвоение мира на субъект и объект – обладание невозможно без разделения. Возникший во времена Римской империи принцип «разделяй и властвуй» стал в некотором роде руководящим,

касался не только судеб народов, но и отношения человека к миру и самому себе. Стремление к обладанию чем бы то ни было, начиная от мира и заканчивая чувством, началось с разделения. Принцип дихотомии оказался в высшей степени устойчивым. Все в конечном счете противопоставлялось всему: небо – земле, человек – природе, чувство – разуму, добро – злу.

Согласно дальневосточной традиции, двуединая природа абсолюта, взаимопроницаемость и взаимодополняемость Ян и Инь образуют интравертную модель. Инь–Ян нераздельны, замкнуты в пределах одного круга в виде изогнутых половин, готовых перейти одна в другую. Черная точка на белой половине (Ян) и белая точка на черной половине (Инь) говорят о том, что в Инь заложена потенция Ян, а в Ян – потенция Инь, и что неизбежен переход одной противоположности в другую.

Присутствуя во всем, Инь–Ян действуют друг в друге, что и создает внутренний источник движения. Нет необходимости в первотолчке, перводвигателе. В китайской космологии сама идея сотворения мира отсутствует. «Человек следует земле, – сказано в 25 главе «Дао дэ Цзина», – земля – небу, небо – Дао, а Дао – самому себе» (Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1, с. 122).

Строго говоря, если мир воспринимается как процесс становления, то сами «противоположности» непрерывно меняются. Если все пребывает в постоянной изменчивости, то ничего нельзя определить однозначно: белое станет черным, Ян станет Инь. У древних китайцев и не могло появиться понятие противоположности как таковой, ибо они не противопоставляли одно другому. При недуральной модели мира любые противоположности: тепло–холод, движение–покой, лишены самостоятельного бытия. Покой таит в себе движение, движение таит покой.

Лао-цзы не случайно назвал этот принцип труднодостижимым: «То, что хотят сжать, непременно расширяется, то, что хотят ослабить, непременно становится сильным. То, что хо-

тят уничтожить, непременно расцветет. Кто хочет отнять, теряет сам. Это труднодостижимо. Мягкое и слабое побеждает твердое и сильное» (Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1, с. 125–126).

Греческими философами развитие понималось как «борьба» и «единство» противоположностей, но сами противоположности могли выступать по отношению друг к другу как внешние, могли расходиться и сталкиваться, что и создавало источник движения. Развитие совершалось в результате гибели или устранения одной из противоположностей. Такое представление о развитии исключается китайской моделью Инь–Ян, при которой противоположности взаимопроникаются и переходят одна в другую. «Если солнце уходит, луна приходит, если луна уходит, солнце приходит. Солнце и луна взаимодействуют друг друга, и рождается свет. Если холод уходит, тепло приходит, если тепло уходит, холод приходит. Холод и тепло взаимодействуют друг друга, и год завершается» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979, с. 105).

У Гераклита столкновение и борьба противоположностей есть естественное состояние мира. «Следует знать, что борьба всеобща, – говорил он, – что справедливость в распре, что все рождается через распрю и по необходимости» (Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1, с. 276).

Модель мира, в основе которой лежало определенное представление о движении, не могла не сказаться на законах композиции в архитектуре, живописи, музыке, поэзии. Символом вселенной в разных культурах был собор, структура которого мыслилась во всем подобной космическому порядку. Но у одних появились устремленные ввысь готические соборы, ступенчатые восхождения дворцов, тронные залы; у других – многоярусные пагоды раскинулись вширь, в пространство, дворцы напоминают храмы, трон не возвышает человека над земной жизнью, даже стулья не понадобились, и люди расположились на циновках. Во всем наблюдается стремление не

оторваться от земли, не возвыситься над нею, а приблизиться к ней. Вид пагоды наводит на мысль, что люди, ее создавшие, должны иначе смотреть на мир, чем мы. Пагода как бы олицетворяет круговорот четырех времен года – один ярус находится на другой, словно в стихотворении нашего современника Такахама Кеси: «Старый год,

Новый год –

Будто палкой их протыкают».

В архитектуре пагоды запечатлен принцип цикличности, круговращения по спирали, который является универсальным для японцев. Его можно обнаружить и в храмовой архитектуре, и в классических повестях, и в структуре отдельного стихотворения, потому что таков принцип видения мира. Стиль мышления не мог не отразиться на восприятии времени, и потому мы говорим: «Дни идут чередой», а японцы говорят: «Один день находит на другой» (хи о касанэру).

Мы привыкли к линейному восприятию движения, представлению о движении как постепенном восхождении от низшего к высшему. Мысль Аристотеля, что «трагедия есть подражание действию законченному и целому...», а целое есть то, что имеет начало, середину и конец», определила принципы западной поэтики, законы композиции. В основе структуры мышления лежит представление о причинно-следственной связи, обусловленности последующего предыдущим. Психологически тенденция к линейности, восхождению от низшего к высшему может быть объяснена тем же антропоцентризмом. Сознание, ориентированное на человека («человек есть мера всех вещей»), должно было прийти к идее восхождения, прогресса. Сознание же, ориентированное на законы природы, как у японцев, естественно, тяготеет к идее циклизации. За основу цикличности берется смена времен года, где отсутствует идея завершения, «конца». Не удивительно, что в Японии не было склонности к порядковому счету. Если двухтомник, то не «первый» и «второй», а «верхний» и «нижний» – по принципу: не одно за другим, а одно над другим. До сих пор

японцы пользуются традиционным летоисчислением: от восхождения на трон императора до его смерти. С новым императором начинается новый цикл.

По свидетельству японцев, идея поступательного движения – прогресса, когда новое утверждается за счет преодоления старого, – была выдвинута у них только в XVIII в. Японцы лишь из европейских книг узнали о существовании таких слов, как «прогресс», «эволюция», и в середине XIX в. не без труда нашли им эквивалент, составив из старых иероглифов новое понятие. «Некоторые особенности, которые мы обнаруживаем на Западе, – сообщает Накамура Хадзимэ, – невозможно найти в Японии. Одна из них – это идея эволюции. Правда, японские мыслители признавали идею изменчивости или развития, но они никогда не выдвигали идею эволюции, не считали, что то, что происходит, выше того, что уже было, что одно заменяет другое. Стоит задуматься, почему идея эволюции отсутствовала в индуизме, буддизме и других восточных религиях» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция, с. 128).

У японцев существовало свое представление о характере движения: не возникновение нового за счет старого, а восстановление «старого» в новом цикле, что имеется в виду под законом традиционализма. Не заменять, а сохранять то, что было найдено когда-то. Если мир – живой организм, то всякого рода разорванность, прерывность ему противопоказана (нельзя сохранить жизнь, остановив дыхание). И эта настроенность ума не могла сказаться на художественных принципах.

«Идеал японского исполнительского искусства, – отмечает Гундзи Макасацу, – направлен не в будущее и не столько связан с творчеством, сколько в нем сильна тенденция к обращению к предкам, великим актерам прошлого... Искать идеалы и образцы в прошлом – это своего рода специфика восточного мышления... В мире актерского искусства употребляется слово “кэйко” (упражнение, репетиция). Иероглифы, составляющие это слово, означают “обращаться к прошлому” (“раз-

мышлять о прошлом”) ... история японского театра в значительной степени отличается от истории западного театра. Перемены, происходившие в западном театре, представляют собой эволюцию предшествующих форм, исчезновение старых форм по мере возникновения новых. В противоположность этому в Японии происходила не смена старых форм новыми, а имело место одновременное сосуществование старых и новых форм» (Гундзи М. Японский театр Кабуки. М., 1969, с. 29).

С давних пор следование древним образцам не только не порицалось, но было узаконено, служило знаком подлинного вкуса и образованности. Живший на рубеже XVII–XVIII вв. живописец У Ли высказал примечательную фразу: «Рисовать, не обращаясь к наследию древних, все равно, что играть в шашки на пустой доске».

Явление традиционализма до последнего времени мало занимало востоковедов, его рассматривали главным образом в негативном плане – как явление, тормозившее культурное развитие Японии. Однако, отмечая одну его функцию, забывали про другую: восстанавливать прошлое, помогать человеческой памяти удерживать найденное – не менее созидательный момент развития, чем поиски нового.

Всеобщее движение ощущалось древними китайцами как встречный тип потоков: движение вперед в равной степени предполагает движение назад. Встречный тип связи позволял прошлому сосуществовать с настоящим. Новое не должно существовать за счет старого, но оно существует благодаря старому, произрастает из него. В этом суть традиционализма.

Античная модель приводила к более динамичному, но прерывистому пути художественного развития. Но если нет остановки, как на Востоке, то нет и потребности в толчке. Изменения носили характер постепенного нарастания, нахождения одного на другое, по вертикали, новым витком спирали на ту же ось. Движение по горизонтали, пусть не по прямой, а по зигзагу, с подъемами и спадами, самим своим характером приводит к тому, что что-то может остаться позади, оказаться

«пройденным этапом». Движение по вертикали, когда нечто новое находит на ту же ось, на ту же основу, предполагает принципиально иное отношение к прошлому как фундаменту будущего, исчезновение которого означало бы крах всей системы. Перечеркнуть прошлое все равно, что вырвать корень.

Конечно, нельзя абсолютизировать ни тот, ни другой тип развития. Японцы не только следовали прошлому, но и строили жизнь по-новому, а европейцы не только строили жизнь по-новому, но и следовали прошлому. Речь идет о разной расстановке акцентов. Если мы попытаемся реконструировать путь японского искусства, то он будет иметь как бы два противоположным образом направленных потока. В европейском же искусстве, по крайней мере последних веков, оба потока, и верхний и нижний, скорее направлены в одну сторону – вперед, и это выразилось в непосредственной зависимости европейского искусства от нужд времени, потребностей общественного развития, духа современности. Европейское искусство в большей степени было подвержено законам изменчивости.

Не принимая во внимание существование закона традиционализма, невозможно понять причину жизнеустойчивости японского искусства. Обновление искусства происходило без резких переходов от одного к другому, без разрыва традиций. Спокойный, размеренный ритм позволил сохранить культуру древних почти в первозданном виде.

Итак, изначально все уже есть: и формы, и вещи, и образы – все пребывает в Небытии в невыявленной форме. А поэтому с точки зрения восточных учений невозможно в принципе создание чего-то нового, ранее не существовавшего, и человек призван лишь угадывать и выявлять то, что уже есть.

Так же как для западноевропейского мышления закономерно принцип «переделывания мира» – начало активное, вторгающееся, так же для дальневосточного мышления естественен метод «увэй» – не переделывания мира, а приноравливания к нему. Лао-цзы говорит: «Совершенномуд-

рый опирается на Недеяние и учит без слов». «Дао постоянно в Недеянии, но нет того, чего бы оно не делало». «Если только ты предаешься Недеянию, вещи будут сами собой развиваться...»

Недеяние мы нередко воспринимаем как пассивность, ничегонеделание, что естественно вытекает из нашего понимания бытия. Буквальный перевод термина уничтожает его смысл. В китайском и японском языках это слово имеет иную семантическую окраску: «бездействие» существует не ради ничегонеделания, а ради ненарушения естественного порядка вещей. Это – действие, согласованное с природой.

Если мир живет недеянием или развивается спонтанно из самого себя, то в нем отсутствует силовой момент, какое-то вмешательство в естественный ход событий. Такое понимание породило представление о творчестве как «нетворчестве», что не могло не сказаться на характере художественного метода. В. В. Овчинников формулу «не сотвори, а открой» называет «общим девизом японского искусства» (Овчинников В. В. Ветка сакуры. М., 1971, с. 35).

В Китае и Японии «нетворческий» метод давал себя знать во всем – во всех областях искусства и ремесла. Художник стремился не «сделать» вещь, а не нарушить природу вещей, не сотворить что-то новое, а выявить то, что уже заложено в природе. В искусстве керамики, например, или обработки дерева японцы стараются не изменить, а сохранить естественный вид породы. Вершина искусства – сама природа, нерукотворное творчество, художник – ее ученик. «То, что обнимается небом и землей, что увлажняется дождем и росой, – ...это голубая и голубовато-зеленая яшма, нефрит и жемчуг, перья зимородка и панцирь черепахи, узоры на шкурах животных... не под силу Си Чжуну, не во власти Лу Баня...» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция, с. 196).

Нет совершеннее метода, чем метод самой природы. Кавабата рассказывает, как делают фарфоровые вазы ига: «Ига

обжигают на сильном огне. Пепел и дым от соломы растекаются по поверхности, и, когда температура падает, ваза как бы покрывается глазурью. Это не рукотворное искусство, оно не от мастера, а от самой печи: от ее причуд или от помещенной в нее породы зависят замысловатые цветочные узоры. Крупный, размашистый, яркий рисунок на старинных ига под действием влаги обретает чувственный блеск и начинает дышать в одном ритме с росой на цветке» (Цит. по: Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1993, с. 409).

«Чувствовать прекрасное – значит следовать природе, быть другом четырех времен года. Все, что видишь, – цветок, все, о чем думаешь, – луна. Для кого вещи не цветок, тот дикарь. У кого в сердце нет цветка, тот зверь. Изгони дикаря, одолей зверя, следуй Вселенной – и вернешься в нее», – говорит Басё.

Возможность создавать прекрасное доступно человеку лишь в силу его однородности с природой, включенности в ее ритм. Но и в самом творческом акте человек должен уподобиться природе. В его руках прекрасное должно произвольно «вырастать», «рождаться». Спонтанное возникает. Кавабата Ясунари, рассуждая об этом, приводит слова поэта Керая (1651–1704): «Прекрасное родится само в соответствующий момент, Важно уловить этот момент».

Сколь разительно непохожи на подобное ощущение мира слова Леонардо, произнесенные на другом конце земли: «Живописец спорит и соревнуется с природой». В утверждении величия человеческой личности с неизбежностью возникает ее противопоставление природе, а затем рождается идея господства над ней, что было принципиально невозможно в условиях средневековой японской культуры. Там человек не мыслил себя и всей своей жизни вне приобщенности к природе, поисков гармонии с ней для постижения собственной внутренней гармонии.

Убеждение в том, что в природе все уже есть, заставляет и процесс созидания (стихов, сада, танца) трактовать как «обнаруживание», открытие того, что уже есть, но пока скрыто от

глаз: «Вселенная – сосуд, содержащий в себе все: цветы и листья, снег и луну, горы и моря, деревья и траву, живое и неживое. Всему – свое время года. Сделайте эти бесчисленные вещи предметом искусства, сделайте свою душу сосудом Вселенной, доверяйте ее просторному, спокойному Пути Пустоты!» – говорится в трактате знаменитого драматурга и актера Сэами.

Здесь важно подчеркнуть, что, согласно этой концепции, не человек присваивает себе функции творца, а сама Природа через человека проявляет себя, свои скрытые в Небытии возможности, а человек лишь должен не мешать ей, должен «не действовать». Теория недеяния, восходившая к древнекитайским учениям, сплавленная с буддийскими представлениями, оказалась весьма близкой сознанию японцев, их принципу уважения и ненасилия над природой вещей. Даже в творческом акте человек как бы отстраняется, его воля становится равновеликой «природному началу» преобразуемого материала, будь то слово, дерево или глина...

Понятие «кокоро» – душа, сердце – одно из главных для японца. «Кокоро», сердцем обладает каждый предмет и явление, человеческое слово в том числе. Но если в слове живет дух, способный двигать им, приводить в движение чувства, то слово может жить по своим законам. Такое отношение к слову, разумеется, сказалось на творчестве самих писателей. Раз в слове есть душа, художнику остается лишь довериться ему, творить по наитию. Стремление не вносить своего, не выдумывать, не перечить слову привело к созданию необыкновенно свободной, непосредственной манере письма, к созданию жанров, которым трудно провести аналогию в мировой культуре. В японской литературе не было романа в нашем понимании (слово «сесэцу» – малое повествование, которое мы переводим как роман, появилось только после знакомства с европейской литературой, после 1868 г.). Процветали такие прозаические жанры, как моногатари (рассказы о вещах, или «говорят вещи»), что означает: мир выражает себя через чело-

века, призванного передать его беззвучный голос; никки (дневник, записки); дзуйхицу (букв. «следовать за кистью»). Сам термин означает ненасилие над природой вещей. Писатель вверяет себя слову, повинуется движению кисти, духу творчества, который ведет его за собой. Это – полная свобода писать, не сообразуясь ни с каким планом, как бы в полном смысле «следуя за кистью». Сам писатель как будто безучастен, лишь повинуется внутреннему зову вещей.

Примером дзуйхицу служат «Записки у изголовья» Сэй Сенагон, придворной дамы, жившей в XI в., в эпоху Хэйан – времени наивысшего расцвета придворного, аристократического искусства. «Записки» эти – о многом, и внешне, лишенные сюжета и композиции, выглядят непривычно хаотично: бытовые сцены, анекдоты, стихи, картины природы, описания придворных празднеств, поэтические раздумья... Это – попытка запечатлеть на бумаге «все, что видишь и слышишь», все, что приходит в голову, повинуюсь свободному течению мысли, свободному бегу кисти, настроению, погоде за окном.

Одним из главных законов японского искусства является стихийность, естественность, свобода творческого акта, предполагающая ненамеренность, невмешательство в творческий процесс. Никакой заданности, только непосредственное выражение нахлынувшего. Часто при упоминании этого принципа дальневосточной эстетики рассказывают легенду, которая ярко иллюстрирует этот закон.

«Как-то ночью пошел сильный снег. Ван проснулся, открыл дверь и велел принести себе вина. Посмотрел – кругом все белым-бело. Тогда он встал и пошел бродить. На память ему пришли стихи Цзо Сы “Приглашение к отшельнику”, и тут он вспомнил о Дай Аньдао. А Дай в это время жил у горы Яньшань. И вот Ван ночью сел в лодку и поехал к нему. Приехал он туда только утром. Подошел уже к самим дверям, да не вошел, а повернул назад. Его потом спросили: почему? Цзо ответил: я поехал туда под влиянием чувства, а чувство пошло – к чему мне было видеться с ним?»

Таким должно оставаться поведение художника во всем, и прежде всего в творчестве: предельное раскрепощение, следование бессознательному, чуткость к голосу сердца. «Я воспринимаю живопись всем нутром своим так же, как кричащий журавль узнает свой путь в ночи», – говорил в VIII в. Ван Вэй, прославленный поэт, живописец, философ Китая.

Если для нас выражение «плывет по воле волн» звучит нарицательно, имеет негативный смысл – так говорят о людях безвольных, не способных сопротивляться волнам жизни, то в китайско-японском варианте метафора «по воле волн» означает другое: разумный человек вверяет себя волнам, зная природу воды, не борется, а действует с ней заодно. Недаром образ волны полюбился даосам: «Вместе с волной погружаюсь, вместе с волной всплываю, следую за течением воды, не навязываю ничего от себя. Вот почему я хожу по воде» (Чжуан-цзы).

Ван из китайской притчи – это образец естественного поведения, когда человек живет в одном ритме с природой, в полном доверии ей. Это и значит Недеяние. «Недеянием небо достигает чистоты, недеянием земля достигает покоя. При слиянии недеяния их обоих развивается тьма вещей... Поэтому и говорится: “Небо и земля бездействуют и все совершают”» (Чжуан-цзы).

Понять искусство японцев невозможно, не зная основных законов буддизма дзэн, который начал распространяться в Японии в XII в., а в XIV в. целиком овладел воображением японцев, проник во все сферы их духовной культуры. Но никогда бы это учение не вошло так глубоко в сознание японцев, если бы не отвечало их собственным мироощущениям, не оказалось близко их собственной религии синто, для которой главное не осознать, а непосредственно пережить явление.

Художники Японии говорят: чтобы нарисовать сосну, нужно уподобиться сосне, чтобы нарисовать ручей, нужно уподобиться ручью. Это не означает, что человек становится сосной, это значит, что он начинает чувствовать сосну. Суть подхода дзэн проста – проникновение в объект и видение его как бы

изнутри. Прежде чем сделать первый штрих, дзэнский художник должен ввести себя в состояние, которое дает ему возможность пережить единение с природой. Отвлекаясь от собственного я, художник сливается с природой, как бы воплощаясь в бамбук, травинку, которые ему предстоит нарисовать. Если стебель бамбука склоняется под силой ветра, ветка дерева гнется под весом снега, а травинка сгибается к земле под тяжестью росы, то все это должно пройти через сердце художника. «Когда рисуешь ветку, слышишь, как ветер свистит», – говорят китайские художники.

Когда слияние с объектом достигнуто, то не нужно прилагать усилий, кисть будет носиться сама собой, а стихи будут рождаться мгновенно.

Предельное выражение эстетика дзэн находит в поэзии хайку – трехстишьях, состоящих из 17 слогов (в японской поэзии, как известно, нет рифмы, но есть определенная ритмическая закономерность: 5–7–5):

Ямадзи китэ	По горной тропинке иду,
Нанияра юкка	Вдруг стало мне отчего-то легко.
Сумирэгуса.	Фиалки в траве... (Басё)

Расцвет поэзии хайку связан с именем Мацуо Басё (1644–1694), который был одновременно и теоретиком ее. Поэт говорил, что хайку возникает в момент наивысшего единения поэта и предмета созерцания, когда поэт достигает духовного единства с ним и через него приобщается к ритму вселенной.

Басё писал: «Учись сосне у сосны, бамбуку у бамбука. Уходи от самого себя. Учись – значит проникай в предмет, открывай его сущность, чувствуй его, тогда родится стихотворение».

Дзэнские художники подчеркивают, что очень малую роль в художественной практике играло наблюдение, изучение по сравнению с самоуглублением и сосредоточением. Увидеть еще недостаточно, здесь важнее интуиция, чем логика, внутреннее озарение, чем приобретенные от других знания. Дзэн учит, что только в слиянии с миром художник постигает

жизнь явлений, они проникают в его душу, и он может говорить о них, как о своем собственном существовании. «Если предмет и я существуем раздельно, истинной поэзии не получится», - говорил Басё. Поэзия рождается в единении душ человека и природы.

Луну на сосну
И вешать и снимать

Пробовал, – так сложил дзэнский поэт, выразив тем самым полное растворение своего я в природе. Дзэн учит видеть вещи такими, какие они есть на самом деле. Забыв себя, человек восстанавливает свою изначальную суть. Только отказавшись от себя, «не ведая себя», можно стать самим собой.

Согласно Басё, каждое стихотворение должно писаться как предсмертное, на одном дыхании, при полной самоотдаче. Процесс творчества отличается все той же спонтанностью. «Создание стихотворения должно происходить мгновенно, как дровосек валит могучее дерево или как воин кидается на опасного противника, точно так же, как режут арбуз острым ножом или откусывают большой кусок от груши» (Басё).

Посети меня
В одиночестве моем!
Первый лист упал...

Опала листва.
Весь мир одноцветен.
Лишь ветер гудит.

Печального меня
Сильнее грустью напои,
Кукушки дальний зов!

Все волнения, всю печаль
Твоего смятенного сердца
Гибкой иве отдай.

Может быть, немного странно и непривычно воспринимать эти стихи. Ведь мы привыкли к многословию, сюжетности, ясности и определенности мысли... Эти же стихи выводят нас на совершенно иной уровень восприятия действительности. Они воздействуют на читателя не внешним, видимым сочетанием слов, из которых составлены, а невидимым эмоциональным подтекстом. В этой поэзии раскрылась еще одна черта дальневосточного искусства, а именно лаконизм, предельная простота, максимально сжатая форма в сочетании с глубиной заложенного в ней смысла, богатстве скрытого в ней философского содержания.

Сам термин *дзэн* означает «созерцание», не просто «наблюдение», «смотрение», но именно созерцание, как попытка духовного общения с миром и духовного проникновения в его смысл, иррационального его постижения. Созерцание подразумевает утверждение иной реальности, чем при наблюдении, когда внешняя оболочка предмета всегда оказывается второстепенной перед скрытой сутью, недоступной простому зрению.

Великий мастер *дзэн* сказал: «Разве есть внешняя и внутренняя сторона в прозрачной воде? Разве есть внешнее и внутреннее в пустоте? Есть лишь ясность и свет, спонтанность и бестелесность. Нет различия форм и расцветок; нет противоположности объекта и субъекта. Все есть единое и вечное, и нет слов, чтобы описать это» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979, с. 114).

Именно сосредоточенность на **внутреннем** пронизывает все виды *дзэнского* искусства. Даосская притча рассказывает о том, как цинский правитель искал знатока лошадей, чтобы тот добыл несравненного скакуна. Выбор пал на Высящегося во Вселенной. Правитель принял его и отправил на поиски коней. Через три дня тот вернулся и доложил:

- Отыскал. В песчаных холмах.
- Какой конь?
- Кобыла. Каурая.

Послали за кобылой, а это оказался вороной жеребец.

Опечалился правитель, призвал Радующегося Мастерству и сказал:

– Вот неудача! Тот, кого ты послал на поиски коня, не способен разобраться даже в масти, не отличает кобылы от жеребца. Какой же это знаток коней!

– Вот чего он достиг! Вот почему он в тысячу раз превзошел меня... – глубоко вздохнув, воскликнул Радующийся Мастерству. – То, что видит Высящийся, – мельчайшие семена природы. Он овладел сущностью и не замечает поверхностного, весь во внутреннем и предал забвению внешнее. Видит то, что ему нужно видеть, и не замечает того, что не нужно видеть... Конь, которого нашел Высящийся, будет действительно ценным конем.

Жеребца привели, и это оказался конь поистине единственный во всей Поднебесной!

Признавался лишь минимум слов в поэзии, минимум изобразительных средств в живописи, зато художественная нагрузка на каждое слово или штрих должна быть предельной, максимальной. Лишь нескольких штрихов достаточно, чтобы передать главное – настроение. Это в традиции дальневосточного искусства – обрывать мысль, откладывая кисть на самом эмоциональном взлете, открывая тем самым простор для воображения читателя, зрителя, привлекая его к соучастию, сотворчеству.

Для дальневосточной эстетики назначение искусства – дать почувствовать то, что за гранью видимого мира, что незримо присутствует. Но ведь нельзя адекватно изобразить Ничто, то, чего нет, что неопишимо, существует лишь в потенции. Не удивительно, что основное значение в художественной системе японцев приобретает намек, недосказанность, подтекст. Для японского искусства недосказанность, незавершенность – не художественный прием, а непреложное правило, закон. В Японии издавна недоговоренность была требованием художественного вкуса. Вслушайтесь еще раз в стихи Басё:

Новая луна!
Сколько ждал ее и вот –
В нынешнюю ночь... – и все, дальше мысль отпускается на свободу.

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер!

По поводу этого стихотворения Басё Судзуки, теоретик дзэн-буддизма, пишет: «Простота формы не означает тривиальности содержания... Нам не нужно сочинять огромную поэму из сотни строк, чтобы дать выход чувству... И семнадцати слогов бывает много. Художник дзэн двумя-тремя словами или двумя-тремя ударами кисти способен высказать свои чувства. Если он выразит их слишком полно, не останется места для намека, а именно в намеке заключена вся тайна японского искусства».

Законы для литературы, поэзии, живописи – одни. Искусство не рассказывает, не воссоздает, искусство – намекает. Каждое произведение, картина призваны возбудить воображение зрителя, читателя, вызвать у него поток самых разных ассоциаций. В этом видится восточному человеку назначение искусства.

Древний китайский художник, философ говорил: «Пустые места на свитке исполнены большего смысла, чем то, что начертала нам кисть». Пустота содержательна, значительна, исполнена большего смысла. В широко известном «Кратком изложении законов японской живописи» Тоса Мицуоки (XVII в.) советовал: «Во всех типах живописи – цветной или монохромной – простоту делай руководящим принципом. Рисунок лучше оставлять незавершенным. Эффективнее заполнять предметами одну треть фона. Если имеешь дело с поэтическим сюжетом, не раскрывай его подробно, лучше оставь его значение не высказанным до конца. Белая поверхность – тоже часть изображения.

Оставляй белое пространство и заполняй его значительным молчанием. Живопись – зримая поэзия, а поэзия – живопись слов...»

Недосказанность в дзэнском искусстве обязательна. В каждом жанре, виде искусства акцент из «текста» переносится в «подтекст», из видимого глазом в невидимое, но подразумеваемое. С этим связаны законы построения и стиха, и сада, и картины. Поразительной особенностью, например живописи суми-э (рисунок тушью на тонкой рисовой бумаге), является сравнительная пустота картины – пустота, которая, однако, смотрится частью ее, а не просто закрашенным фоном. «Живопись без живописи» или «игрой на лютне без струн» часто называют искусство суми-э. Судзуки писал об этих рисунках: «Кисть выполняет работу независимо от художника, который лишь позволяет ее двигаться, не напрягая свой ум. Если только логика или рефлексия встанут между кистью и бумагой, весь эффект пропадет. Это закон живописи суми-э. Художник не стремится к реализму. Смысл суми-э – заставить дух изображаемого предмета двигаться по бумаге. Каждый мазок кисти должен пульсировать в такт живому существу. Тогда и кисть становится живой... набросок суми-э беден, беден по форме, беден по содержанию, беден по исполнению, беден по материалу, но все же мы, восточные люди, чувствуем в нем присутствие некоего движущего духа, каким-то таинственным образом парит он вокруг штрихов, точек и разного рода теней, вибрируя, сообщает им ритм живого дыхания».

Смысл картины суми-э – в пустом, незаполненном пространстве, сдержанных ударах кисти. Дзэнские пейзажи очень часто написаны черной тушью в свободной манере, когда всем формам придается особая зыбкость, неясность, неуловимость. Суми-э словно приобщает к тому, что за гранью видимого мира, что незримо присутствует. Небытие, неизобразенность в живописном свитке какого-нибудь объекта, не означало его отсутствия, он просто пребывал в другом бытии. Юнь Шоупин в конце XVII в. упрекал своих современников: «Нынешние художники думают только о кисти и туши. Тот,

кто поймет, почему древние думали об отсутствии кисти и туши, будет близок к тому, чтобы достичь в живописи божественного совершенства».

Благодаря незаконченности, вещь переходит в вечность. Как писал в XVII в. Кэнко-хоси, автор «Записок от скуки», «вообще, что ни возьми, собирать части в единое целое нехорошо. Интересно, когда что-либо незаконченным так и оставили, – это вызывает ощущение, будто жизнь течет долго и спокойно. Один человек сказал как-то: “Даже при строительстве императорского дворца одно место специально оставили недостроенным”».

Японское искусство не признает симметрии как признака законченности, определенности. Все в «пути». Нет остановки, полного покоя, смерти, есть лишь переход из одного состояния в другое. Нет и конечного результата – все в процессе становления, изменения.

Симметрия сковывает пространство между двумя точками, асимметрия снимает пределы. Это мировоззренческое положение сказалось на всех видах искусства: живописный свиток не случайно именно свиток, который традиционно не заключается в рамки, границы, чтобы создать иллюзию бесконечности, незавершенности, «продолженности» за его пределами.

Кавабата в Нобелевской речи вспоминает про мастера чайной церемонии Рикю (1522-1591): «Еще Рикю учил не брать для икэбана распутившиеся бутоны. Суть не в конечном результате, который никогда не может быть достигнут, а в процессе, пути. Важно не то, что сказано, а то, что «за словами», не само бытие, как оно есть, а потенция бытия, не цветок, а бутон.

«В Японии и теперь во время чайной церемонии в нише чайной комнаты стоит один нераспустившийся цветок». В этом видится традиционное для японцев представление о «прекрасном», традиционная эстетика красоты.

Наше сознание привыкло воспринимать вещи в их множественности: мы любим букеты, сервизы... Традиционное

мышление японцев, напротив, сосредоточено на единичном, одном. Соседство мешает восприятию, одна вещь нейтрализует другую, подобие убивает природу предмета. «Один цветок лучше, чем сто передает природу цветка», – говорит Кавабата. Достаточно пристального взгляда на старый китайский или японский текст с его вертикальными строчками, расположенными сверху вниз (от неба к земле), где каждый иероглиф – самостоятельная сущность, занимает свое особое положение в системе, чтобы представить, насколько китайцы иначе смотрели на вещи.

С точки зрения традиционного китайского и японского мышления ни целое не предшествует части, ни часть не предшествует целому; «части» нет – есть целое. Вселенная – единый живой организм, каждая вещь непосредственно переживает состояние целого. «Одно во всем и все в одном», – говорят древние китайцы. «Чтобы ощутить глубину, нужно сосредоточиться на одном. Вселенная спрятана в одном зерне».

Есть притча о мастере чайной церемонии Рикю, сад которого славился на всю Японию цветами повилики. Взглянуть на них решил даже сам сегун Хидэеси. Придя, однако, в назначенное утро в сад, он с удивлением обнаружил, что все цветы срезаны. Уже начавший гневаться, повелитель вошел в комнату для чайной церемонии и замер: в старинной бронзовой вазе стоял один-единственный цветок повилики. Рикю принес в жертву все цветы своего сада, чтобы подчеркнуть их красоту в одном – самом лучшем.

Помните, «один цветок лучше, чем сто передает цветочность цветка». «Вселенная, – согласно махаянской сутре «Аватаншака», – огромная сеть из драгоценных камней и кусочков хрусталя, сверкающая на восходе солнца; каждая драгоценность блестит сама по себе и отражает все остальное».

Сопричастность всему миру делает каждую вещь, как бы она ни была мала, выше собственного значения. Это нашло

отражение в законах японской эстетики, провозглашении красоты малого, неброского, незаметного.

В японском языке слово «красота» заимствовано из китайского. А китайский иероглиф состоит из двух компонентов: «баран» и «большой». Вероятно, у древних китайцев представление о красоте было связано с понятием изобилия, силы и могущества... Японцы же, заимствовав чужое слово, вложили в него свое представление о прекрасном. У них оно связано не с понятиями добра и обилия, яркости и богатства, а с понятиями чистоты, ненавязчивости, утонченности.

Кавабата в своем эссе «Существование и открытие красоты» вспоминает слова Тагора, говорившего: «Каждая нация обязана выразить себя перед миром. Если ей нечего дать миру, это следует расценивать как национальное преступление, это хуже смерти и не прощается человеческой историей. Нация обязана сделать всеобщим достоянием то лучшее, что есть у нее...» Японцы могут поделиться с другими умением находить прекрасное в обыденном, малом, умением понимать красоту как вселенскую суть, которая живет во всем: былинке, цветке, камне, в самом незаметном, слабом, ранимом существе.

Вгляделся пристально –
Цветы пастушьей сумки цветут
У ограды.

Неприметное растение, но у поэта оно заключает в себе всю красоту мира.

Вот листок упал.
Вот другой летит листок
В вихре ледяном.

Представление о «прекрасном» связано с понятием хрупкости, недолговечности, тоже возведенной в эстетический принцип («мудзе но аварэ»). Кэнко-хоси, автор «Записок от скуки», говорил: «Если бы наша жизнь продолжалась бы без конца, не улетучиваясь, подобно росе на равнине Адаси, и не уносясь,

как дым над горой Торибэ, ни в чем не было бы очарования. В мире замечательно именно непостоянство».

Поэты находили особое очарование в «быстротечности». В свое время В.Овчинников писал, что радоваться или грустить по поводу перемен, которые несет в себе время, присуще всем народам. Но увидеть в недолговечности источник красоты сумели, пожалуй, лишь японцы. Не случайно своим национальным цветком, своего рода символом, они избрали именно сакуру.

Ощущение иллюзорности, непрочности вещей, которые в следующий миг уже не те, определило характер японского искусства. Все существующее непостоянно, исчезнет как роса, но сам процесс возникновения-исчезновения вечен; все конечное в то же время бесконечно.

Это ощущение пронизывает японское искусство всех времен и придает ему особую окраску: нет в японской поэзии или живописи ни крайнего отчаяния, ни веры в жизнь вечную, грусть ее – легка...

Тот ветер, что подул сегодня,
Так не похож на ветер прошлых дней
Далекой осени,-
Он много холодней,
И вот на рукавах уже дрожат росинки... (Оно Комати)

Как странник я одет, готов к пути,
А путь в волнах безбрежных исчезает...
Когда вернусь?
Не знаю ничего,-
Как белые те облака не знают... (Неизвестный автор)

Библиографический список

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Дао и Логос. М., 1994.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Еще раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. 1975. № 7.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1993.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.

Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1, 2.

Овчинников В. В. Ветка сакуры // Роман-газета. 1987. № 3.

Пронников В. А., Ладанов И. Д. Японцы. М., 1985.

ЦВЕТОВ В. Пятнадцатый камень Реандзи. М., 1986.

**Лекция 2. Синкретизм дальневосточного искусства.
Взаимодействие литературы, каллиграфии, живописи.
Философско-мировоззренческая основа
дальневосточной живописи. Поэтика жанров**

Средневековое искусство Дальнего Востока, как известно, насквозь метафорично и символично; ему свойственно желание увидеть не частное и конкретное в его собственной ценности, но осознать это конкретное как знак чего-то более значительного, имеющего всеобщий, универсальный смысл. При обращении к дальневосточному искусству мы сразу входим в совершенно иную область восприятия действительности. Бросающаяся в глаза европейцу своеобразность китайской и японской живописи обладает любопытными особенностями. Неискушенный европейский зритель, непосредственно воспринимающий эту живопись в контексте европейской традиции, нередко наделяет ее свойствами, которых она объективно лишена. Например, один из наиболее популярных живописных мотивов – веточка цветущей сливы, обычно осознается европейским зрителем как лирическая весенняя картина, полная импрессионистической свежести и непосредственности, тогда как в дальневосточной (китайской и японской) эстетической системе восприятия этот мотив представляет собой художественное символическое осознание сложнейших космогонических проблем и в нем меньше всего «незаинтересованного удовольствия».

То же можно сказать и о знаменитом китайском классическом пейзаже (жанр, носящий название **горы-воды**), который часто воспринимается европейцами, следующими за своими собственными художественными традициями, не более чем светское лирическое искусство. И в этом они глубоко заблуждаются, ибо издавна дальневосточная пейзажная живопись несет в себе совершенно иные функции. Она, по выражению Е. В. Завадской, скорее ближе к иконописи, как бы странно это на первый взгляд ни звучало (Завадская Е. В. Эстетиче-

ские проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 153). Пейзажный свиток выполняет именно религиозные функции – функции очищения и просветления. В древности пейзаж был более культовой и философской, чем собственно эстетической категорией. Дальневосточная живопись практически никогда не была «искусством для искусства», но всегда содержала задачу нравственного совершенствования личности. До последнего времени водные глади и стремительные водопады выражали не любование красивыми уголками природы, а определенную философскую идею.



Сюбун. Пейзаж. XV в..

Пейзажную живопись, скорее, можно было бы назвать средством передачи космичности пространства, беспредельной его шири, органичной встроенности человека в этот мир; горы (Ян) – мужское, светлое начало и воды (Инь) – женское, темное начало моделировали идею взаимосвязи всех частей мироздания. Пейзажная живопись, проникнутая глубокими философскими раздумьями о мире, космосе, человеку, не снисходила до изображения конкретного, ибо не в этом, не в буквальном воспроизведении «натуры» виделся смысл жанра. Природа осмыслялась как носитель высоких и вечных законов, через постижение которых человек приобщается к ее мудрости. Странствия по бескрайним просторам свитка способствовали гармонизации души, ее очищению и возвышению, рождали понимание относительности земных челове-

ческих ценностей в масштабе всего сотворенного мира, границы которого уходят далеко за пределы изображенного. Отсюда почти захватывающее дух ощущение пространства, глядя на которое менялось ощущение масштаба земных ценностей.

Цзун Бин, автор одного из первых в истории сочинений по эстетике живописи, в V в. описал эффект созерцания живописного свитка в следующих словах: «Не покидая своего сиденья, я достигаю пределов мира; не изменяя велению Неба, в одиночестве внимаю пустынной шире».

«Странствие за край мира» стало девизом всех поколений китайских живописцев и одной из наиболее популярных тем пейзажных картин. Художник брался за кисть для того, чтобы воссоздать на шелке или бумаге «целый мир» (Вселенную, космос) во всем его многообразии. При этом Вселенная уместается на небольшом пространстве свитка. Даосизм, как известно, представляет жизненный путь человека, устремленного к Дао, как странничество: человек, «причастный к Дао», осознает себя путником, случайным гостем, странником в этом мире. Человек – странник, но эти странствия не обязательно должны осуществляться во внешнем мире: блуждания, странствия в беспредельном мире своей души почитаются лучшей формой познания мира. Пейзажная живопись призвана стать местом подлинных странствий человеческого духа. Вселенная дальневосточных свитков – это своего рода «пейзажи души».

Показателем не светской, а религиозной сути этого жанра предстает и **решение пространства** в дальневосточной пейзажной живописи. Пространство, которое изображает художник, гораздо более обширно, чем может охватить взгляд человека; линейная перспектива с единой, центральной точкой зрения почти не применялась. Мастера выработали для передачи пространства ряд сложных приемов. Один из них – так называемая рассеянная перспектива. В этом случае каждая часть свитка вроде бы написана по законам линейной пер-

спективы, но каждый раз с особым центром. Иными словами точка отсчета перемещается, на разные элементы изображения мы смотрим, меняя место. Высокий горизонт придавал пейзажным композициям грандиозность и почти мистическую величественность. Смещение масштабов, соединение нескольких точек зрения в одном свитке должно было давать зрителю ощущение иной, духовной реальности, отличной от чувственной.

Принцип подвижного ракурса, которому следовали восточные художники, позволял взору свободно блуждать в пространстве. Благодаря этому приему зритель мог переноситься в воображаемом пространстве на огромные расстояния, подниматься на горные пики или спускаться в глубокие ущелья, плыть по течению рек или падать вниз вместе с водопадом. Так наше восприятие мира невероятно расширяется, и мы в одной картине открываем для себя прекрасные виды разных мест.

Восток и Запад смотрели на мир через разные очки: Запад стремился объяснить и покорить природу с помощью науки, а Восток хотел сохранить в неприкосновенности вечную тайну мироздания, о которой можно говорить только намеком.

Создавая обобщенный космический пейзаж, художники рисовали, по сути, икону. А написание пейзажа и восприятие его было тождественно религиозному действию. В пейзажной живописи искали дверь в «другую», символически присутствующую, мистическую реальность. За отдельными деталями пейзажа: водопадом, горами, лесами, хижинами и монастырями, хрупкими мостами через водные потоки, проглядывается целая система символов, требующих разгадки, расшифровки, особого прочтения. Уже в самом названии жанра «горы-воды» таится глубочайший смысл. Являясь средством сообщения о неизмеримой шире, безграничности Вселенной, гармонии Неба и Земли, светлого и темного, устремленного вверх и стремящегося вниз, пейзажная живопись изображает космос взаимодействующих сил, где противоположности (**горы** – Ян,

воды – Инь) нуждаются друг в друге, чтобы обрести целостность.

Восточный пейзаж, как уже говорилось, чужд натуралистического правдоподобия. Все сведено к типическим чертам, значимому штриху: на пейзажах позднего средневековья часто различимы лишь вершины гор и пагод, встающих из тумана. Человеческие фигуры нередко почти целиком скрыты деревьями или камнями, изображены сзади, а подчас и вовсе лишены лиц.

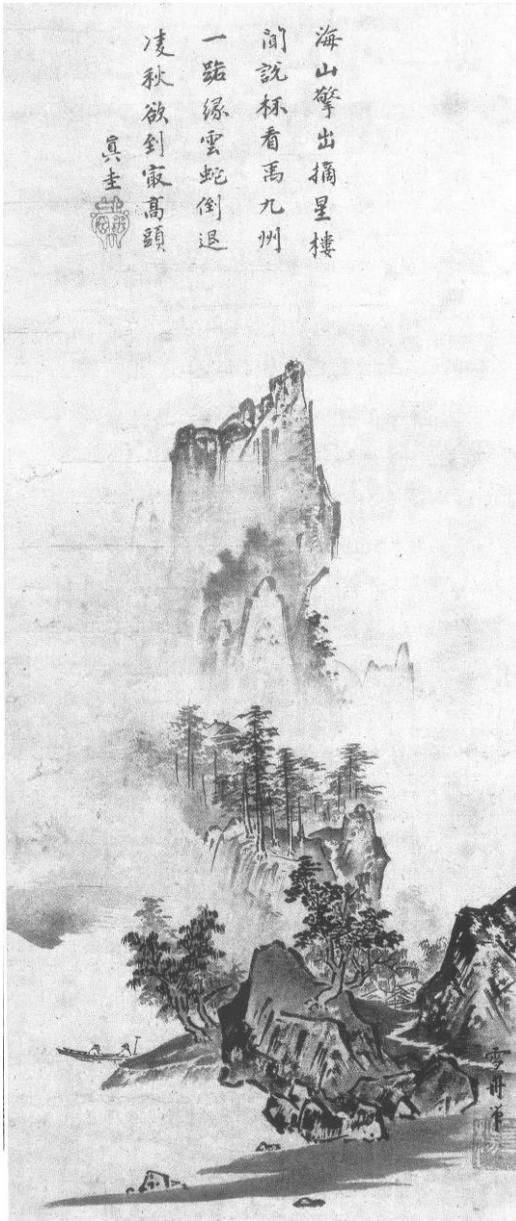
«Где нет картины, там картина», – гласит одна из популярных максим живописной традиции в Китае. Эффект «присутствия отсутствующего» пробуждает зрителя к «странствию духа», требует домыслить несказанное, вообразить отсутствующее, дорисовать мысленно то, что скрыто за «облачной дымкой». Пейзажная живопись является, между прочим, наиболее выразительным воплощением буддийской идеи **Пустоты**, лежащей в основе всей дальневосточной философии и эстетики. Такого рода Пустоты, которая подразумевает не отсутствие, а напротив, полноту бытия. Это особое непроявленное бытие, подлинная, незримая, непостижимая реальность, пребывающая за гранью видимого мира, за чертой земного восприятия. Понятие Пустоты имеет своим источником положение древнего китайского даосизма. (Напомним, что в сочинениях Лао-цзы и Чжуан-цзы термин «пустота» имеет отнюдь не негативный, а подчеркнуто позитивный смысл: «Тридцать спиц в колеснице соединяются в одной ступице, образуя колесо, а употребление колеса зависит от пустоты между спицами. Из глины делают сосуды, а употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, а пользование домом зависит от пустоты в нем».)

Пустота – не антитеза наполненности, а ее потенциальная возможность. «Пустота всемогуща, ибо она содержит все», – говорит Лао-цзы. Категории «пустота», «пустотность» часто встречаются в теории дальневосточного искусства. Пустой внутри бамбук, символизирующий благородного и стойкого

человека, был воспет поэтами и художниками Китая. Бо Цзюи, прославленный китайский поэт, говорил: «Бамбук разламывается – нутро его пусто. Он мой образец» (Цит. по: Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая, с. 164). Отсюда – особое значение «пустых» мест в дальневосточном искусстве, которые воспринимаются как естественная воздушная среда и одновременно обладают определенной символической значимостью. «Образ вне зримого, вкус вне ощущаемого», – самое ценное.

Занятие живописью уподоблялось таинству и требовало от художника предельной концентрации духа и даже по виду напоминало настоящий ритуал: художник, «выбрав счастливый день и воскурив благовония, садился за чистый стол у светлого окна» и брался за кисть лишь после того, как в душе воцарится мир. Он должен был «проникнуть духом» в изображаемый предмет, «вместить его в себя» и воссоздать его символически-законченный, «подлинный» образ. «Тот, кто хочет стать мастером живописи, должен в чувствах своих вознестись над всем миром. В нем воля должна предшествовать кисти. Вот что называется: “когда внутри нет изъяна, вовне выявляются образы” ... Когда чувство лживо, горы блеклые. Когда сердце суетно, воды мутные» (У Тайсы, XIV в.).

Как было уже сказано, основной задачей дальневосточного пейзажа было не субъективное отображение окружающего мира, а выражение глубоких философских концепций, в одну из которых и входила важнейшая категория дальневосточной философии Дао. Но что такое Дао? Нет ничего труднее, чем определить его, выразить словом то, что невыразимо в принципе. Дао – абсолютно запредельно для человеческих чувств. Оно бессущностно и пустотно и не может быть определено словом. Стоит лишь как-то обозначить его, и оно тотчас утрачивается, так как сознание привязывается к какому-то термину вместо того, чтобы вообще освободиться от слов и знаков.



Сэсю Тоё. Пейзаж . XV в..

Дао можно определить как всеобщее начало, закон, некий высший божественный принцип, пронизывающий вселенную, именно ему подчиняется все сущее, вся жизнь во вселенной, являющей собой текучее бытие, в основе которого лежит взаимодействие и постоянный переход в свою противоположность двух начал: Инь и Ян. Более конкретно о Дао ничего сказать нельзя, так как, по выражению «Дао де цзина», оно «расплывчато-туманно» и в то же время «неисчерпаемо».

Одно из свойств Дао – его всераскинутость, оно распространяется и «влево и вправо», и за каждым предметом, каждым явлением таится то начало, которое определяет существование мира. Правда, увидеть его нельзя, оно доступно только в момент просветления. Обычный же человек, даже

зная о Дао, «не узнает его», «встречаясь с ним, не увидит его лица». Оно извечно скрыто, ускользающее, но в то же время реально присутствует в мире. Дао – это некий путь, дорога и одновременно высший закон, которому подчиняется все сущее, вся жизнь во Вселенной. Это начало, питающее и упорядочивающее мир, приводящее в гармонию необозримый сонм явлений и событий и направляющее их движение подобно незримому дирижеру, чьи беззвучные взмахи превращают Вселенную в единый, дивно звучащий оркестр. «Ничто, – говорится в «Хуайнань-цзы», – ничего не вершит, а (все само) согласно с Дао. *Разумом* проникнут и кончик паутинки, и целостность всего огромного космоса». Иначе говоря, Дао – закономерный путь всего сущего и основа гармонии Вселенной.

Дао отождествляли с первопринципом бытия и называли «мистической космической матерью». Чжуан-цзы, например, утверждал, что «Дао не может быть выражено ни словом, ни молчанием». Вот почему живопись может его описывать, ведь она выражает «это состояние, в котором нет ни речи, ни молчания». Дальневосточная живопись именно поэтому и почиталась как самая эффективная форма выражения Дао. Известный российский востоковед Е. В. Завадская называет понятие Дао «краеугольным камнем дальневосточной живописи». Дао находит, например, зримое воплощение в качестве воды, водного потока, ибо атрибутом его является как раз вечное движение, бесконечное изменение, обновление. Вода – основа жизни, и Лао-цзы использует этот символ как емкую метафору Дао.

Высшее благо подобно **воде**,
Ибо благо воды в том, что она питает все без напряже-
ния...

Воистину Дао в мире подобно **реке**,
Которая по долине течет к океану...
В мире нет ничего слабее воды,

Однако ничто не сравнится с ней в способности побеждать силу.

«Текучесть воды, – говорил Чжуан-цзы, – является ее естественным свойством, а не результатом приложения усилий. Добродетели совершенного человека таковы, что даже без специальных занятий он обладает всей их полнотой. Небо естественно высоко, земля естественно тверда, солнце и луна естественно светлы. Разве они развивают в себе эти качества?»

«Вода есть кровь Земли, и течет она в ее мышцах и жилах. Поэтому говорят, что вода обладает совершенными качествами... Она собирается в Небе и Земле, накапливается в различных вещах... Она выделяется из металла и камня и собирается в живых существах. Поэтому говорят, что вода есть нечто духовное...», – говорил другой мудрец древнего Китая Гуань-цзы во второй половине IV в.

Нет ни одной вещи, которую бы вода не породила. И тот лишь может поступать правильно, кто знает, как следовать ее принципам. Вот почему мудрец, желавший преобразить мир, возводит воду в свой идеал. Когда вода замутнена, в сердцах людей царит смута. Если же вода чиста, сердца людей пребывают в покое.

К образу воды прибегал и Конфуций: «Вода вечно пребывает в движении и без усилия растекается по земле. Вода всегда течет по пути, указанному природой: в этом она является образцом справедливости. Водный поток не имеет предела и никогда не иссякает: в этом он подобен великому Пути. Вода стремглав направляется в глубокие ущелья: в этом она являет образец отваги. Вода равномерно заполняет пустоты: в этом она уподобляется закону. Омывая все сущее, она очищает мир от скверны. Вот почему благородный муж любит созерцать водный поток!» (Малявин В. В. Конфуций. ЖЗЛ. М., 1992, с. 298).

Вода является символом глубинного духа. Вода и гора суть два определяющих элемента в китайском пейзаже. Го Си пи-

сал: «Вода – живая, горы обладают потоками воды, как артериями, травами и деревьями, как шевелюрой, туманом и облаками, как цветом лица...» Ему вторил Дэн Чунь: «Вода и гора – как лицо, павильоны и беседки – как глаза и брови...»

Дао может быть живописно выражено не только водной гладью или бурным потоком, но и туманом, облаками, водопадом... Водопад, часто вплетаемый художником в живописный свиток, является символом встречи Неба и Земли. Ван Вэй говорил: «Когда пишут водопад, надо его так изображать, чтоб он прерывался, но не был разорван». Это выражение комментировали более поздние китайские теоретики следующим образом: «Это значит, кисть остановилась, но дух живет, изображение течения воды прервано, но идея не разрушена. Это подобно божественному дракону, тело которого частью скрыто среди облаков, но голова и хвост неразъединимы».

В XV в. в Японии появляется самостоятельный жанр живописи тушью, получивший название «созерцание водопада» (намбаку содзу). На многочисленных и достаточно однотипных свитках, посвященных этому мотиву, мы видим, как правило, фигуру поэта или отшельника, остановившегося где-нибудь на хрупком деревянном мосту в ущелье между гор, любующегося красотой струй водопада. Считается, что человек, погрузившийся в созерцание «небесной реки», слушающий звуки падающей воды, способен пережить озарение. Символом Дао, выражающим его вечно изменчивую природу, были **туман** и **облака** – «небесные горы», про которые китайские художники говорят: «...кто научится их рисовать, сумеет изобразить утонченный исток всех вещей». Подобно воде, облака выражают изменчивую природу Дао и являются символом духовной свободы и непривязанности.

По словам В. В. Малявина, «**плывущие облака**» – аллегория жизненного пути и несказанной легкости просветленного духа. Плывущие облака – это вершина свершений земного бытия; мудрый человек «с утра наблюдает формы облаков и так выправляет себя». Их полупрозрачная вуаль одновремен-

но скрывает и выявляет формы, еще точнее – скрывает наглядное и обнажает сокрытое, скрадывая действительное расстояние между предметами (Малявин В. В. Восточные арабески. Книга прозрений. М., 1997, с. 335).

Частый мотив живописных свитков – **дракон**. Как и облака, в переплетении с которыми его часто изображают, дракон, соединяя в себе черты рыбы, зверя и птицы, является одним из проявлений Дао, божественной игры непостоянных форм вселенной. В течение многих веков живопись драконов представляла собой самостоятельный жанр. Дракон, то появляющийся, то исчезающий в водной стихии и облачном тумане, был зримым воплощением единства бытия и небытия, непрекращающихся метаморфоз вселенной. Воплощением Дао было не только изображение головы, хвоста или подвижного чешуйчатого тела дракона, но и белые нетронутые части свитка. Так называемый «белый дракон» – белое полотно без какого-либо рисунка – почитался высшей формой воплощения образа дракона, Дао. «Белый дракон» являлся и пределом абстракции, и пределом фантазии.

Итак, в открывающихся взгляду картинах природы средневековому художнику виделись сложные знаки и символы, исполненные глубокого смысла. Европейскому зрителю трудно, например, заподозрить в таком мотиве, как **мотылек, бабочка**, наличие философского подтекста. А между тем этот мотив в дальневосточном искусстве лишен того легкомыслия, который отличает его в европейском, русском искусстве, где он несет чисто эстетическую функцию. Живописное изображение бабочки в китайской традиции чаще всего рассчитано на ассоциацию с чрезвычайно популярной притчей о бабочке и философе Чжуан-цзы. В ней раскрыта относительность понятий различия и тождества, относительность сна и яви. Чжуан-цзы приснилось, что он – бабочка; проснувшись, он погрузился в сомнения: ему ли приснилась бабочка или бабочке снится, что она Чжуан-цзы.

Особой популярностью среди китайских и японских живописцев пользовалась **сосна**. Это вечнозеленое дерево считалось символом долголетия и высокой нравственной чистоты. Оно было олицетворением конфуцианской сдержанности и стойкости.

Одним из наиболее любимых образов дальневосточной живописи являлась **ива**, которая считалась символом скромной красоты и утонченности; она – знак весны в природе, атрибут богини материнства и потому символ красоты и доброты. Ее красота, гибкость, хрупкость воспеты великими китайскими и японскими поэтами и воплощены во множестве живописных полотен. Женское изящество, кротость поэты уподобляли гибкости ивы.

Ива – символ солнца и весны. Одно из первых деревьев, распускающих свои листья под лучами весеннего солнца, ива может расти почти везде, обладает особой жизнеспособностью и надежно предохраняет от нечистой силы. Ива может, согласно народным поверьям, одолеть демонов и изгнать злых духов. Ивовым веником обметают могилы перед праздником. Ивовые ветки порой помещают над дверью жилища, веря, что это принесет семье добро.

Богатые ассоциации возникали в душе человека, созерцающего изображение этого дерева:

Все волнение, всю печаль
Твоего сметенного сердца
Гибкой иве отдай. (Басё)

Символом духовного богатства и благородства издавна считался **пион**. Воплощением уединения и праздности были **гуси**. Разлука и печаль ассоциировались часто с образом **кукушки**:

Печального меня
Сильнее грустью напои,
Кукушки дальний зов. (Басё)

Там, куда улетает
Крик предрассветной кукушки,
Что там? Остров далекий. (Басё)

Журавль, часто изображаемый дальневосточными художниками, по представлению даосов, бессмертная птица, сопровождающая души мертвых в эмпиреи. Чжуан-цзы советовал даосам «подражать танцу птиц, когда они расправляют свои крылья». Журавль – это птица даосского рая. Она, как истинный мудрец, презирает суетные блага. Внешний облик этой птицы, высоко стоящей на своих тонких ногах, – воплощение элегантности и свободы. В «Исторических записках» Сыма Цяня (I в. н. э.) рассказывается о некоем князе Пин, правившем в IV в. до н. э. Однажды, когда князь музицировал, журавли, услышав совершенную музыку, которая была понятна лишь людям высокой добродетели и непонятна людям средней добродетели, постучали клювами в дверь и, когда их пустили в покои князя, стали танцевать. Так обнаружилась проникновенная мудрость этой чудесной птицы.

Лотос – символ чистоты, святости, созидательной силы. Пышный лотос, вырастающий нежным и светлым из ила и тины, не просто красивый цветок: дальневосточные художники вкладывали в его изображение особые чувства, так как лотос – знак чистоты человека с незапятнанной жизнью, стойко проходящего через грязь и соблазны. Первоначальный смысл этого символа может быть виден из следующего сравнения: как лотос прорастает из темноты ила к поверхности воды, раскрывая бутон после выхода на поверхность, так и ум человека раскрывает свои качества (лепестки) только после выхода из мутного потока страстей и невежества и преобразует темные силы глубин в лучистую чистоту просветленного сознания.

С древних времен лотос почитался священными арийцами, индусами, египтянами и после них буддистами. Он чтился в Китае и Японии и был принят как христианская эмблема греческой и римской церковью, которая, заменив лотос лилией, сделала его символом Вестника. В христианской религии в

каждом изображении Благовещения Архангел Гавриил является Деве Марии, держа в руке ветку лилий.

На востоке лотос символизирует также идею создания и зарождения. У индусов лотос – эмблема производительной силы природы. Семена лотоса еще до прорастания содержат совершенно сформированные листья и миниатюрный прообраз того, чем станет развившееся растение.

Когда говорят о символике дальневосточного искусства, его декоративности, то имеют ввиду в первую очередь тот жанр, который получил название «цветы, птицы, ветер, луна», рассматриваемый в китайском и японском искусстве наряду с пейзажем как самый популярный. Жанр этот чаще всего обращается к изображению так называемых **«четырёх благородных» цветов**: орхидея, дикая слива сорта «мэйхуа», бамбук и хризантема, каждый из которых является одновременно воплощением определенного духовного начала, не надуманного, но находящего свое подтверждение в характере и свойстве самого цветка.

Живопись «четырёх благородных» цветов как особый раздел жанра «Цветы и птицы» возникла в X в. и сразу получила необычайное развитие.

В IV столетии в период Юань под знаком **орхидеи** развивалась вся китайская культура. Орхидея была воплощением простоты, чистоты и скрытого благородства, так как цветок этот лишь по сильному благоуханию можно отличить от простой травы.

Постоянный образ классической поэзии – **хризантема**, поэтому этот мотив живописи особенно полон литературных ассоциаций. Хризантема прекрасна, скромна и целомудренна, – говорят художники, – «гордая в иное», воплощение торжества осени. Суть этого образа, воплощенного в монохромной живописи, – в духе уединения, несовместимости с пошлостью. Этот цветок – символ возвышенного одиночества.

Одним из самых любимых объектов эстетического воплощения в живописи был **бамбук**, символизирующий моло-

дость, душевную стойкость, мужество и благородство. В самом деле, вечно зеленый, достигающий за сотни лет своей жизни такой удивительной высоты и крепости, что оказывается способным стать фундаментом для строящихся мостов и зданий, он вполне оправдывает издавна приписываемые ему духовные качества. Существуют примеры, когда сооружения из бамбука, соответственно обработанные и покрытые лаком, стояли невредимо в течение многих сотен лет. Легендами окружена и такая особенность бамбука, как его исключительно быстрый рост. По интенсивности роста с ним, пожалуй, не может сравниться ни одно растение. Известны случаи, когда бамбук в течение суток вырастал на целый метр, т. е. рос буквально на глазах. Кроме того, бамбук обладает исключительными эстетическими качествами.

В японском и китайском искусстве, столь богатом символикой, бамбук считался олицетворением моральной чистоты и справедливости, негибамости духа и высокой нравственности. В известной притче о Конфуции рассказывается, что, когда Учитель находился в Цичжоу, где произрастало много бамбука, его настолько привлекли и заворожили мелодии шелестов и шорохов листвы бамбука, что он совсем забыл про еду и в течение трех месяцев не вспоминал о мясе. Именно тогда он, обращаясь к одному из учеников, произнес свой знаменитый афоризм: «Лишенный мяса человек худеет, лишенный бамбука – становится пошлым».

Одна из каллиграфически исполненных надписей к монохромному бамбуку гласит: «Считается, что бамбук означает стойкость, борьбу, противостояние грубости. Это, разумеется, так, но главное все-таки – натура, главное, что в нем самом нет грубости. Грубость – это выражение жестокости на сердце, и если жестокости нет, то нет и грубости. Важно не бежать грубости, а не иметь жестокости в сердце...»

В период Сун монохромная живопись бамбука, став привилегией небольшого, избранного круга художников-

литераторов, каллиграфов, получает в дальнейшем необычайное распространение.



У Чжень. Бамбук. XIII–XIV вв.

Легендой окружено возникновение монохромной живописи бамбука тушью. Возникновение ее объясняется случайностью: одна придворная знатная дама в лунную ночь увидела тень от

бамбука на створке окна. Она была поражена тем, что тень выражала сущность бамбука в большей степени, чем живой, зеленый бамбук. Так якобы появилось на свет это оригинальное искусство, получившее широкое распространение на Востоке.

Творческий процесс создания живописного изображения бамбука предстает в рассуждениях китайских теоретиков, философов, художников как некое таинственное и даже мистическое действие, которое можно совершать лишь в редкие мгновения наития и вдохновения: «Перед тем как рисовать бамбук, надо, чтобы сначала его образ сложился в сердце. Взять кисть, всмотреться в приготовленный лист бумаги и увидеть то, что хочешь изобразить... Пусть кисть не останавливает своего полета, гонится за тем, что было увидено. Словно испуганный заяц, словно сокол в падении на добычу. Чуть расслабишься – и все пропадет» (Цит. по: Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М., 1985, с. 254). У Чжень говорил: «Монохромный бамбук требует особой сосредоточенности духа, совершенства и тонкости. Без накопления внутренних сил этого не достичь» (Цит. по: Соколов-Ремизов С. Н. Литература..., с. 254).

С популярностью бамбука в классической дальневосточной живописи соперничать может, пожалуй, только причудливо изогнутая ветка цветущей **сливы**, красоту которой необыкновенно тонко передали художники Китая и Японии. Она развивалась параллельно с живописью бамбука. Большая популярность живописи сливы объяснялась философским содержанием, заложенным в ней, ее поэтической интерпретацией и особенно общенациональной этической символикой. Подобно бамбуку, слива символизирует благородную чистоту, стойкость, негибкость, так как живые соки сохраняются в деревьях и в лютый мороз. Поэты-патриоты нередко обращались к символике сливы для выражения идей стойкости и независимости.

Подобно тому как обстоит дело с живописью бамбука, сливе посвящено множество трактатов. По мысли одного из крупнейших мастеров этого жанра чаньского монаха Чжунжэня, жившего в XII в., «тайна» живописи дикой сливы заключается в подробном обдумывании замысла, потом уже рука должна двигаться без колебаний, словно «вдохновленная неким безумием». Он видит четыре достоинства в живописи дикой сливы: изящество, утонченность, элегантность, изысканность. Они заключаются в следующих моментах: «небольшие цветы и нет избытка их – это изящество; тонкий, а не толстый ствол – это утонченность; в возрасте не особенно юном – вот элегантность; цветы полуоткрыты, а не в полном цветении – это изысканность». «Цветы сливы, – говорил Чжуан-жень, – как бы таят улыбку».

Символика дикой сливы поразительно конкретна: цветоножка – это абсолютное начало. Чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы: Небо, Землю и Человека – и поэтому рисуется тремя штрихами. Сам цветок является олицетворением пяти элементов и поэтому изображается с пятью лепестками. Кончики ветвей символизируют восемь триграмм из «Книги перемен» и поэтому имеют обычно восемь ответвлений. Писать цветок сливы, по мнению китайских теоретиков, может лишь тот, кто наделен этим талантом от природы, научиться этому нельзя.

Итак, искусство стран Дальнего Востока в значительной мере брало на себя функции религии и философии и являлось главным средством выражения глубочайших мыслей и чувств людей, сообщавших о тайне мироздания.

Художник воспроизводил в своем произведении не субъективное видение окружающего мира, а выражал заранее данную истину. Вследствие этого живопись поучала, способствовала нравственному совершенствованию. Задача художника состояла в том, чтобы раскрыть трансцендентную идею, идею единую и вечную в преходящих формах бытия. В определенной мере этим обуславливалась и традиционность живописи, ибо ис-

пользование готовых формул считалось наиболее эффективным приемом для выражения вечной истины.

Основная сложность восприятия заключается в двойственном значении каждого пейзажного сюжета, доступном и понятном каждому образованному восточному человеку, но чуждом людям непосвященным. Намек, поэтические ассоциации присущи всему традиционному восточному искусству, пейзажу – в особенности.

Вместе с тем дальневосточная живопись не заняла бы в мировой истории искусств столь важного места, если бы не имела другого, более широкого смысла, делающего ее доступной и понятной людям, мало знакомым с восточной символикой. Чрезвычайно обостренное и непосредственное чувство природы, переданное с огромной искренностью и убедительностью, умение запечатлеть ее красоту и изменчивость – вот качества, прославившие в веках традиционную восточную живопись, наделившие ее общечеловеческим смыслом.

Как всякое большое древнее искусство, дальневосточная живопись дает простую радость от ее созерцания. Вся система средневекового мышления с ее сложной символикой отступает на второй план, когда перед глазами зрителя появляются удивительные картины природы.

Представленные жанры: «горы-воды» и особенно «цветы и птицы», как нельзя лучше способствуют ощущению того удивительного синтеза, органичной взаимосвязи искусств (литературы, каллиграфии, живописи), которых не знает никакая другая культура мира, кроме Китая и Японии. Одна из причин действительно уникального явления синтеза искусств коренится в исторически сложившейся близости художественно-выразительного языка живописи и каллиграфии, в истоках которой лежит общность материалов и орудий письма (кисть, тушь, бумага, шелк – так называемые четыре драгоценности кабинета интеллектуала, культ которых существует и поныне) и общность приемов работы с ними.

Культ письменного текста, благоговение перед письменным знаком, был присущ японской культуре с древности. Книга, сама ее предметность, книжная «плоть» воспринималась как святыня, хранилище и воплощение трансцендентальных сил. Набожное отношение буддистов к переписыванию и печатанию сутр, запечатленного слова Будды, обусловлено преклонением не только перед священным текстом, но и перед самими священными письменами, книгою-вещью. Переписывание и печатание буддийских текстов выполнялось с благоговейным усердием, ибо сознавалось не только как путь личного очищения от грехов и спасения, но и как осуществление священной миссии.

Прекрасная книга рассматривалась как грозное оружие против врагов. В лихую годину, при стихийных бедствиях и угрозах нашествия иноземных завоевателей тиражи книг резко возрастали, их украшали еще с большим тщанием.

По Конфуцию, книга есть нечто неприкосновенное и священное. Вот почему орудия труда писца-каллиграфа были не просто приспособлены для фиксации мысли, их почитали как предметы, причастные к божественному началу, атрибуты лица, занимающего почетное место в обществе.

Для японца книга ценна не только своим текстом или иллюстрациями, но и как красивая вещь. Восприятие книги как вещи, прекрасного изделия делало ее, по сути, произведением декоративно-прикладного искусства. Она была и украшением интерьера, и произведением живописи и каллиграфии, и талисманом и святыней, и семейным сокровищем, и единственным богатством семьи, и памятником литературы.

Среди «четырёх драгоценностей кабинета ученого» наибольшую ценность представляла бумага. Важно отметить, что, как и в прикладном искусстве, окраска бумаги, порой многоцветная, и нанесение на нее различных изображений и орнаментальных мотивов были связаны не только с художественными задачами, но и с древнейшей традицией благожелательной символики. На бумажный лист накладывали тонкий

слой клеящего вещества, а затем поверх него – золотой и серебряный порошок. Так на бумаге возникали узоры – клубы облаков или купы позолоченных осенью деревьев. Иногда бумагу украшали кусочками золотой и серебряной фольги, обрабатывали перламутром. Клей высыхал и фон обретал живую теплоту, пульсировал и переливался. По высохшей бумаге тонкой кистью писали текст черной тушью различных оттенков.

Техника производства бумаги была весьма изощренной и окутана тайной. В Японии производство бумаги издавна считалось делом узкоспециальным, и его секреты тщательно оберегались.

Японский читатель, вернее созерцатель книги, обладал тонким вкусом, воспитанным глубокой традицией, он умел различать сорта бумаги и наслаждаться всем многообразием художественных возможностей, которые предоставляла книга.

Очень ценилась китайская тушь. Общие требования к туши были изложены в одном из трактатов: «Важно, чтобы тушь была черной – словно лак; легкой – будто облако; чистой – как вода; расплывающейся – как туман в горах; благоуханной – словно прелестная особа в свите императора». Тушь изготавливалась в виде твердых прямоугольных пластинок-палочек, которые растираются с водой на специальных каменных тушечницах.

Высокие художественные качества предметов, предназначенных для письменных принадлежностей (специальные «сосуды для воды», подставки для просушивания кистей, сосуды для промывания кистей...), выполняемых из различных ценных материалов – полудрагоценных камней, бамбука, слоновой кости, нефрита, фарфора и др. – ставят их в ряд изделий декоративно-прикладного искусства самого высокого ранга.

Японское слово «бунгаку» (литература) содержит иероглиф «бун», означающий «узорочье», «орнамент», ибо текст несет в себе не только содержание, но и изобразительную красоту

письменного знака. Чтение «текста» считалось важнейшим из искусств, а литература обретала сакральный смысл.

Целый ряд картин, особенно монохромной живописи, основан не на красках, а на сильной, порою донельзя дерзкой графике. Нетрудно видеть, например, что сосна, бамбук, слива, лотос, журавль... скорее написано, чем нарисовано. Иногда весь образ очерчен двумя, а то и одним взмахом кисти. Понятия «рисунок», «живопись», «письмо» выражались одним и тем же словом.

Живопись усиливала действенность текста, раскрывала свои декоративные свойства. Да она и сама, по сути, представляла собой текст, ибо границы каллиграфического иероглифа и живописного изображения нередко были нечеткими. Каллиграфический текст «созерцался», живописный свиток «читался» китайским зрителем, и оба эти искусства в органичном единении выполняли свою остросоциальную функцию по этическому и эстетическому воспитанию.

Надо было обладать высоким мастерством и виртуозностью, чтобы суметь написать иероглифы гирляндой, не отрывая кисти от бумаги или шелка. Еще труднее органично включить их в работу, найти то равновесие, тот единственный, соответствующий поэтическому сюжету каллиграфический стиль, который не нарушит гармонию, но сольется с живописью, станет неотъемлемой частью общего замысла. Внесенная в картину, каллиграфически исполненная надпись сообщает, растолковывает, выговаривает нечто важное, непосредственно касающееся смысла картины, ее «идеи». Даже если это только строка названия, она как бы приглашает, зовет идти вслед за нею в поисках наиболее правильной точки восприятия живописи. Надпись к свитку «Дикая слива»: «Порою именно то, чего никогда не видел, кажется особенно прекрасным. Это и обман и не обман. Никогда не видел мэйхуа, но ее душу, донесенную здесь кистью и тушью, чувствую рядом, ощущаю аромат ее цветов настолько реально и глубоко, что глупо говорить о каком-то обмане. Это и есть образ самого прелестно-

женственного на земле. И в этой недостижимости, мечте – раскрытие души мэйхуа».

Литературное начало было свойственно китайской живописи всех времен: даже сложилось представление о том, что картину без литературной, поэтической надписи на ней, каллиграфически исполненной, следует считать незавершенной, еще не состоявшейся.

В любом произведении, будь то пейзаж или изображение цветов или птиц, всегда заложен богатый поэтический подтекст, понятный посвященному зрителю. То, что трудно передать живописью, выражается поэзией, а то, что не выразишь стихами, воплощается живописью. О прославленном поэте, философе, живописце, каллиграфе Ван Вэе, жившем в танскую эпоху (X–XI вв.), говорят: читая его стихи, кажется, что это – обретшая звучание живопись, а созерцая его картины, – что это поэзия без слов.

Нельзя думать, однако, что каллиграфия только сопутствует живописи, является неким комментарием к ней. Она существует как самостоятельный вид искусства, неся в себе элемент изобразительности и декоративности. Более того, в художественной культуре Китая и Японии каллиграфия занимает особое место, первенствующее среди других видов искусства.

Японская поэтесса и каллиграф нашего времени Ханда Сюко говорит: «Выражая себя, цветок источает свое неповторимое благоухание. Каллиграфия – это цветок души человека». С древних времён каллиграфия причислялась к «шести искусствам» и, наряду с ритуалом, музыкой, стрельбой из лука, искусством управления колесницей и вычислением считалась одним из священных видов искусств. Тому, кто в совершенстве владел искусством каллиграфии, приписывалась возможность в процессе создания иероглифа сгармонизировать весь мир, с которым человек находится в изоморфном соотношении. Древние знали и помнили о Единстве мира. Знали они и о том, что всё находится в постоянном взаимовлиянии, а потому

и считалось, что виртуозно, мастерски написанный знак (мастерски - значит, с полной самоотдачей и вложением психической энергии в акт создания изображения) способен сбалансировать Вселенную, внести лад и гармонию в жизнь.

Достоинства человеческого подчерка считались прямым отражением его характера. Лишь морально-совершенный человек мог стать мастером каллиграфии. И наоборот, всякий, кто овладел искусством иероглифической письменности, считался человеком высоких душевных качеств. Известный теоретик живописи IX в. Чжан Яньюань писал: «С древних времен те, кто создавал превосходные картины, были все без исключения высокопоставленными чиновниками, обладателями знатных титулов, прославленными учеными или людьми с возвышенной душой». Мастерское владение кистью было неотъемлемым признаком благородного человека – благородного по происхождению, по духу, по правильности исповедуемых им этических норм и правил. При этом ценились не просто грамотность, а именно искусство, красота, *одухотворённость* каллиграфии.

Дао Цзи, художник и теоретик XVII в., писал в своё время: «Приступая к живописи или каллиграфии, мастер должен прежде всего *овладеть самим собой*. Когда душа раскроется, засверкает – её свет перейдёт на лист. Если идея-мысль вялая, расслабленная, то произведение окажется мелким и банальным, лишённым одухотворённости. В таком случае нельзя браться за каллиграфию или живопись».

Поразительно схожим было отношение к написанному слову, каллиграфии в мире арабской культуры. Многие положения, выдвигаемые в трактате персидского каллиграфа начала XVI века Султан Али Мешхеди, могли бы принадлежать японскому или китайскому автору: «Опора искусства письма – в красоте поступков человека», «Лишь познавший сердце знает, что чистота письма – от чистоты души».

На Востоке принято считать, что искусство каллиграфии *есть сам человек*. «Человек, чьё сердце замутнено, затуманено

страстями, не в состоянии будет провести и линии, сияющей чистотой». Одна только линия, один-единственный штрих способен передать духовный потенциал мастера, является зеркальным отражением его духа. Далеко не случайно Сэн-но-Риню именно каллиграфический свиток, вывешанный в *токонома*, выбрал в качестве объекта для созерцания во время проведения чайного ритуала. Ибо полагал, что только письма, отражающие вибрации подлинного мастера, способны сподвигнуть сознание созерцающего свиток человека к озарению. Создание подлинных образцов каллиграфии требует высочайшего уровня духовности, - полагал он.

Эта особенность дальневосточной традиции, которая учит не отделять нравственные качества человека от его художественного дара и *где достоинства «кисти» художника, характер и ритм его письма считаются прямым продолжением его душевных качеств*, представляется чрезвычайно важной.

Китайские эстетика, рассуждая о каллиграфии, охотно цитируют замечания известного философа периода Хань Ян Сюна: «Слово – это голос духа, письмо – это графическое выражение; по голосу и рисунку распознается благородный и ничтожный». По убеждению теоретиков каллиграфии, тембр голоса и ритм кисти передают психическую вибрацию души человека. Каллиграфия выступает и как зеркало душевного состояния: радость, гнев, печаль или умиротворенность – все это отражается на написании иероглифа, который может быть соответственно либо спокойным, либо тревожным, либо подавленным, либо отмеченным грациозностью и красотой.

Более того, каллиграфия способна передавать не только внутренний, но и внешний облик человека, он выдает его характер и темперамент: «Каждый иероглиф построен и написан крепко, штрихи резкие и мощные, – говорится об одном из каллиграфов Китая. – Представляешь себе, что это был человек представительный, наружности привлекательной, очень гармонично и хорошо сложенный». Для характеристики каллиграфического подчерка художники подыскивали аналогии в есте-

ственной жестикуляции, уподобляя написание знаков тому, как человек, говоря словами одного средневекового ученого, «сидит, лежит, ходит, стоит, сгибается в поклоне, бранится, плывет в лодке, едет верхом, пляшет, хлопает себя по животу, топает ногой...» В каждом движении кисти живописца, по традиционным китайским представлениям, проглядывает человеческая индивидуальность. «Строение иероглифа, его внешний облик, – говорится в трактате Цай Юна, – может создать самые разнообразные впечатления – иероглиф может как будто неподвижно стоять, или идти, или лететь; двигаться, то словно удаляясь от нас, то, наоборот, приближаясь; он может как бы спокойно лежать в дреме или, пробуждаясь, вставать; иероглиф бывает печальным или, наоборот, веселым; он может передавать ритмы то весенние, то летние, то осени, то зимы; иероглиф может напоминать движение струй воды или языков пламени, движение облаков или дымки, наконец, игру солнечных лучей или лунных бликов...»

А вот, что китайские каллиграфы говорят о скорописи: «Она подобна испуганной змее, которая ускользает в траве; подобна птицам, которые вылетают из леса – их нельзя остановить, их невозможно вернуть». Образно описывая скоропись, китайский император У Ди, известный каллиграф и художник VI в., говорит: «Стремительная, словно потерявшая дорогу запуганная змейка; плавная – будто тихое колебание прозрачной воды; в замедлениях напоминает движения ворона; в ускорениях – взлет сороки; в точечных ударах – прыгающий заяц. То прерывается, то движется. Все подчинено внутреннему голосу. То грубая, то тонкая. Сгустившиеся облака. Половодье. Кружение ветра. Вспышки молнии».

Не менее часто, чем это касается живописи, свитки с искусно выполненной каллиграфией вывешивались на стену для любования, созерцания, чтобы насладиться искусным почерком, красотой линии. И ценились такие свитки, написанные рукою мастера, не менее дорого, чем живописные.

Библиографический список

ВИНОГРАДОВА Н. А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Дао и Логос. М., 1992.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Читая Кавабата Ясунари // Зарубежная литература и современность. М., 1973. Вып. 2.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Еще раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. 1975. № 7. С. 241–258.

Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 2.

ЗАВАДСКАЯ Е. В. Облик буддийской книги VI–XII веков // Буддизм. История и культура. М., 1989.

ЗАВАДСКАЯ Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.

МАЛЯВИН В. В. Восточные арабески. Книга прозрений. М., 1997.

МАЛЯВИН В. В. Китай в XVI–XVII веках. М., 1995.

МАСЛОВ А. А. Мистерия Дао. М., 1996.

РОУЛИ ДЖ. Принципы китайской живописи. М., 1989.

СОКОЛОВ-РЕМИЗОВ С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М., 1985.

УОТТС А. Дао – путь воды. Киев, 1996.

WOLFRAM E. A dictionary of Chinese symbols. N. Y., 1986.

Лекция 3. Эстетические идеалы эпохи Хэйан (794–1185).

Расцвет аристократического искусства

Само название эпохи лучше всего вводит нас в её сущность: «Хэйан» – «мир и покой»; «Хэйанкё» – «город мира и покоя». Так именовалась столица того времени, нынешний город Киото, так именуется теперь в японской истории и весь период, когда этот город владел всей Японией, господствовал над культурой, играл первенствующую роль в жизни страны. И это название лучше всего оттеняет то характерное, что отличает хэйанский период от всех остальных; лучше всего подчёркивает ту его специфическую особенность, которая отсутствовала в японской жизни до него и которая вместе с ним надолго исчезла из японской истории и последующих веков. Эта особенность и есть «мир и покой».

Нет ничего более парадоксального в Японии, чем картина культуры этой эпохи: с одной стороны, блестящее развитие цивилизации, высокий уровень просвещения и образованности, роскошь и утончённость быта и обихода, процветание искусства и ни с чем не сравнимый блеск литературы, а с другой – упадок технический и экономический, огрубение нравов, иногда граничащее с одичанием, невежество и воистину бедственное положение народных масс. В эпоху Хэйан рядом стоят: варварство и утончённость, роскошь и убожество, высокая образованность и невежество, прекраснейшие произведения прикладного искусства и примитивнейший быт, изящный экипаж и непроходимые дороги, один цветущий город, распланированный по последнему слову строительной техники, и почти первобытные поселения.

Культура Хэйана глубоко сословна по своему происхождению и характеру; она существовала главным образом в пределах аристократического сословия и притом на территории одного только города Хэйанкё.

Столица Хэйан, окружавшие её горы и реки, замкнутая жизнь обитателей здесь представителей аристократии – этим,

пожалуй, ограничивался мир, отпечатавшийся в сознании знати. А всё то, что находилось вне его, – вся безбрежная действительность, жизнь людей другого положения и других классов – рассматривалось как нечто необычное, как мир нереальной жизни, да просто оставалось вне поля зрения аристократов. Хэйан, ставший средоточием страны, притягивал к себе людей со всех концов Японии. Столица непрерывно пополнялась деятельными и талантливыми людьми. Сама мечта о счастье, радостной прекрасной жизни отождествлялась с пребыванием в столице. Здесь находилась самая блестящая часть японской интеллигенции. Императорский двор, сосредоточенный на себе, замкнутый в себе, был центром интеллектуальной жизни, здесь культивировался дух утончённого наслаждения поэзией, музыкой, природой. Царские выезды к святыням превращались в подлинные праздники, они сопровождались нарядным эскортом придворных. Прогулки в горы для созерцания полнолуния, осенних листьев красного клёна или цветения выюнка приобретали характер изысканных празднеств, не менее торжественных и утончённых, чем религиозные обряды. От рождения и до смерти хэйанские аристократы обитали в некоем искусственном мире, умышленно оторванные от прозы жизни. Состязания в стихосложении, танцы, игра на музыкальных инструментах, упражнения в живописи и каллиграфии, сочинительство составляли круг повседневных занятий придворной аристократии.

Гедонистические тенденции пропитывают всю жизнь Хэйана – всю жизнь правящего сословия. Стремление к наслаждению составляет скрытую пружину всех действий и поступков хэйанских «кавалеров» и «дам». Однако эти гедонистические тенденции были сопряжены с одним очень важным фактором. В чём бы ни находили наслаждение хэйанцы: в природе ли с её красотами, в женщине, бытовой обстановке, общении друг с другом, – каждое явление фигурировало в поэтическом окружении, любое переживание было преломлено сквозь поэтическую призму. Отсюда – культ художественного

слова, культ поэтического образа, проникновение литературы в саму жизнь.

Хэйанский период поистине царство танка. Этими короткими стихотворениями в 31 слог переполнены хэйанские дневники и описания путешествий:

В далёкий край плывёшь ты нынче в море
И рассекаешь волны на пути,
Но посмотри: здесь тоже волны,
Рукава мои
Покрыли волны белые печали.

О, если б ты меня спросила:
«То белый жемчуг иль роса?» –
В ответ тебе
Я показал бы рукава,
Где, полные тоски, мои застыли слёзы
Фудзивара Мотодзанэ

Покоя не могу найти я и во сне,
С тревожной думой не могу расстаться...
Весна и ночь...
Но снится нынче мне,
Что начали цветы повсюду осыпаться
Отикоти Мицунэ

Сложный намёк, трудный для расшифровки, проявление литературной эрудиции, умелое использование поэтического образа – вот что доставляло хэйанцам огромное удовольствие и высоко ими ценилось. И многочисленные собрания во дворце, салонах дам и кавалеров были в значительной степени посвящены таким переливам остроумия и эрудиции.

С танка связано любое действие кавалеров и дам, ими окружается всякое событие и происшествие, всякое переживание, любая эмоция. Танка царствует не только в литератур-

ной сфере, она властвует над жизнью. Глубокого содержания в этой литературе нет. Но зато – подлинное царство изящного вкуса, утонченности, элегантности, высочайшее достижение художественного слова как такового, блеск формального мастерства, зенит словесного искусства.

Складывать стихи уметь должен был каждый. Сочинялись они по всякому поводу, по любому случаю. Это было не только элементом образованности, но и требованием светского общения. Верховный канцлер утром выходит в сад вместе с садовником, чтобы дать ему очередные распоряжения; на галерее он замечает выглянувшую из своих покоев придворную даму – и мадригал готов. Она, конечно, тут же и ответила.

При этом, заметьте, ответная реакция читающего, воспринимающего стихи подразумевалась как необходимый, равноправный элемент всякого поэтического творчества. Когда кавалер Хэйана бросал даме при мимолётной встрече во дворце короткое стихотворение – танка, то оно было совершенно неполно, смысл его был недостаточен, если не подразумевать ответное стихотворение дамы, её ответную эмоцию. Ценился именно экспромт, мгновенная реакция, передаваемая в поэтическом слове. Обращаясь к даме с любовными признаниями, кавалер обычно посылал гонца с поэтическим посланием, привязанным к цветущей ветке сливы или вишни. Дама отвечала, и нередко ухаживание перерастало в своеобразный поэтический диалог. Подобные поэтические диалоги влюблённых оказали огромное влияние на развитие отдельных литературных жанров: *никки*, *ута-моногатари*.

Особое внимание придавалось письменному слову. Почерк служил важнейшей характеристикой человека: именно по нему зачастую выносилось первое и окончательное суждение о корреспонденте. Не случайно культ каллиграфии называют «настоящей религией Хэйана». Короткая записка Накатада – одного из героев известного романа хэйанской поры «Уцубо-моногатари», адресованная Корэкосю, наполнила сердце последнего радостью: «В мире столько говорят о бесподобном

почерке генерала, но ни у кого нет писем от него. Как бы хотели дворцовые красавицы увидеть такую записку! А те, у кого есть хотя бы одна строчка, написанная его рукой, дорожат ею, как редкой драгоценностью».

Когда Мурасаки, героиня одноимённого романа, увидела, в свою очередь, у Гэндзи письмо от его возлюбленной Акаси, она, прежде всего, обратила внимание на почерк, которым был написан адрес. Она угадала в нём «необычайную глубину чувства» и отметила, что он сделал бы честь самой знатной придворной даме. «Ничего удивительного, – заключила она для себя, – что Гэндзи питал к ней такие чувства». Этот почерк вызывал у неё серьёзные опасения за свою дальнейшую судьбу». Через несколько лет у Мурасаки появился новый объект для ревности – тринадцатилетняя принцесса Нёсан, которая стала официальной женой Гэндзи. Мурасаки с нетерпением ожидает случая увидеть почерк соперницы, будучи уверенной в том, что это определит её будущее. Однажды, когда Гэндзи был с Мурасаки в её комнате, служанка подала ему письмо от молодой принцессы. Прочтя письмо, Гэндзи дал возможность и Мурасаки взглянуть на него. С первого взгляда Мурасаки убедилась, что это детский почерк, и была удивлена, как можно в таком возрасте не развить более элегантной манеры письма. Она воздержалась от комментария, дав понять Гэндзи, что письмо не произвело на неё впечатления. Молчал и Гэндзи. Письмо, написанное неумелым женским почерком, разочаровало и его. «Ну, теперь ты видишь, что тебе нечего волноваться!» – сказал он.

Акт письменной коммуникации, так же как и поведение аристократов в целом, представляет собой явление этикетное. В зависимости от обстоятельств, времени года варьировались цвет и качество бумаги, манера и содержание письма, образность стихов.

Не будет преувеличением сказать, что ценность Хэйана – не только в его поэтических антологиях, как бы интересны они ни были, не в его многочисленных романах, не в его ин-

тимной литературе – дневниках и записках, но именно *в жизни и образе действий его представителей*. Художественное произведение эпохи, по словам Н. И. Конрада, не знаменитые романы и поэтические антологии, но проникнутая эстетизмом *сама жизнь* кавалеров и дам хэйанской столицы.

С особым удовольствием аристократы предавались такому, например, утончённому занятию, как **составление благовоний**. В большинстве стран мира производство духов было всё же ремеслом; в Японии же составление благовоний стало великим искусством. Духи были неотъемлемой принадлежностью туалета, и рецепт приготовления собственных духов часто держали в строгом секрете. Состязания в составлении ароматных смесей были одним из популярнейших занятий в аристократической среде. Описание одного из таких состязаний в повести «Гэндзи-моногатари» даёт хорошее представление о важности этого вида искусства и том высоком уровне, которого оно достигло в хэйанские времена. Приготовление к состязанию длилось несколько недель. «Целые часы были потрачены на выбор сосудов подходящей формы, форсунок для духов с узорами цветов на них, шкатулок и ларцов, что были бы достойны своего чудесного содержимого. Ко всем трудностям прибавилась ещё задача предложить нечто такое, что вызвало бы ощущение новизны, оригинальности, воспринималось бы как сюрприз...»

Необыкновенно щепетильны и внимательны были аристократы и к одежде. Нельзя не обратить внимание на то, с какой скрупулёзностью, почти смакуя, авторы романов *моногатари* погружаются в пространные описания многочисленных одеяний кавалеров и дам, пристально рассматривая оттенки цветов и узоры на тканях. Позаимствуем одно из таких описаний у Сэй Сёнагон: «В первом экипаже, украшенном на китайский образец, восседала сама престарелая императрица-инокиня. Далее в четырёх экипажах следовали монахини. Экипажи сзади были открыты, и можно было увидеть в их глубине хру-

стальные чётки, рясы цвета бледной туши поверх других одеяний: необычайное благолепие!

Сквозь опущенные плетёные шторы смутно виднелись пурпурные занавески с тёмной каймой.

В остальных десяти экипажах ехали придворные дамы. Китайские накидки “цвета вишни”, шлейфы нежных оттенков, шелка, блистающие густым багрянцем, верхние одежды бледно-алые с жёлтым отливом или светло-пурпурные радовали глаза переливами красок.

Солнце уже поднялось высоко, но зеленоватое небо было подёрнуто лёгкой дымкой, и при этом свете наряды придворных дам так чудесно оттеняли друг друга, что казались прекрасней любой драгоценной ткани, любого пышного одеяния».

Весь строй жизни хэйанской аристократии, избавленной от «работы, налогов и войн», способствовал культивированию гуманитарных интересов, воспитывал чрезвычайно изнеженное отношение к жизни. И это касается не только женщин, но и мужчин, которые тоже свободно давали волю слезам, а их движения, пластика превозносились выше всего тогда, когда она копировала женскую. Не осталось в стороне от процесса феминизации и само государство. В хэйанском обществе господствовали неагрессивные формы культуры: назначение в военное ведомство почиталось чуть ли не за позор. По справедливому замечанию И. Морриса, ничто более не символизирует идеалы того времени и не контрастирует с последующей эпохой военных героев, чем тот факт, что два из наиболее уважаемых мужских персонажа «Повести о Гэндзи» Мурасаки были названы Благоухающий (*Ниоу*) и Ароматный (*Каору*).

Умение изящно и образно выражать свои чувства путём аллегории или намёка, как и проявление вкуса, например, в выборе узорчатой бумаги для письма, одежды в соответствии с праздником или сезоном высоко ценились. Зачастую именно эти качества: безукоризненный вкус, утончённость манер, умение ценить красоту, разнообразные художественные таланты – как у мужчин, так и у женщин – открывали путь к по-

литической карьере (известен случай, когда удачно и остроумно сложенный стихотворный экспромт избавил чиновника от смертной казни). Умело и кстати сочинённая *танка* или виртуозно сыгранное музыкальное произведение – вполне достаточный повод для присвоения аристократу очередного ранга.

«Праздник начался. Объявили тему для сочинения стихотворений, и через некоторое время сановники, принцы и литераторы опустили свои сочинения в предназначенную для этого шкатулку. Для Суэфуса была приготовлена особая тема, его посадили в лодку одного, и он отплыл на середину пруда. Он сочинил необыкновенно красивое стихотворение, ему сразу же присвоили степень кандидата, и был объявлен указ о его повышении» («Уцубо-моногатари»).

Трудно не поддаться искушению и не привести здесь отрывок из «Повести о Гэндзи», передающий всю трепетность и предельную чувствительность хэйанцев:

«Гэндзи танцевал Волны синего моря... Его партнёром был То-но Тюдзё, который, хотя и превзошёл многих в мастерстве и красоте исполнения, совершенно поблек рядом с Гэндзи, как низкорослый и захудалый куст рядом с цветком в полном цвету. Когда Гэндзи танцевал, лучи заходящего солнца падали на его фигуру, и тут музыка достигала *crescendo*. Хотя танец и был известен зрителям, они чувствовали, что никогда прежде в нём не было столько живости и экспрессии, и сопровождающая его песня казалась столь же мелодичной, как пение райской птицы. Тронутый невыразимой красотой исполнения, император залился слезами, высшая придворная знать и принцы из его свиты также рыдали. После того как песня кончилась, Гэндзи поправил рукава своего платья и ждал, когда музыка заиграет снова. Он возобновил танец под оживлённую мелодию следующей части. Возбуждённый ритмом танца, он, казалось, излучал тёплый свет, и имя Гэндзи – Блистательный более чем когда-либо подходило ему».

Сэй Сёнагон в своих «Записках у изголовья» в разделе «То, что никуда не годно» осуждает, прежде всего, человека с дурной наружностью, а только потом – с недобрый сердцем. **Поэтизация действительности** – характернейшая черта всей духовной культуры периода Хэйан. Грань между светским и религиозным началом в искусстве почти исчезает. Совершенно в духе времени меняются и облики божеств в храме: они всё больше превращаются из объекта религиозного поклонения в предмет любования. В храмовой скульптуре богини Красоты Китидзётэн, например, придан облик нарядной придворной красавицы с румяным чувственным лицом, с распущенными волосами, украшенными по моде того времени цветами. Круг религиозной тематики расширяется, сами храмы превращаются во дворцы.

Всё в жизни, включая даже буддийское вероучение, приемлемо только в том случае, если оно может быть введено в эстетический ряд: «Проповедник должен быть благообразен лицом. Когда глядишь на него, не отводя глаз, лучше постигаешь святость поучения. А будешь смотреть по сторонам, мысли невольно разбегутся. Уродливый вероучитель, думается мне, вводит нас в грех», – пишет в своём дневнике Сэй Сёнагон.

Иначе говоря, основным принципом всех воззрений хэйанцев, их жизни, проходящим через всё здание их культуры сверху донизу, – был **эстетизм**. Культ красоты во всех её проявлениях, служение прекрасному – вот что двигало хэйанцами в их жизни. К этому времени окончательно сложилось понятие «*моно-но аварэ*» (очарование вещей), ставшее основным принципом художественного мышления, главным эстетическим требованием, предъявляемым к жизни и произведениям искусства. Всё сущее представлялось наделённым высшим смыслом, скрытой или явленной красотой, неизбежным очарованием.

О том, насколько большое значение придавали авторы *моногогатари* **красоте мира**, пишет филолог XVIII в. Мотоори

Норинага в сочинении «Драгоценный гребень Гэндзи-моногатари»: «Как решается в моногатари вопрос о том, что хорошо, а что плохо в делах и помыслах людей? Если человек способен ощущать *очарование вещей*, способен чувствовать, способен откликаться на чувства других людей, значит, он хороший человек. Если не способен ощущать *очарование вещей*, чувствовать и откликаться на чувства других людей, значит, плохой.

Цель *моногатари* – передать *очарование вещей*. Этим они отличаются от конфуцианских и буддийских книг. В мире человеческих чувств есть хорошее и плохое, правильное и неправильное, и, хотя мы знаем, что нужно следовать правильному пути, бывает, что чувство ведёт нас за собой, и мы не в силах противиться ему.

Так, Гэндзи, повинувшись влечению сердца, вступает в связь то с Уцусэми, то с Обородзуки, то с Фудзицубо и другими женщинами. Его поведение безнравственно, порочно не только с конфуцианско-буддийской точки зрения, но и с общечеловеческой. Гэндзи не назовёшь добродетельным человеком, и всё же в повести и речи нет о том, что его поведение безнравственно. Моногатари преследует одну цель – выявить глубоко заложенное в человеческих отношениях очарование вещей...

Повествуя о мирских делах, моногатари не поучают добру и злу, а подводят к добру, выявляя *очарование вещей*. Поступки Гэндзи подобны цветам лотоса, вырастающим на болотной грязи. Никто не замечает, что вода грязная, всё внимание сосредоточено на цветке – на *очаровании вещей*, на глубине человеческих чувств, и это делает героя в основе своей хорошим человеком».

Мурасаки простили бы отступление от правды характера, от достоверности образа, но не простили бы погрешности против вкуса, не простили бы отсутствия изысканности.

По мнению японских исследователей, категории добра и зла в «Гэндзи-моногатари» не следует воспринимать лишь в

этическом плане. На языке придворных X века понятия добра и зла включали понятия красоты и уродства, образованности и невежества. Судя по «Гэндзи», *хороший человек* – это такой человек, у которого красивая внешность, красивые манеры и красивые мысли. *Эстетическое служило мерилом этического. Добро понимали как добро, правду и красоту вместе.*

Красота – закон не только искусства, но и жизни. «Некрасивое недопустимо», – говорили хэйанцы. Истина должна быть красивой. Только красивая вещь может быть истинной. Со времён «Гэндзи...» это правило составляло саму суть японской культуры.

Японцы понимали красоту «недуально»: красота и есть добро. Как сказал Р. Тагор, «Япония дала жизнь совершенной по форме культуре и развила в людях такое свойство зрения, при котором правду видят в красоте, а красоту в правде». Красота нравственна, иначе она не стала бы законом искусства, его движущей силой.

Полная ограждённость от житейских невзгод была той почвой, на которой культивировалось повышенное внимание к тончайшим нюансам переживаний. **Эмоционализм** – другая особенность эпохи Хэйан. Однако этот эмоционализм был введён в строгие рамки. Преклонение перед чувством вовсе не означало приверженности к бурным страстям, пламенным аффектам, к безудержному сентиментализму или героическому романтизму. Всякое чувство было введено в строгие рамки эстетизма. Не сила чувства, не его тонкость, не пламенность, а **рафинированность** – вот что требовал эстетический кодекс Хэйана. И напрасно мы стали бы искать в литературных памятниках эпохи героических подвигов, сильных душевных движений – ничего этого нет. Есть лишь прихотливая игра утончённых настроений.

«В нашем экипаже занавесок не было. Плетёные шторы, поднятые кверху, не мешали лучам луны свободно проникать в его глубины, и они озаряли многоцветный наряд сидевшей там дамы. На ней было семь или восемь одежд: бледно-

пурпурных, белых, цвета алых лепестков сливы... Густой пурпур самой верхней одежды сверкал и переливался ярким гляncем в лунном свете.

А рядом с дамой сидел знатный вельможа в шароварах цвета спелого винограда, плотно затканых узором, одетый во множество белых одежд. Широкие разрезы его рукавов позволяли заметить ещё и другие одежды, алые или цвета ярко-желтой керри. Ослепительно-белый кафтан распахнут, завязки его распушены, сбегают с плеч, свешиваются из экипажа, а нижние одежды свободно выбиваются красивыми волнами. Он положил одну ногу в шелковой штанине на передний борт экипажа. Любой встречный путник, наверно, не мог не залобоваться его изящной позой.

Дама, укрываясь от слишком яркого лунного света, скользнула было в самую глубину экипажа, но мужчина, к её великому смущению, потянул туда, где она была открыта чужим взорам.

А он снова и снова повторял строку из китайской поэмы:

Холодом-холодом вея,
Стелется тонкий ледок...

О, я готова была бы глядеть на них всю ночь! Как жаль, что ехать нам было недалеко» (Сэй Сёнагон, «Записки у изголовья»).

Церемониальность поведения, свойственная средневековому человеку вообще, буквально пронизывает весь строй жизни хэйанской аристократии. Каждое слово и поступок переставали быть ценными сами по себе. Предполагается, что в любой момент на тебя направлены сотни глаз: каждая реплика, не говоря уже, скажем, о любовном увлечении, является предметом пересудов, без чего жизнь аристократии просто немыслима.

Экипаж знатных дам был красиво украшен. «Я надеялась, что кто-нибудь увидит нас на обратном пути, но нам изредка

встречались только нищие монахи и простолюдины, о которых и говорить-то не стоит. Обидно, право! ...Когда удаляешься в храм или гостишь в новых, непривычных местах, поездка теряет всякий интерес, если сопровождают тебя только слуги. Непременно надо пригласить с собой несколько спутниц своего круга, чтобы можно было поговорить по душам обо всём, что тебя радует или тревожит» (Сэй Сёнагон).

«Публичный» и «этикетный» образ жизни аристократов был одним из знаков социальной выделенности, он сковывал их во всём, и прежде всего во взаимоотношениях с другими членами их маленького сообщества, но иное поведение было бы для них просто невыносимым. Аристократами постоянно движет стремление выглядеть так, как предписывают нормы этикета, а невольное нарушение этих норм тут же становится предметом пересудов, чего нарушители опасаются больше всего. Соответственно рангу (от начального младшего ранга до старших царевичей существовало 19 официальных рангов) регламентировались ширина ворот в усадьбе и высота экипажа, цвет и материал шнуров, кистей и декоративных тканей, фактура, расцветка и покрой одежды, нормы поведения, походка, жестикация...

Может быть, в этом непреодолимом мире условностей было тесно и душно. Но, вероятно, хэйанские аристократы и не рвались на простор, осваивали пространство, непосредственно их окружающее. Зато с какой любовью, пристальностью и остротой восприятия! И это поразительное внимание к деталям не может не поражать при изучении хэйанской литературы.

Не случайно российские востоковеды (А. Н. Мещеряков) называют эту культуру «близорукой», «интровертной». Пространство как будто бы свёрнуто до пределов страны – столицы – государева дворца. Развивается своеобразная «кадрированность восприятия». Взгляд фиксируется на единичном и конкретном: не лес, а дерево; не дерево, а лист; не лист, а прожилки на нём. Отсюда – постоянный «крупный план»

хэйанской литературы и поэзии – жизнь, увиденная словно под микроскопом, во всех деталях: убранство дома и экипажа, поза и мельчайшие нюансы в интонации голоса, одежда, сны и воспоминания, чувства и стихи. Обострённое чувство красоты распространяется на все «мелочи жизни». Поэтому большую смысловую и эмоциональную нагрузку несут обычные предметы: многослойная, сложная по составу одежда, её орнамент, зеркало, ширма, веер, картина, каллиграфическая надпись и т. д. С каким удовольствием и обстоятельностью, словно «смакуя», автор *моногатари* описывает, например, свиту Накатада и его дочери при переезде в новую усадьбу: «Накатада обо всём заранее позаботился, приготовил новый экипаж для матери. Он был заткан нитками, на этом фоне вышиты китайские птицы и павлины. Экипаж Инумия был очарователен: на фиолетовом поле были вышиты мискант, бабочки и птицы, узоры составляли картину осеннего поля... За Накатада шествовала внушительная свита. Левый министр прислал сопровождающих приятной наружности, император Судзаку выбрал самых красивых молодых архивариусов... Дамы высших рангов... были в сиреневых платьях на зелёной подкладке и в китайских платьях красного и тёмно-фиолетового цвета, а дамы более низких рангов в светло-фиолетовых платьях и в платьях жёлтого цвета на зелёной подкладке со шлейфами, окрашенных травами в зелёный цвет...» («Уцубо-моногатари»).

Итак, «некрасивое – недопустимо», – гласил не писанный, но категорический закон, и отступление от него каралось если не правосудием, то общественным презрением. Таков был Хэйан, таковы были стиль и тон жизни и культуры в течение почти четырёх столетий. Вполне естественно, что в такой атмосфере весьма значительную роль стали играть женщины. Вокруг них концентрировались эстетизм и эмоциональность, которые были разлиты кругом.

И всё-таки положение женщины при дворе было достаточно двойственным. Хэйанские аристократы, с нашей точки

зрения, понимали брак весьма своеобразно. У одного мужчины могло быть несколько жен, но это совсем не походило на ближневосточный гарем – каждая из жен жила в своём доме, а муж – в своём. И посещал он их только ночами. Мужчина имел главную, или официальную жену, которую он чаще всего вводил в свой дом. Во дворце знатного придворного она обычно располагалась в Северных покоях и называлась «госпожа Северных покоев». Помимо главной жены муж мог иметь неограниченное число наложниц. Кроме того, женщина была лишена, по существу, свободы передвижения: практически всё время она проводила дома, в четырёх стенах, где она могла открыто показываться только своему отцу или мужу. По образному выражению американского исследователя, «мужчина обладал подвижностью шмеля, тогда как женщина была подобна домашнему растению». И если мужчины были заняты поддержанием дворцового церемониала, борьбой за власть, то женщина могла свободно отдаваться эмоциональным переживаниям, устремлять все силы своей души в область чувств. Эмоциональный, духовный мир женщины, несмотря на ограниченность и односторонность её развития, оказывался более богатым, чем духовный мир мужчины. Трагизм положения женщины, воспитанной в духе покорности, зависимости, и заключался в том, что власть мужчины над ней была почти абсолютной, хотя духовно мужчина часто оказывался ниже возлюбленной, чью судьбу он держал в своих руках.

Появляется ряд выдающихся женщин, одарённых литературным талантом; из-под их кисти льются бесчисленные танка; они ведут дневники, где отражается так полно и подробно весь строй чувств и мыслей того времени; они же описывают окружающую их действительность и запечатлевают события в повестях, романах, дневниках... А участие их в знаменитой поэтической антологии «Кокинсю» обуславливает наличие в ней множества прекрасных танка, считающихся безукоризненными образцами такого рода поэзии. Чего стоит имя Оно-

но-Комати – поэтессы начала X века. По ней можно составить себе полное представление о роли, которую играла женщина Хэйана. Комати славится не только как поэтесса, она знаменита во все века как образец женской красоты; и о чём вспоминают больше, когда говорят о ней, о красоте или её поэтическом даре, установить трудно: так слились в её образе эти два качества – поэтическое искусство и женская привлекательность.

Тот ветер, что подул сегодня,
Так не похож на ветер прошлых дней
Далёкой осени, –
Он много холодней,
И вот на рукавах уже дрожат росинки...

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

Цвет печали, минорные интонации были главными в палитре хэйанских аристократов. Они не умели, да и не желали сдерживать слёзы, которые признавались мерилom глубины чувств. Мы подозреваем, что аристократы умели радоваться жизни, но эстетически-этикетный диктат хэйанского общества не позволял ни одному из них выразить свои эмоции менее элегическим образом. Выражение меланхолии, уныния воспринимались как признак хорошего тона, дань условности.

Буддийское ощущение непостоянства, бренности, иллюзорности бытия, непрочности и эфемерности человеческого счастья, изменчивости чувств и привязанностей – постоянный лейтмотив всей хэйанской литературы, и дневниковая запись Идзуми Сикибу выражает, скорее, общую тенденцию своего времени: «Когда я наблюдаю за растениями, гнушимися под

ветром, я думаю с тревогой и о собственной жизни – не более длительной, чем эти капли росы, которые ветер может сдуть в любой момент. Вид этих деревьев и трав печально напоминает мне о моём собственном существовании».

Для того чтобы показать, насколько утончённой была культура Хэйана, Кавабата Ясунари приводит пример из прозапоэтического сборника X века «Исэ-моногатари»: «Аривара Юкихира, будучи человеком утончённым, встречая гостей, поставил в вазу необычный цветок глицинии: гибкий стебель был трёх с половиной футов длиной. Наверное, глициния трёх с половиной футов длиной – что-то необычное, даже не верится, но я вижу в этом цветке **символ хэйанской культуры**. Глициния – цветок элегантный, женственный – в чисто японском духе. Расцветая, он свисает, слегка колышимый ветром, – незаметный, неброский, нежный; то выглядывая, то прячась среди яркой зелени начала лета; он воплощает собой “очарование вещей”».

Один из важнейших процессов, происходящих в стране, связан со всё большим проникновением **национального начала** во все области духовной жизни японцев того времени. Главной сферой искусства, где национального начало проявилось сильнее всего, была **живопись**.

История японской живописи берёт начало с буддийского искусства, объектом изображения в которой были, как правило, будды, бодхисаттвы. Изображалось это так, как было принято в Индии и Китае, а поэтому с точки зрения тематики у японцев оказалось мало возможностей для проявления творческой самостоятельности. Им ничего не оставалось, как писать картины на китайские темы и пользоваться техникой китайской живописи, во всём подражая китайскому искусству.

Но начиная с X века темой японских художников становятся японские мотивы, родные ландшафты; обретают специфические японские черты и технические приёмы живописи. Постепенно формируется так называемая живопись *ямато-э*,

положившая начало собственно японской живописи. Термин *ямато-э* употребляется в тех случаях, когда нужно подчеркнуть японское происхождение картины в отличие от *кара-э* - китайской живописи, предметом которой являются китайские темы и сюжеты.

Произведения живописи *ямато-э* представляли собой главным образом рисунки на раздвижных перегородках *сёдзи* и складных ширмах *бёбу*, что было непосредственно связано с образом жизни и особенностями жилища аристократии того периода.



Фрагмент свитка «Гэндзи-моногатари» XI в.

Пол в комнатах последних выстилался досками, и только там, где обычно сидели люди, стелили соломенные маты — *татами*. Никаких перегородок в больших комнатах не существовало, и в случае необходимости в этих целях использовались ширмы и занавеси. Этим, в частности, и объясняется необходимость использования большого количества ширм.

Разрисовывались они лучшими художниками своего времени.

Среди картин *ямато-э*, созданных на ширмах, наибольшее число таких, которые относятся к жанру *цукинами-э*, *сикки-э* (картины о временах, месяцах года). На них изобража-

лись различные явления природы, символизирующие смену времён года, - цветение вишни, луна, снег..., причём показаны они были в ходе церемоний, обычно совершаемых в течение года: церемоний любования цветами, снегом, луной. Композиция подобных картин была специфически японской, не соответствовавшей ни одной из категорий китайской живописи: горы и воды, цветы и птицы...

К сожалению, о картинах этого времени мы можем судить лишь по описаниям, ибо до нашего времени не сохранилось ни одной ширмы или перегородки. Зато до нас дошёл другой вид живописи – *эмакимоно*. Понятие это равнозначно тому, которым мы обозначаем словом «книга». Литературное сочинение переписывалось тушью на отдельных продолговатых полосках бумаги, которые потом подклеивались друг к другу, так что получалась бумажная лента. Короткий рассказ умещался в один свиток (*макимоно*), большой роман – в несколько. *Эмакимоно* – те же свитки, только текст в них заменяли картины. Рисовали такие картины либо по бумаге, либо по шёлку тушью разных цветов. Когда свиток постепенно разворачивали, взору представлялась как бы движущаяся панорама. Но это была не иллюстрация к *моногатари*, а сама повесть, изложенная языком живописи. Но всё же без слов и тут не обошлось: отдельные рисунки сопровождал каллиграфически исполненный текст.

Творцы *ямато-э* эпохи Хэйан не стремились к созданию самостоятельных живописных произведений, как это было в японской живописи более позднего периода. Их картины составляли элемент *единого синтетического* искусства, объединявшего живопись с каллиграфией, словесностью, и к этому ещё следует добавить искусство выработки и оформления бумаги. Тонкая, гибкая вязь вертикальных строк японского слога письма скользила по узорному, переливающемуся декорированной бумаги, производя впечатление изящно выющихся стеблей. Вера в душу слова (*котодама*), в его способность раскрывать потаённое очарование вещей придавала

написанному тексту философско-эстетический смысл. Признанными шедеврами такого типа являются *эмакимоно* XII в., содержащие две антологии классической японской поэзии: «Сборник стихов 36 поэтов» (*Сандзюрокунин-сю*) и «Сборник старых и новых песен» (*Кокинвака-сю*), а также *эмакимоно* повести «Гэндзи-моногатари».

От древнейшего иллюстрированного списка этого сочинения сохранились 4 свитка из 18. Текст и изображение в этом прославленном *эмакимоно* соотносятся необычайно тонко, без прямого воспроизведения в иллюстрациях отдельных эпизодов повествования, а на основе принципа раскрытия в них сути текста. Автором живописных изображений считается Фудзивара Такаёси, художник, живший в первой половине XII столетия.

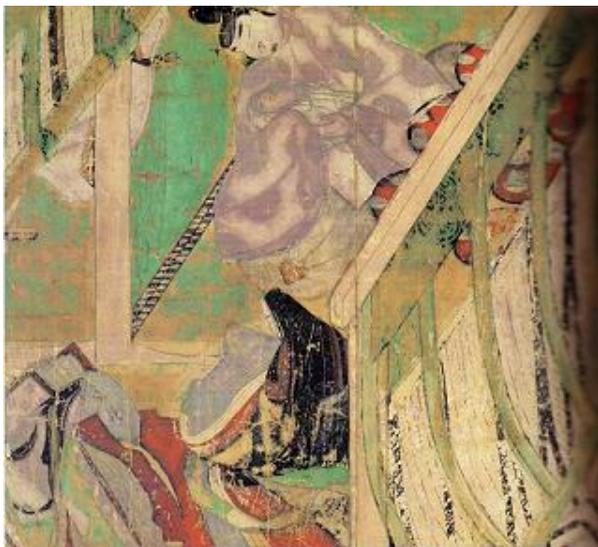
Сочинение Мурасаки Сикибу пронизано буддийскими идеями. Это и буддийское учение о карме, о законе воздаяния за поступки, совершённые в прошлом, и постулат о том, что цветение непременно таит в себе увядание. В повести утверждается глубинная взаимосвязь и взаимообусловленность всех явлений жизни.

Одна из самых известных иллюстраций к «Гэндзи...» изображает его самого, смирившегося перед неумолимым законом кармы. Судьба обернулась к нему возмездием за преступление, совершенное в прошлом: он вынужден признать своим сыном ребёнка, рождённого не от него, поплатившись за то, что когда-то соблазнил наложницу отца и тот признал своим сыном ребёнка Гэндзи.

Художник прибегает к разнообразным символическим, ассоциативным приёмам, пытаясь выразить своего рода квинтэссенцию всего произведения. Сложная трёхчастная композиция разворачивается справа налево, как и весь свиток. Сначала изображена терраса, на которой видны сквозь бамбуковую занавесь красочные пятна женских одежд. Занавесь из ткани отделяет террасу от комнаты, где и сидит Гэндзи с младенцем на руках. Силуэт его фигуры, выражающей сми-

рение и покорность, очерчен плавной, мягкой линией: «Дитя было столь прелестно, что принц вдруг почувствовал, как горечь и злоба оставляют его. Он взял мальчика на руки и долго качивал, любуясь его необыкновенной красотой».

Лица всех персонажей на свитках одинаковы, и только



Фрагмент свитка «Гэндзи-моногатари» XI

причёски и одежды дают возможность отличить их пол. Всё разнообразие ситуаций, настроений, состояний характеризуется иными художественными средствами, лицо же, как театральная маска, остаётся неподвижным и неизменным. Видимый аспект действительности, сюжетно-событийный для

художника представляется второстепенным по сравнению с передачей других, скрытых от прямого восприятия явлений. Сцены воссоздают не столько внешнюю ситуацию, сколько внутреннее состояние героев, общую атмосферу происходящего, его эмоциональный аромат.

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

обострявшаяся дворцовая борьба рождали неуверенность в завтрашнем дне и страх перед будущим.

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

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

Wayenberg J. Japanese Gardens. Design and Meaning. USA, 1981. P.164–165).

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

Словно деревянная шкатулка тонкой ажурной резьбы стоит он сегодня, повторяя свой парящий силуэт в зеркальной глади пруда - поблекший от времени, потерявший в веках свои яркие краски, но всё еще прекрасный даже в своей скромной монохромности... Поразительны по красоте бронзовые фигуры птицы Феникс, украсившие углы крыш - сочетание грациозности и мощи. Гордая осанка этой мифической птицы, несущей в себе символику счастья, словно призывает свет. Бронзовые изваяния «отождествлялись с солнечным блеском, указывая на принадлежность храма божееству сияющего света. С солнечным раем отождествлен и весь ансамбль храма и сада. Храм воспроизводил образ прекрасных райских дворцов, а тихая, заросшая лотосами поверхность озера должна была означать место перерождения душ праведников. Алтарь посреди маленького квадратного в плане зала, сияющий золотом, перламутром, нежными красками, вызывал в воображении зрителей образ небесного чертога». (*Виноградова Н. А. Скульптура Японии. III–XIV века. М., 1981. С. 181–188*). Вызолоченная деревянная трёхметровая статуя Амида Будды, главной святыни алтаря храма, стала эталоном красоты для многих последующих поколений скульпторов. В её рафинированном облике воплотились идеалы хэйанской эпохи. Про-

порциональная, с благородной осанкой, тонкими, безмятежно-спокойными чертами лица, она олицетворяла небесную благодать, дарующую людям покой и спасение.

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

Не передать всего очарования и древнего (XI в.) амидийского храмового ансамбля Дзёруридзи, красоту и покой которого вот уже несколько столетий оберегают окружающие горы и отдалённость от суеты и шума городов. Название храма восходит к наименованию райской обители Будды-целителя (Якуси Нёрай) *дзёрури*. Небольшая деревянная статуя божества, хранимая внутри трёхъярусной пагоды, является главной святыней храма. Владыкой Восточного рая называют Будду-целителя. Спасая людей от мирских страданий, он указывает путь на Запад, где по преданию, расположена Чистая Земля буддийского рая и куда попадают души праведников после смерти. В соответствии с этими представлениями организова-

но и всё храмовое пространство Дзёруридзи. Первым делом верующие посещают его восточную часть – пагоду, чтобы с призывами о помощи в земной жизни обратиться к Будде-целителю. На противоположной же стороне пруда, в западной его части, удлиненное элегантное строение Главного зала, являющееся вместилищем для девяти расположенных в ряд одинаковых золочёных статуй Амида Будды – Владыки Западного рая. Такое ритмичное повторение одного и того же образа, так же как и непрерывное обращение к имени Будды («*Наму Амида Буцу!*») приближает, по представлению верующих, к спасению и освобождает от бесконечной цепи перерождений. Таинственное мерцание в полумраке храма золочёных статуй, задумчивая тишина сада, пруд, ловящий зыбкие отражения храмовых построек, сочетающих в себе изящество и простоту... Даже зимой, в самое монохромное время года, сад рождает ощущение иной, непостижимо прекрасной реальности. Что уж говорить об осени, когда алые, золотые краски словно «подсвечивают» деревья, усиливая то впечатление, какое он и должен производить – земного прообраза небесного рая, дарующего людям утешение и покой. Здесь теряешь себя, забываешь о времени, полностью растворяясь во власти *Прекрасного*.

Библиографический список

Hugo Munsterberg. The arts of Japan. Rutland, Vermont, Tokyo. Charles E Tuttle Comp.1981.

Бродский В.Е. Японское классическое искусство. М., 1969.

Виноградова Н. А. Скульптура Японии. III–XIV века. М., 1981.

Пасков И. А. Япония в раннее средневековье. VII–XIV века. М., 1987.

Малинина Е.Е. Путь к Озарению. Искусство буддизма дзэн. Lambert Academic Publishing.2011.

Мещеряков А. Н. Герои, творцы и хранители японской старины. М., 1998.

Боронина И. А. Классический японский роман. М., 1981.

Конрад Н. И. Очерки японской литературы. М., 1973.

Исэ-моногатари: Пер. с яп. М., 1979.

Повесть о дупле: В 2 ч.: Пер. с яп. СПб., М., 2004.

Повесть о прекрасной Отикубо: Старинные японские повести: Пер. со старояп. М., 1988.

Сэй Сёнагон. Записки у изголовья: Пер. с яп. М., 1983.

Дневники придворных дам древней Японии: Пер. с яп. Минск, 2002.

Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи: В 4 кн.: Пер. с яп. М., 1991.

Митицуна-но хаха. Дневник эфемерной жизни: Пер. с яп. СПб., 1994.

Уэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.

Японская любовная лирика: Пер. с яп. М., 1988.

Лекция 4. Театр Но: Драматургия и эстетические принципы

В театральном искусстве каждого народа можно выделить такие формы, которые имеют непреходящую ценность, ибо наиболее полно и ярко отражают его национальный гений. К числу подобных явлений в Японии относится театр **Но**, который представляет лицо японского театра так же, как лицо английского – Шекспир, французского – Мольер.

В Японии традиционно считается, что театр Но создали бродячие мимы (*саругаку-хоси*), чьё искусство было распространено уже в VIII в. Нищие бродячие актёры увеселяли народ на дорогах и в деревнях представлениями саругаку, включавшими акробатику, клоунаду, жонглирование, хождение на ходулях, танцы, фокусы... Разыгрывались и сюжетные жанровые сценки.

Игры *саругаку* пользовались всеобщей любовью, и, видя это, служители святилищ и монастырей начали оказывать исполнителям своё покровительство. Позже, с XI в., представления бродячих актёров стали включаться в программу общественных религиозных празднеств. Более того, многие из актёров поселялись при храмах. Такая оседлая жизнь при храмах способствовала повышению исполнительского мастерства актёров, для них открывалась возможность обучиться грамоте, ознакомиться с буддийскими текстами, литературой, поэзией, что неизбежно привело к изменению содержания представлений *саругаку*, перешедших от изображения бытовых и сатирических сцен к религиозно-философским темам.

Новые пьесы получили название *Но* («Но» означает «умение, мастерство»). Облик представлений в тот ранний период не вполне ясен. Можно лишь предположить, что это были короткие религиозно-дидактические пьески для двух-трёх актёров.

Начало же подлинной истории театра связано с именем Канъами Киёцугу (1333–1384 гг.), человека высочайшей одарённости. Из-под пера Канъами выходит высокопоэтичная и совершенная в языковом отношении литературная драма (впоследствии она получила наименование *ёкёку*). Сохранилось восемь драм Канъами. Наличие конфликта, внутренней напряжённости, драматизма превращает бывшие ранее повествовательно-иллюстративные пьесы Но в полноценные драматургические произведения.

В 1374 г. представление труппы Канъами посетил Асикага Ёсимицу (1358–1408 гг.), на которого оно произвело большое впечатление, что и повлекло за собой его покровительство школе и **начало расцвета сценического искусства Японии**. В представлении 1374 г. участвовал не только 41-летний Канъами, но и его сын Сэами Мотокиё (1363–1443 гг.), с именем которого связана совершенно особая страница в жизни театра. После смерти Канъами в 1384 г. двадцатилетний Сэами возглавил труппу. При нём театр Но достиг необычайного расцвета. Человек универсальной одарённости, он прославился как талантливый актёр, драматург, теоретик *Ногаку*. Ему приписывают около половины пьес из тех двухсот сорока, что ныне входят в репертуар театра Но. Он написал 24 трактата по исполнительскому искусству актёров. В лице Сэами мы имеем не просто самого значительного драматурга Но, но также одного из величайших мыслителей в японской истории.

В 1399 г. Сэами был признан лучшим актером театра Но. Однако после смерти сёгуна Ёсимицу его труппа стала переживать трудности, потому что новый сёгун Асикага Ёсимоти (1386–1428 гг.) отдал свои симпатии другой театральной школе. Приход в 1428 г. к власти сёгуна Асикага Ёсинори не улучшил положения труппы Сэами. В 1432 г. скорострительно скончался сын Сэами, талантливый актер Мотомаса, на которого отец возлагал большие надежды. Сэами нашёл в себе силы перенести этот удар, но трактат *«Мусэки исси»* («Следы

мечтаний на листке бумаги») отразил всю глубину его страданий:

«В первый день восьмой луны мой сын Дзэнсюн умер в Аноноцу, что в провинции Исэ. Моё долгое несогласие с тем, что молодые не всегда уходят после стариков, может показаться странным. Но удар столь неожидан. Он почти сокрушил мой стариковский ум и тело; горькие слёзы промочили мои рукава.

Дзэнсюн, хоть он был мне родным сыном, думаю, являет собою несравненного мастера. Много лет назад мой отец утвердил наш род на этом пути; вслед за отцом со всем усердием я продолжил путь и познал успех. И вот я достиг 70-летия. Талант Дзэнсюн будто даже превосходил талант моего отца. И для него я записал тайные наставления и все секреты мастерства нашего пути, полагаясь на слова: «Когда нужно говорить и не говорят, теряют людей...» (Сэами имел в виду слова Конфуция: «...*Когда не нужно говорить и говорят, теряют слова. Мудрый не теряет людей и не теряет слов*»). Теперь же у меня нет иного выбора, как дать обратиться в прах этим поучениям, которые никого не умудрят, никому не принесут успеха. Мои записи тайных наставлений стали пустым сном. Чувства в стихах: “Сейчас, когда тебя нет рядом, кому я покажу эти цветы сливы?” – сколько в них правды!.. Дзэнсюн ушёл в призрачный мир... Думал ли, что я, высохшее дерево, задержусь в этом мире, и мне суждено было увидеть падение цветка в полном цвету?»

Через два года после смерти любимого сына Сэами испытал новое потрясение. В 1434 г. сёгун сослал его на пустынный остров Садо, где он пробыл около семи лет. Формальной причиной ссылки послужил отказ Сэами передать тексты своих трактатов племяннику Онъами, которого сёгун назначил главой труппы, отстранив самого Сэами. Трактаты по сценическому искусству и тайны своего мастерства Сэами предпочёл передать своему ученику и зятю Компару Дзэнтику (1405–

1468). Последний считается автором восьми популярных пьес Но.

Театр Но оформился в XIV–XVI вв., однако за прошедшие века не претерпел коренных изменений, сохранившись в первоначальном виде... И не только выжил, не утратил к себе интереса, но продолжает выполнять своё назначение, как понимал его Сэами, создатель театра: «Искусство Но призвано смягчать сердца всех людей, воздействовать на чувства высоких и низких. Оно может стать источником долголетия, счастья и продления жизни. Все пути, и каждый по-своему, ведут к долголетию, счастью, продлению жизни, однако искусство Но более, чем что-либо, способствует процветанию Поднебесной, счастью, долголетию...». В чём же причина такой жизнестойкости театра, позволившей Сэами сказать: «Есть конец жизни, но нет предела Но»?

После Ренессанса в западном мире шёл процесс распада искусства на отдельные самостоятельные виды: оперу, балет, музыкальную комедию и драму. Запад ищет сейчас цельный театр, в котором слились бы воедино игра, голос, движение, танец, музыка. Театр Но являет собой убедительный пример такого эстетического целого. Но – театр **синтетический**. Здесь присутствуют и одновременно образуют удивительную гармонию все искусства, известные средневековой Японии: изящная словесность, музыка, живопись, архитектура, скульптура, декоративно-прикладное искусство, японское садовое искусство... Собственно театр представлен также в синтетическом сплаве сценических жанров – здесь присутствуют и драматический театр, и опера, и пантомима, и цирк...

Причём это тип синтетического театра, который только Восток и создал, театра, где каждый компонент сценических средств выражения, сливаясь с другими и даже растворяясь в них, образуя единый организм, вместе с тем обладает ещё и самобытной жизнью. Возьмём, к примеру, маски Но. Это часть сценического костюма, средство перевоплощения актёра. Вместе с тем помимо этого утилитарного назначения маски

Но имеют право на самостоятельную жизнь как великолепные образцы пластического искусства, недаром лучшие маски признаны национальными сокровищами и хранятся в музеях.

Каноничность – другая ярчайшая черта японского классического искусства. Если история западно-европейского театра показывает бесконечное разрушение или обновление прежних форм, если она слишком динамична, то история восточного театра, в частности театра Но, обнаруживает другую крайность – слишком большую зависимость от прошлого (ведь ещё в начале XIX в. приговаривали к харакири, сажали в тюрьму или ссылали на отдалённые острова за отступление от канона). Канон был и остаётся общеобязательной нормой. Но именно благодаря этому мы сейчас, в XXI в., имеем уникальную возможность лицезреть старинный спектакль, впервые разыгранный в Японии более шести веков назад. Безусловно, мы видим иное зрелище, чем знали люди во времена Сэами. Однако и новизна не выходит за пределы совершенно определённого типа художественного мышления. И в этом смысле мы видим то же зрелище, что и зритель XIV в.

Символичность является ещё одной важнейшей особенностью традиционного японского искусства, в полной мере обнаруживающей себя в театре Но. Здесь не используются декорации, воссоздающие конкретную материальную среду, в которой действует актёр. Применяется, весьма ограниченно, бутафория символического характера – лёгкие каркасные сооружения из бамбука, условно передающие лишь контуры самых необходимых по ходу действия предметов. Бутафорски изображаются на сцене театра Но ворота храма, дворец, карета, паланкин, могильный холм, вход в пещеру, колокол, колодец...

Негромоздкая, компактная и лёгкая бутафория не ограничивает пространства, в котором действует актёр. Она изготавливается самими актёрами для каждого спектакля особо, ибо должна производить впечатление первозданной, только что возникшей вещи, ещё без следов применения, что вполне от-

вечает всему оформительскому стилю спектакля – идеально чистой поверхности пола, белизне носок *таби* на ногах актёра. **Чистота** органически необходима актёрам: это прохладная чистота отрешённого духа буддизма, «космического тела Будды», это космические выси, а для исполнителя – это ещё и отсутствие постороннего, отвлекающего элемента на сцене. Известное буддийское выражение «смешиваться с пылью» означало спуститься с высот «просветлённого знания» в мир, проповедовать среди мирян. Согласно эстетическим принципам театра Но, актёр, напротив, поднимает зрителей до духовного познания и восприятия мира, и зритель призван пойти навстречу актёру, возвыситься над «пыльной» действительностью. Поэтому грязный пол, обыденность несвежих костюмов, обуви здесь невозможны, а костюм всегда безукоризненно сидит на актёре, не заношен, тщательно, без единой морщинки, разглажен. Даже после самых динамичных танцев костюм не должен оставаться в беспорядке, и если в нём хоть что-то нарушилось, актёр-помощник остановит на минуту действие, подойдёт и поправит костюм на актёре.

Отсутствие декораций восполняется роскошным костюмом актёра *ситэ* в маске. Он отличается особой элегантностью и богатством. Актёр надевает два-три нижних тонких кимоно, а поверх – тяжёлое парчовое одеяние. Воротник нижнего кимоно обычно виден из-под верхнего. По сложившейся традиции цвета этих воротников являются символами характера персонажа: белые воротники означают благородство, зелёные и коричневые – покорность, смирение, красные – юность и радость, бледно-жёлтые – средний возраст и старость, синие – силу...

Самой замечательной частью облика актёра в театре Но является **маска**. Недаром театр Но называют театром масок. Маски Но, как правило, лишены яркой декоративности, экзотичности, крайне просты. Как и многие вещи в средневековой Японии, маска наделялась магическими свойствами, что находит выражение, например, в трепетном отношении актёра

к маске. Он никогда не переступит через маску, лежащую на полу в актёрской уборной. Многие маски хранятся в школах. Но как священные реликвии и рассматриваются как эманация божественной охранительной силы для труппы.

Истинная ценность признаётся только за масками, созданными до эпохи Эдо. Эти маски называют подлинными, остальные относят к копиям, которые вырезались и продолжают вырезаться в точном соответствии со старинными образцами. Подлинные маски на сцене не используются. Обычно актёры выступают в масках-копиях.



Маска театра Но

Маски Но слишком малы, чтобы целиком закрыть лицо актёра. Небольшой размер маски соответствует эстетическим вкусам эпохи в отношении пропорций человеческого тела: считалось красивым иметь маленькую голову при крупном сложении (обычно у японцев в жизни бывает наоборот). Этим продиктована и массивность костюма. Вкусам времени отвечают и высокие лбы, особенно у женских масок. С целью подчеркнуть высоту лба женщины выбривали естественные брови, а линию бровей рисовали у корней волос. Эта мода увековечена в масках Но.

В маске выступает лишь первый актёр *ситэ*. Второй актёр *ваки* играет без маски, но он должен сохранять бесстрастное выражение лица на протяжении всего спектакля. Такие же, лишённые всякого конкретного выражения, лица у хористов и музыкантов. Их лица должны быть подобны маскам, ибо условная манера игры не

допускает на сцене живое лицо актёра – подвижное, с обычным выражением.

Самая трудная задача актёра – оживить застывшее лицо маски, придать ей необходимое по тексту выражение. Особенно сложны в этом отношении женские роли. На женских масках запечатлена неопределённость эмоции, «полувыражение». Неопределённость выражения маски, не утрачиваясь на сцене, приобретает конкретность в результате умелого изменения ракурсов, вследствие чего меняется её освещение при постоянном освещении сцены, при опускании головы на маску ложатся тени, что придаёт ей печальное или задумчивое выражение. Когда актёр высоко держит голову, маска освещена целиком, и это создаёт впечатление радостного или счастливого лица. Впечатление оживления неподвижного лица-маски за счёт регулирования освещения особенно поражает, когда спектакль даётся под открытым небом, при свете костров, как в древности (так называемые «Но при свете костров» – *такиги-Но*).

Умение носить маску даётся актёру нелегко. Глазные щели в маске чрезвычайно малы, в лучшем случае они позволяют увидеть публику задних рядов. Всё, на что способен исполнитель, начинающий выступать в маске, – не наталкиваться на других актёров. Актёр учится не только носить маску, но и воспринимать в ней сцену и зрительный зал, поскольку, надевая её, он иначе воспринимает сценическое пространство. Способность к перевоплощению возникает у актёра Но в тот момент, когда он достигает идеально свободной ориентации на сцене, ощущая почти вслепую каждый её сантиметр, когда он вступает в мистическое общение с пространством.

К двадцати годам, пройдя трудности первого этапа усвоения ношения маски, актёр может исполнять роли юных красавиц, молодых воинов. Только после тридцати лет он начинает осваивать очень сложные роли безумных женщин, демонов и богов. И лишь после шестидесяти лет актёр получает право исполнять великие женские роли. Так маска в театре Но не

только является средством перевоплощения актёра, а выступает также показателем его творческого развития, характеризует уровень его достижений. Она считается символом его актёрского мастерства. Именно поэтому каждый раз перед началом мистериального спектакля актёр совершает обряд очищения рисом, солью и сакэ и затем – церемонию надевания маски: бережно держит её в руках, долго и пристально созерцает, затем укрепляет на лице и ещё некоторое время в полном облачении молча стоит перед большим зеркалом. Это момент, когда актёр как бы расстаётся с самим собой, входит в состояние «не-я», внутренне растворяется в персонаже, сливается с ним. Затем он направляется к занавесу и, стоя лицом к сцене, уже слушая звуки зала, ждёт выхода, чтобы исполнить мистерию человеческой души.

Зачем надевалась маска? Одно из объяснений: маска неподвижна, на ней давно застывшее выражение; персонаж же, играющий в маске, обуреваем меняющимися эмоциями. Так в чём же дело? В том, что внутреннее движение надо показать при внешней неподвижности; бушующую страстность – на фоне внешней бесстрастности. И действительно, кульминационный момент действия – танец главного героя, лицо которого закрыто маской с застывшим выражением; танец, исполненный движений огромной силы и выразительности, производит на зрителя сильнейшее впечатление именно этой контрастностью.

Важнейшим аксессуаром актёра в театре Но является **веер**. Ни одна роль в пьесах Но не исполняется без веера. Движения веером – это целая система символической передачи самых разнообразных действий, это особый язык жестов, немой разговор, дополняющий сценическое действие.

Символизируя порой меч, либо пишущую кисть, волшебный жезл или сосуд с вином, веер может изображать льющийся дождь, падающие листья, проносящийся ураган, текущую реку, восходящее солнце; он может передавать умиротворение и гнев, торжество и ярость.

Веер издавна был необходимым дополнением к национальному костюму, и даже в наши дни, когда японцы надевают кимоно, они непременно затыкают за пояс веер. Очень высоко ценится в Японии живопись на старинных веерах. В театре Но используются три разновидности вееров. Если персонаж – китаец, то актёр выступает с круглым нескладным бумажным веером *утива*, так как такой веер был завезён в Японию из Китая. Эти веера используются для ролей демонов. Наиболее распространённым типом вееров в театре Но является складной веер *тукэй*.

Для каждого цикла драм используются веера со строго определённым рисунком и раскраской. На веере старца Окина изображены сосна, журавль и черепаха – символы долголетия, мудрости и старческой крепости. Веера богов расписаны фениксами и цветами павлонии. Воины-победители имеют веера с изображением солнца, восходящего на фоне сосновой ветки. У тех, кто потерпел поражение в битве, солнце на веере восходит над вздыбленными волнами – намёк на морское поражение Тайра. На веерах юных красавиц изображаются повозки, наполненные цветами. Веера безумных не имеют в рисунке красного цвета, чаще всего это осенние цветы на золотом фоне. Третий тип вееров, *судзумэори*, – почти бытовой японский веер. С ним выступают актёры в некоторых ролях без маски, с ним выходят на сцену хористы.

Практически каждое движение актёра Но – символично. Движения могут передавать действия, эмоции, настроения персонажа, обозначать пейзаж. (Например, жест, означающий горестное состояние или плач: веер закрыт, ладонь левой или правой руки медленно подносится к лицу и держится на некотором расстоянии от него, на уровне глаз. Лицо при этом опущено. Движение, означающее лунную ночь или созерцание луны: касание раскрытым веером левого плеча, лицо поднято и обращено вправо-вверх). Все эти движения и жесты подбираются в строгом соответствии с содержанием текста, они расшифровывают текст.

Чем объясняется предельная условность, лаконичность жестов? Создатели театра, в частности Сэами, были по духу своему последователями дзэнского учения; и вся эстетика, философия этого драматического искусства покоится именно на дзэнских принципах, одним из которых, как уже говорилось, был принцип *мономанэ* – «подражания». Только суть этого подражания состоит не в примитивном воспроизведении бытовых жестов и движений, в которых проявляется какая-либо эмоция, а в раскрытии её глубинной сути. Иначе говоря, считалось, что воспроизведению подлежит подлинное, а таковым может быть только сокровенное, сокрытое, тайное, – не явное, не то, что лежит на поверхности. Поэтому именно предельно сжатое движение и жест могут приоткрыть это «сокровенное»; внешняя полнота воспроизведения открыла бы не «сокровенное», а явное, т. е. неподлинное.

Музыка. Театр Но является музыкальной драмой. Однако человек, впервые попавший на спектакль Но, не назовёт музыку Но музыкой, а манеру произнесения текста – пением. В отличие от оперной музыки музыкальное сопровождение в Но не требует сильного и красивого голоса. Более того, слишком явная красота развитых голосов нежелательна. Требуемый диапазон голоса очень ограничен. Голос может быть хриплым, слабым, старческим, ибо главная цель звучащего голоса – передать внутренний смысл драмы, её ритм, атмосферу. Сценическая речь в Но стилизована и для непривычного уха неразборчива – звуки образуются в глубине гортани, из-за чего сильно изменяется их звучание.

Музыку Но нельзя назвать музыкальным сопровождением к спектаклю. Она не сливается с вокальной партией, не противостоит ей, а звучит совершенно независимо. Задача музыки – обнажить духовную атмосферу драмы, организовать ритм спектакля. «Оркестр» (*хаяси*) состоит из флейты и трёх барабанов. Флейта *фуэ* – единственный инструмент из четырёх, способный вести мелодию, но она издаёт пронзительные, низкие и сильные звуки, совершенно не похожие на звучание за-

падной флейты. Флейта *фуэ* не умиротворяет слушателя, не пробуждает чувства мягкой гармонии. Её звучание приводит слушателя в состояние тревожной взволнованности. В звуках флейты, порою больше похожих на звучание какого-то нездешнего голоса, нежели на звучание музыкального инструмента, есть отрешённость от мира человеческих чувств. Хор (*дзютаи*) из восьми-десяти человек сидит в два ряда на полу сцены. Около каждого хориста лежит сложенный веер. Перед началом песнопения они поднимают веера, как это было принято во время церемониальных собраний (жест означал желание высказаться), а закончив петь, снова кладут их перед собой. Хористы находятся на сцене на протяжении всего представления. Они сидят весь спектакль на полу, по-японски, совершенно неподвижно. Лица их сосредоточенно спокойны, без каких-либо определённых эмоций.

Музыка – это ритмический нерв театра Но; скорее напряжённые ритмы и нутряные голоса, чем музыка. Она не гармонизирует чувства и мысли, а властно велит уйти от житейского и погрузиться в ритмы мировых сфер и стихий. Она насквозь космична.

«Если в литературе Муромати есть что-либо прямо адекватное эпохе в целом, то этим будет именно Но. По Но можно понять эпоху, проникнуть в её сокровенный дух; и в то же время только через эпоху можно подойти надлежащим образом и к Но: без знания её не понять всей художественной ценности и сильнейшего очарования, скрытого в лирических пьесах Но» (Н. И. Конрад).

Драматургия театра Но поистине неисчерпаема. Перед зрителем предстаёт вся средневековая Япония: её боги, герои, её история, храмы, дворцы, горы, реки, её поэзия, музыка, танцевальное искусство, мифология, народная жизнь, даже Китай с его поэзией, философией – всё вместе, разом явлено здесь в пестроте и единстве. Драма Но отражает особое состояние духа средневековых японцев, способных удерживать в живой памяти все связи прошлого с настоящим. Можно говорить об

искусстве Но как художественной доминанте эпохи. Искусство Но – не энциклопедия периода Муромати, а её дух, позволяющий приоткрыть завесу над тайной эпохи, понять, чем жил человек прежде.

В классической драме Но небольшой состав действующих лиц: от двух до пяти человек. Главный персонаж называется *ситэ* («действователь»). Второй персонаж *ваки* («боковой») – «зритель», присутствующий на сцене и вступающий в разговор с героем: он оказывается в положении человека, к которому адресуется вся история героя; он должен проявить к ней интерес, выслушать её и сочувственно отнестись к ней. Хор, который является важным участником спектакля, не включён в перечень действующих лиц: его наличие как бы само собой разумеется. Песнопения хора – это внутренний монолог героя, объяснение его действий, описание картин природы. Хор олицетворяет эпическое начало в драме. Ему принадлежит значительная часть текста и роль его в драме очень велика.

Герой драмы – всегда личность легендарная или мифическая: божество, мудрый старец, доблестный воин, прекрасная женщина, демон. Судьба героя становится единственной целью автора драмы, никаких побочных сюжетов или мотивов не существует. Более того, не целая судьба, но только самое значительное событие из жизни героя описывается в драме. Сюжет сводится к крайней ситуации в судьбе персонажа, «пропущенной» через его сознание. Это, строго говоря, сюжет-ситуация, случай; сюжет как цепь сменяющихся событий отсутствует вовсе.

Создавать пьесу на основе мифологического или легендарного источника было непреложным законом для сочинителя драмы. Имя героя драмы, фактически имя-символ, задолго до возникновения театра уже жило в сознании людей в богатейшем жизненном и литературном окружении. О нём слагались легенды, ему посвящались стихи, о нём рассказывали бродячие слепые музыканты... Автору драмы зачастую стоило назвать лишь имя персонажа, как подключалась и начинала

работать литературно-эмоциональная память зрителя, которая дорисовывала образ, восполняла недосказанное.

Взаимодействие актёра и зрителя было очень тесным. Автор драмы должен был безошибочно знать вкусы и пристрастия своего времени, ибо только в этом случае мог рассчитывать на активное **соучастие** зрителей в представлении. Для стимуляции работы их эмоциональной памяти актёр-драматург прибегал к цитированию стихов, которые были у всех на устах... Ситуация героя разворачивалась перед зрителем по принципу углубления и развития ассоциативных связей. Мастерство сочинителей было столь велико, что предлагаемый ими микросюжет разрастался до космического звучания. Ни Сэами, ни какой-либо другой автор пьес не измышляли фабулы своих произведений. Материал для них они брали готовый и только подвергали его сюжетной обработке. Задача авторов была другая: оживить прошлое, дать старой литературе – хэйанским повестям, военным эпопеям – новую жизнь, трансформировать сюжет в соответствии с потребностями эпохи. Поразительна по мастерству драматургического решения драма Сэами «Ацумори», которая может послужить великолепным примером подобной сюжетной трансформации.

Гибель Ацумори описана в «Хэйкэ-моногатари» («Повести о доме Тайра»), романе-хронике XIII столетия. Эпизод называется «Конец Ацумори». Так он выглядит в литературном источнике:

«После поражения Тайра при Итинотани Кумагаэ Дзиро Наодзанэ из Мусаси подумал: “Вероятно, все Тайра пробираются теперь к берегу, предполагая сесть там на корабли. Вот сразиться бы с кем-нибудь из их предводителей!”

Разными тропинками он пробирался к берегу и видит: какой-то воин в расшитом цаплями плаще... бросился в море, направляясь к кораблю, стоящему на взморье, проплыл уже пять–шесть тан.

– Эй ты! – крикнул Кумагаэ. – По виду ты как будто предводитель. Разве показывают врагу спину? Назад, назад! – Ма-

хая веером, он стал звать его. В ответ на этот зов тот сейчас же повернул обратно и выскочил на берег; здесь, у самого края набегающих волн, они сразились в поединке. В конце концов, тот упал. Кумагаэ, крепко держа его, собирался отрубить ему голову и сорвал с него шлем. Смотрит: слегка набелёное лицо, начернённые зубы (признак молодого человека из аристократии. – *Н. И. Конрад*). Охватила жалость Кумагаэ... Он не знал, что ему делать со своим мечом. В глазах у него помутилось, сердце как будто растаяло. Он ничего не мог сообразить. Но так как оставить дело было нельзя, он – плача и плача – отрезал ему голову».

Казалось бы, полный драматизма образ Кумагаэ, старого огрубевшего воина, который «плача и плача» отрезает голову юному аристократу, будучи не в силах противостоять обстоятельствам и чувству долга, должен быть наиболее притягательным для автора драмы. Однако именно судьба юноши оказывается в центре внимания Сэами. Автор создаёт монодраму, повествующую о чувствах героя в момент смерти. Этот юноша, как гласит одно из преданий о нем, прекрасно играл на флейте и не расставался с ней до самой последней минуты жизни.

Сэами, безусловно, был уверен, что зрителям знакома история поединка двух прославленных воинов по «Хэйкэ-моногатари», и в драме она присутствует минимально. Автора более всего занимает судьба героев после поединка. Кумагаэ предстает в драме монахом-странником (*ваки*) и в первых же произнесенных фразах монолога выхода объясняет ситуацию:

Перед вами монах по имени Рэйсэй, в миру меня звали
Кумагаэ Дзиро Наодзанэ.
Когда-то в сражении при Итаи-но тани сын рода
Тайра, благородный Ацумори, пал от руки моей, и вот,
Исполнен скорби, постригся я в монахи.

Кумагаэ вступает на монашеский путь: он не в силах забыть того страшного дня и продолжает жить «плача и плача» об Ацумори. Ацумори же, погибнув от руки врага, не обретает покоя, не достигает нирваны – его дух обитает на земле в облике косаря, чудно играющего на флейте. Дух Ацумори блуждает, ибо слишком остро ощутил он в момент смерти всю горечь поражения, ибо слишком привязан к земному существованию, весь смысл которого олицетворен для него в божественных звуках флейты, выступающей в драме символом красоты и изящества души Ацумори. Сэами выводит на сцену дух Ацумори и заставляет героев как бы встретиться вновь, заново пережить, переосмыслить совершившееся, трансформировать свои чувства.

Сэами убирает из драмы все, что связано с житейскими характеристиками его персонажей. Цель драмы – создать отвлеченную вневременную ситуацию, когда поединок на поле брани становится почти убийством.

Автор драмы решает трагедию судеб своих героев позитивно: Кумагаэ, перед которым вдруг раскрылась бессмысленность ратного дела в то роковое мгновение, когда он должен был отрубить голову «благородному Ацумори», достигает успокоения молитвами, уходом от мира. Дух же Ацумори, осознав, что Кумагаэ ему не враг, обретает покой, а молитвы Кумагаэ обещают принести вечное спасение и Ацумори и самому Кумагаэ. Вот как выглядит заключительная песнь хора, во время которой актер *сумэ* (Ацумори) исполняет танец, построенный на контрастных настроениях героя: сначала актер выражает смятение, затем решимость убить врага и, наконец, состояние буддийского просветления – он отбрасывает меч и склоняется в молитве.

Но вот и государева ладья
Качается на волнах, а вслед за нею
Поспешно отплывают остальные.
На берегу и он: «Не опоздать!»

Но тщетно – высочайшая ладья
Скрывается вдали, а вслед за ней
Бесследно исчезают и другие.
В смятении – спасенья нет! – у самых волн
Коня остановил.
Вдруг за спиной раздался крик: «Нет, не уйдешь!» -
Спешит к нему Кумагаэ-но Наодзанэ.
И Ацумори повернул коня,
Меч выхватил – удар, другой, и вот,
Не спешившись, они сцепились в схватке,
И на песок упали к кромке волн.
В той схватке был повержен Ацумори,
И этот мир покинул, но теперь
Круговорот судьбы привел его обратно.
«Вот он, мой враг», – промолвил,
Готовясь нанести удар...
Но коль врагу ты воздаешь добром,
За упокой души моей молитвы
Возносишь Будде, будем рождены
В едином лотосе в грядущем мы, Рэнсэй.
Не враг ты мне теперь. Молись же
За упокой души моей,
Молись же.

Драма Сэами являет собой пример трансформации избитого уже сюжета в высоко духовную философскую драму, решающую вневременные, вечные вопросы человеческого бытия. Сэами преобразовывает известный всем сюжет из военного повествования в духе времени, обогащает его новым смыслом, преломляет сквозь призму буддийского осознания бытия как быстротечного и полного страданий.

Какой материал послужил источником для пьес театра Но? В первую очередь, это **военная эпопея** (*гунки*), которая концентрируется вокруг славной эпохи борьбы Тайра и Минамото («Кагэкиё», «Ацумори...»). Не меньшее значение имеет тот

цикл легенд (**романтическая легенда**. – *Н. И. Конрад*), который образовался вокруг Хэйана с его «кавалерами», «дамами», эстетикой, любовными историями. Как сами представители той эпохи, так и вся обстановка, всё связанное с ними в эпоху Асикага было окутано легендарным ореолом, подвергалось «эстетической мифологизации». Такое отношение было к Хэйану вообще, тем более – к героям знаменитых хэйанских романов: «Исэ-моноготари», «Гэндзи-моноготари», «Ямато-моноготари» и др. И сами эти герои, и эпизоды, связанные с ними, легли в основу многих пьес. Так Хэйан через Но жил новой жизнью в эпоху Муромати. Немалую роль играли и **сказания культурно-исторического характера**. Большая часть их сосредоточивается вокруг прославленных деятелей какой-нибудь отрасли культуры, главным образом искусства. Так, существуют предания, связанные со знаменитыми представителями поэзии, музыки, кузнечно-оружейного дела.

Все эти три рода сказаний – героическая эпопея, романтическая легенда, связанная с Хэйаном, и культурно-историческое предание – образуют первый цикл источников драмы, **исторический**. Второй цикл источников образуют сказания **фольклорного** типа, отражающий жизнь и быт народа, его веру во всё сверхъестественное. Третий цикл образуют сказания **религиозные**. Благодаря тому что целый ряд творцов драмы, включая создателей этого жанра Канъами и Сэами, были людьми с высокоразвитым религиозным сознанием, такие религиозные сказания сыграли роль одного из самых любимых источников Но. Согласно Макото Уэда, «Но является религиозной драмой; это – ритуал. Подтексты Но преимущественно буддийские, указывающие на буддийскую схему спасения».

Примером такой драмы может послужить пьеса «Басё» («Банановое дерево») – одно из лучших произведений Дзэн-тику. Это философская драма, излагающая в поэтической форме буддийские законы бытия; она воспринимается как вдохновенная проповедь. Сюжет драмы навеян китайской ле-

гендой о встрече некоего монаха-отшельника с духом бананового дерева, представшем перед ним в облике женщины. Философской основой послужила «Притча о целебных травах» сутры Лотоса, в которой развивается идея всеобъемлющего единства природы и в силу этого возможности для любого растения пережить наравне с человеком состояние просветления – сатори.

Драма должна иллюстрировать эту идею. Дерево банана, растущее вблизи монашеской кельи, слышит священные слова сутры, которые без устали читает монах, проникается их смыслом и достигает состояния Будды. Дух дерева, приняв женский облик, посещает монаха, чтобы выразить отшельнику благодарность и повторить постигнутое из сутр.

Примечательно, что уже самим названием пьесы задается ее концепция и эмоциональная атмосфера: банан, банановые листья выступают в буддийских гимнах постоянным символом непрочности бытия.

Дзэнтику явился наиболее последовательным выразителем дзэнского мировоззрения в театре Но. Он создал сугубо философскую драму.

Таким образом, тексты драм представляют собой пёструю ткань из заимствованных фрагментов, цитат из хорошо знакомых читающей публике тех времён произведений. Благодаря этому словесная ткань *ёкёку* производит впечатление ковра, изготовленного из отдельных блестящих кусочков. Тем не менее *ёкёку* – совершенно оригинальное произведение. Стилистический облик его неповторим и отличается внутренней целостностью и единством.

Соперничество между разными школами Ногаку вынуждало не только создавать новые пьесы, но и заботиться о совершенствовании сценического искусства и повышении эстетического уровня спектакля. Между 1400 и 1436 гг. Сэами создал 24 трактата, затрагивающих разные аспекты Но (до нашего времени дошёл 21). Все эти трактаты были предназначены для **тайной передачи** в пределах школы Сэами. В целом

они интерпретируют три категории, в которых, по мысли Сэами, должно базироваться сценическое искусство: **подражание** (*мономанэ*), **сокровенная красота** (*югэн*), **Цветок** (*хана*). Первые пять частей трактата Сэами «Фуси кандэн» («Предание о цветке стиля», 1400–1402 гг.) написаны на основании взглядов его отца на эстетические идеалы Но. В конце третьей части трактата Сэами писал: «Итак, я запечатлел в глубинах памяти переданное мне покойным отцом учение и записал главное, дабы укрепить дом и дать вес нашему искусству; я не посягаю вовсе на другие учения, но пишу, презрев мирскую хулу, побуждаемый мыслью о том, чтобы путь не прервался. Я просто хочу оставить для потомков учение своего дома» (пер. Н. Г. Анариной).

Мономанэ. Когда актёры-мимы, предшественники Канъами, пародийно изображали господина или слугу, горожанина или монаха методом преувеличенной игры, копируя их внешность, жесты, манеры, голоса, это и называлось *мономанэ* (подражание вещам). Иначе говоря, подражание (*мономанэ*) мыслилось как гротескное внешнее перевоплощение в образ в комедийном ключе. Однако уже у Канъами происходит переосмысление этого понятия. Под словом «подражание» он понимает отфильтрованное эстетическим вкусом подражание природе вещей, что способствует постепенному превращению театра Но в глубоко символическое искусство.

Идея подражания постепенно эволюционирует в среде актёров Но: от внешнего перевоплощения к внутреннему, от балаганного гротеска к возвышенному символическому зрелищу. Мономанэ становится способом передать невидимое, недоступное взору (душу вещей) через определённую манеру игры. Японцы издревле понимали, что истина не открыта взору, поэтому не искали её во внешнем. Например, нельзя в духе прежних *саругаку* изображать старца согнувшимся, сгорбившимся под старостью лет. «Если исполняешь роль старика, – говорит Сэами, – вовсе не нужно стараться походить на него, сутулиться, подгибать ноги, достаточно владеть “цветком”

этой роли, двигаться в ритме более замедленном, чем ритм музыки, барабанов и пения: движения рук и тела запаздывают, не попадают в такт музыки. Тогда и передашь образ старости, её неповторимость – и на старом дереве раскроются цветы».

«Наивно думать, что истину (*макто*) можно передать простым подражанием, что в этом и заключается *мономанэ*... Сначала нужно научиться быть тем, кому подражаешь, а потом подражать». Актёр передаст истину, когда совсем исчезнет грань между исполнителем и исполняемым, актёром и ролью. Но это не значит войти в образ, это значит стать тем, кого исполняешь, достигнуть полного слияния. Дзэнские мастера утверждают: чтобы нарисовать сосну, нужно стать сосной; до тех пор углубляться в предмет, пока не откроется его сокровенное. Тогда сердце мастера и сердце предмета начинают биться в унисон. Сэами говорит: «Такие вещи, как элегантность или мужество, не существуют сами по себе, они существуют лишь в вещах, и потому, чтобы показать стойкость сосны, нужно стать сосной. Исполнение будет мужественным, если актёр перевоплотится в того, кто обладает мужественностью: в воина, демона, божество, сосну или кедр». Исполняя роль женщины, нужно сделать её сердце своим, отбросить всякие признаки мужественности, будто родился женщиной. Когда перевоплотишься, природа исполняемой вещи выявится сама собой. Но как стать тем, кем не являешься? Это достигается глубинами души, говорит Сэами, по мере полного забвения себя, собственного *я*, в состоянии *муга* (не-я).

Развивая учение о подражании, Сэами приходит к выводу, что актёр перевоплотится, когда в нём раскроется то качество души, которое Сэами (в духе традиции) называет *хана* (цветком). Это аллегорическое обозначение совершенства, многообразия, притягательности и мистериальной значимости актёрской игры. «Цветок – это состояние, в котором приходишь к предельному познанию сокрытого смысла нашего пути. Это – великая трудность и таинство, а сказать коротко – весь

наш путь и заключён в нём...» («Предание о цветке стиля»). *Макото-но хана* (истинный цветок) расцветает от упорной тренировки (не столько тела, сколько духа).

Каждому возрасту – свой цветок, но лишь духовно зрелому человеку выпадает счастье пережить истинный цветок. Смотреть на актёра, владеющего разными приёмами исполнения, но не умеющего показать распутившийся «цветок», так же не интересно, как собирать стебли, на которых ещё не раскрылись цветы. Иначе говоря, «цветок» есть не что иное, как сценический гений актёра, сила его творческого дарования.

Сэами приводит в пример своего отца: «Мой отец умер в 52 года девятнадцатого мая; а ещё четвёртого мая он исполнял Но в храме Сэнгэн провинции Суруга. Его игра в этот день была особенно великолепна, и все зрители в один голос восхищались ею. К тому времени отец уступил молодым актёрам почти все лучшие роли, а сам, как мог, исполнял в спокойной манере роли, более соответствовавшие его возрасту. Однако делал это так искусно и неповторимо (*мэдзурасий*), что его исполнение с каждым разом выглядело всё прекрасней и совершенней.

Он добился этого потому, что достиг “истинного цветка”. Его искусство напоминало старое дерево, с которого облетели листья, но на нём ещё благоухают прекрасные цветы. Пример моего покойного отца подтверждает, что “цветок” может сохраниться до преклонного возраста.

Итак, только тот актёр владеет “истинным цветком”, который сочетает природный дар с высоким мастерством. Тогда своей игрой он не уступит молодому, несмотря на преимущества молодости, и будет принят повсюду.

Понятие *югэн*, по утверждению японских исследователей, вошло в японский язык из китайских религиозно-философских книг, где служило метафорой буддийской мудрости или символом глубины и тонкости области дао у Лаоцзы. Это двусоставное слово, в котором «ю» означает «тёмно-глубокий», «сокровенный», «потайнный», «неясный», а

«*гэн*» – «чернота», «тьма непроницаемая». Первоначально, подчиняясь своей этимологии, *югэн* обозначало бытие, непроницаемое для радио; оно было общим обозначением для всего метафизического. Согласно Танидзаки Дзюнъитиро (1886–1965 гг.), всё существо японских национальных представлений о прекрасном выражено понятием *югэн*. В частности, он так объясняет красоту национальных лаковых изделий: «Издrevле покрытие лаковых вещей или чёрное, или коричневое, или красное. Всё это цвета ночи. И из темноты возникает мерцание золотой росписи» («Похвала тени»). Иными словами, появление красоты в духе *югэн* связано для японца с пронизанностью тьмы (*инь*) светом (*ян*). Это свет сквозь тьму, не борющийся с ней, но сам по себе настолько внутренне присутствующий явлению, что он проникает любую тьму.

Югэн – это красота сокровенная; сокровенная не только как скрытая, а как таинственная, мистическая. Впервые *югэн* как эстетическое понятие было употреблено в поэтических теориях конца эпохи Хэйан. Поэт Акира Камонага так определяет этот стиль: «Это просто отголосок чувства, которое не проявляется в словах, это тень настроения, не явленного в мир... Это настроение, которое охватывает красивую женщину, подавившую в себе сердечную горечь; это глубокое обаяние осенних гор, что проглядывают сквозь пелену тумана».

Когда японец произносит слово *югэн*, он понимает, что входит в тёмную и обширную область принципиально невыразимого. Красота *югэн* онтологична, она приходит из другого мира, а следовательно, познание красоты – это переживание не только эстетическое, но и религиозное.

Согласно Макото Уэда, в искусстве Но присутствует два уровня реальности. Первый – всё, что мы видим: цветы, огонь, вода. Второй скрыт от нашего взора, но существует, как в дереве сакуры существуют цветы, даже когда оно не цветёт. Настоящий актёр даёт возможность увидеть нецветущие цветы. Сам Сэами об этом говорит так: «Бытие – это внешнее проявление того, что находится в Небытии. Небытие – сосуд,

из которого рождается Бытие... Вселенная – сосуд, который содержит в себе всё: цветы и деревья, снег и луну, горы и моря... живое и неживое. Всему – своё время года. Сделайте все эти вещи предметом искусства, сделайте свою душу сосудом Вселенной, доверьте её просторному, спокойному Пути Пустоты, и вы сможете постичь изначальную основу искусства».

Основным критерием мастерства актёра является степень проникновения в сферу *югэн*. Одна из самых высоких ступеней мастерства определяется иррациональной картиной «света солнца в полночи». А совершеннейшее умение лежит за пределами слов, за пределами всяких образов. Искусство приобретает мистико-магический смысл, и творческий акт становится равным религиозному просветлению в духе дзэн.

Подражание в высшей своей фазе перетекает в *югэн*. Следование идее *югэн* в искусстве подражания поднимает простолюдина до аристократа; идея сокровенной красоты вносит своеобразное духовное равенство, примиряет на время представления полярных в социальном отношении людей. Даже при подражании демону актёр должен исходить из принципа красоты. «Ужасное есть существо демона. Суть же ужасного отлична от очаровательного, как чёрное от белого». Тем не менее актёр призван исполнить эту роль так, чтобы очаровать зрителей и создать впечатление в духе *югэн*. Тогда персонаж-демон, по словам Сэами, уподобится образу «отвесной скалы, на которой растут цветы».

Подражание сущностному всецело совпадает с идеей сокровенной красоты, оно, собственно, и есть *югэн*. Гениальность Канъами и Сэами состоит в том, что они собрали жившие ранее творческие идеи (одни труппы следовали *мономанэ*, другие – *югэн*) в единство и тем самым нашли универсальную эстетико-философскую формулу для творчества (двоица *мономанэ-югэн*), подобную универсальной двоице китайской натурфилософии инь-ян. *Мономанэ* – это инь, форма, пассивное, копирующее начало; *югэн* – ян, содержание, активное, творческое начало.

Главная задача состоит в том, чтобы войти в сферу *югэн* как таинственной мировой силы путём развития мистического опыта и практических навыков мастерства. Самим условием постижения *югэн* является духовная тренировка, аскеза. Высший момент мастерства – когда актёр передаёт Красоту Небытия, Красоту извечную, которая открывается взору в момент Просветления. «Актёр, владеющий стилем “тайного цветка”, заставляет нас пережить мир высшей реальности, лежащий за пределами наших обычных ощущений. Это сфера вечности, бессмертия души».

Театр Но – не драма в нашем понимании, ибо сфера его запредельна, не касается мирских страстей, обыденного... Неслучайно на западе театр Но называют **«драмой мудрости»**.

Сэами изложил свои взгляды на театр Но в трактате «Посвящение в цветок стиля»: «Говорю о сокровенном. Итак, что такое искусство Но? Оно должно уравнивать сердца всех людей, воздействовать на чувства высоких и низких, быть источником долголетия и счастья, продления жизни. Все пути, и каждый по-своему, ведут к долголетию, счастью, продлению жизни, однако искусство Но более, чем что-либо, способствует процветанию Поднебесной, счастью, долголетию, продлению жизни».

Велика сила театра, и прав был Сётоку Тайси, когда писал о *саругаку*: оно «...отводит злые стихии и несёт собою благоденствие и счастье. Если исполнять саругаку-маи, то утверждается мир в стране, вселяется покой в людей, продлевается жизнь». Театр Но вышел из древнейших народных обрядов и культовых действий с магической основой. Смысл культов – связать людей через Богов с природой, и эта вера в возможность мистико-магического влияния на Богов через ритуал, культ сохранялась в театре Но и в эпоху позднего средневековья (XVII–XVIII вв.), когда всё ещё продолжали считать, что испорченный спектакль «гневит Богов». На протяжении почти всей истории театр Но вплоть до XX в. не относили к зрелищным искусствам, а рассматривали как **мистерию и ритуал**.

«Пятиступенчатый» цикл пьес театра Но начинается, например, с пьес «о Богах». Актёры, участвующие в этом представлении, проходят специальное очищение, едят перед представлением отдельно от остальных особую пищу... Совершаемые ими танцы и пение, неся сакральный смысл, означают гармонию Вселенной и испрашивают мир и процветание стране, олицетворяя гармонию трёх начал: Неба, Земли и человека.

В главной, «зеркальной комнате» (*кагами-но ма*), где актёр перед выходом на сцену меняет свой внутренний облик, вглядывается в круглое зеркало, будто в сердце Аматаэрасу. (Само слово *кагами* – зеркало, согласно словарям древних японских слов, означает (*ка*, или *кага*, от слова *кагаёу* – сверкать и *ками* – Бог) «сверкающий Бог», что связано с солнечной магией.)

Исследователи и знатоки Но, подчёркивая ритуальный характер этого действия или священнодействия, говорят о том, что «ритуальность – не единственная характеристика спектакля. Ритуал показа драмы должен быть осуществлён безусловно красиво. Поэтому другой, не менее важной, особенностью стилистики Но является изысканная, завораживающая красота: совершенство и строгость сценической площадки, роскошь костюмов, загадочная прелесть масок. Но красота это особенная: она онтологична, не доступна взору скользящему... И одной из граней этой красоты и является красота *югэн*.

Путь к мастерству в театре Но по степени углублённости в занятия – это своего рода актёрская йога. Формула творчества Сэами гласит: «Жизнь человека имеет завершение, мастерство беспредельно». Сэами не зря называли мудрецом, его интересовало искусство Но не само по себе, а как способ очищения души, путь спасения, духовной трансформации, духовного преображения. Актёр пребывает в тренинге практически всю жизнь. Он постоянно, непрерывно, с предельной интенсивностью упражняет зрение, слух, голос, тело... Но главное призвание актёра обязывало к цельной и интенсивной духовной деятельности, ибо только она открывает доступ к *югэн*. Не-

случайно сам Сэами проводит параллель между путём актёра, желающего духовного совершенства через «актёрскую йогу», и путём монаха. Качество сознания, присущее зрелому мастеру, по мысли Сэами, должно быть близко сознанию дзэнского монаха.

Правила актёрской этики начинаются словами: «Любострастие, азартные игры, чрезмерные возлияния – таковы три строгих запрета; они установлены людьми издревле. Укрепляйся в занятиях. Надмение непозволительно... Если возлюбить путь и почитать искусство несамолюбиво, невозможно не достичь его добродетелей». Самым дурным пороком в актёре является своенравие, так как оно неизбежно ведёт к творческой деградации: «Случается, даже искусник теряет мастерство, если пребывает в надмении». Путь служению искусству. Но есть одновременно путь нравственного совершенствования.

Насколько великие драматурги прошлого оказались верны задаче «уравновешивать сердца людей, воздействовать на чувства высоких и низких, быть источником долголетия и счастья, продления жизни», судить нам. Возьмём одну из пьес Канъами «Сотоба Комати» («Комати и ступа»), посвященную одной из «шести бессмертных» поэтов X в. Оно-но Комати.

Биографических сведений о ней почти не сохранилось, известно лишь несколько эпизодических фактов, которые в устах народной молвы обросли самым невероятным вымыслом. Наиболее странной и привлекательной была история о придворном Фуакуса, который безвременно умер от неразделенной любви к красавице-поэтессе. Согласно легенде, Оно-но Комати обещала ответить на его любовь, если он сто раз рядом проведет в саду ее дома на скамеечке, на которую ставили оглобли ее кареты. Он приходил день за днем к назначенному месту, проводил там ночь и оставлял метку на скамейке. В сотую ночь у Фуакуса умер отец, и он не смог явиться к дому поэтессы. Комати послала ему язвительное танка с отказом, в которой предлагала сделать своей рукой

отметину на многострадальной скамейке. Получив такое известие, Фуакуса умер от стыда и любовного томления.

Широкое хождение имела и легенда о бессмертии Комати. Обе эти легенды и легли в основу пьесы Канъами «Сотоба Комати». Они переосмыслены в буддийском аспекте, причем чрезвычайно радикально. Сюжет пьесы Но – это мифологическая ситуация, обработанная в духе религиозно-философских воззрений времени.

Оно-но Комати, ослепительная придворная красавица и блистательная поэтесса, предстает в драме в образе жалкой нищей 99-летней старухи (именно 99 ночей провел у ее дома Фуакуса). Оно-но Комати, этот символ беспечного, утонченного женственного аристократизма, неспособного ни к какой мало-мальской философичности, отличается в драме необычайной дзэнской мудростью. Она вступает в теологический спор с монахами школы Сингон и одерживает верх в словесном поединке, как когда-то одерживала победы на поэтических турнирах.

Затем Оно-но Комати исповедуется перед монахами, описывая им болезненное состояние своей души, обусловленное столкновением с грубой нищетой, горьким осознанием недолговечности красоты. Но более всего жестокосердную красавицу мучит вина за былую жестокость к Фуакуса. Эта вина преследует ее как наваждение, она делается одержимой духом несчастного Фуакуса, умершего от неразделенной любви. Пьеса не случайно относится к циклу «О безумных». Нищенка вдруг преображается. В нее вселяется дух влюбленного юноши, погибшего по ее вине, он упрекает Комати в бессердечии. Комати одновременно и поэтесса, и влюбленный в ее юноша. Дух юноши не дает ей покоя.

Видимо, в молодости Комати не была ревностной буддисткой, и «пришло возмездие за содеянное зло», душа обречена на адские муки; только молитвы монахов могут успокоить ее.

Я из добра песчинок башню

Высокую построю. Будде в дар
Цветы души я принесу и выйду
На путь прозренья. Выйду я
На путь прозренья.

Это – ключевой момент пьесы. Душу терзают раскаяние, муки совести. Осознав зло, душа не может искупить его, избавиться от тяжести, не пребывая в физическом теле. Заключительный неистовый танец дает почувствовать, какие адские муки претерпевает душа, не прошедшая через покаяние и очищение.

Если при жизни человек не очистил душу, совесть, то после смерти его тонкое тело изнывает от неутоленных желаний, терзается жаждой до тех пор, пока его грехи не замолит монах. Сбрасывая физическое тело, душа продолжает тянуться к земле, не может забыть о содеянном проступке: убийстве, измене, обмане – одним словом, главном кошмаре жизни, который предстает в своем чистом виде. Молитвы монахов очищают душу, успокаивают ее. *Ситэ* вообще никак не связан с теми, кого встречает на пути. Он сам по себе – полное одиночество души; и речь его монологична. С одной стороны, все брэнно, мимолетно, преходяще; с другой – все постоянно, в том смысле, что не исчезнет совершенно. Сколько бы ни был человек беспечен при жизни, в ином существовании, когда он сбрасывает, как цикада, свою земную оболочку, ему не избежать возмездия, расплаты за содеянное: причине соответствует следствие, проступку – наказание.

Собственно, основная задача Но – показать сопряженность двух миров, живущих и ушедших, покинувших земное тело, но продолжающих жить и маяться в ином мире за совершенное в этом. Мир «потусторонний» настолько переплетается с миром живых людей, что трудно сказать, какой из них более реален. Цель всего действия – помочь нераскаявшейся душе раскаяться и очиститься от следов дурной кармы.

Вопрос о **композиции** драмы представляется крайне важным, ибо связан не только с проблемой художественной структуры, но обнаруживает ключевые мировоззренческие основы Но. Сэами совершенно в духе времени считал, что ритм *дзё-ха-кю* (*дзё* – медленное вхождение, *ха* – развёрстывание действия, нарастание темпа, *кю* – его быстрое, стремительное завершение) следует неукоснительно соблюдать в драме Но потому, что он выражает ритм вселенной, космоса: «...всё, чему дано звучать по природе своей, звучит согласно *дзё-ха-кю*»; «все вещи во Вселенной, хорошие и плохие, большие и малые, одушевлённые и неодушевлённые, следуют ритму *дзё-ха-кю*». Ритм и структура драмы не отвлечены, они отражают природные и космические ритмы. Средневековые японцы ощущали острейшую потребность приобщиться к природным стихиям, космосу... Ритмам космоса должно подчиниться всё в человеке – не одна его биология, но психика и духовная жизнь. Железными законами ритмов пронизан театр Но: от драмы до последнего звука музыки.

Всё представление, состоящее из пяти ступеней, или *данов*, следует этому ритму. Действие с момента выхода актёра *дзё*; после этого идёт *ха*: выход главного актёра и его пение, затем рассказ, танец; после этого наступает *кю*. Иначе говоря, первый дан, спокойный, медленный, – выход *ваки*, любующегося окрестностями; он входит в ситуацию (*дзё*); второй – монолог *ситэ*; третий дан – *ваки* и *ситэ* увидели друг друга и обмениваются репликами; четвёртый – монологи *ваки*, *ситэ* и хора перекрещиваются, нарастает темп и напряжение (*ха*), которое разряжается в пятом дане: выход *ситэ* в новом обличье сопровождается неистовым заключительным танцем (*кю*). Так всеобщему постепенному нарастанию напряжённости и драматизма соответствует постепенное нарастание ритма спектакля.

Этот принцип построения распространяется не только на одну пьесу, состоящую из разных ритмических состояний, но и на весь спектакль – пять пьес, следующих друг за другом в

определённом порядке: сначала «божественная», или «о богах» (*ками-моно*). В ней, как правило, поются гимны во славу и процветание Поднебесной, её главным персонажем является синтоистское божество, которое обязательно исполняет в конце пьесы благословляющий танец. В пьесах «о богах» воспеваются мощь и милосердие богов и будд, прочное и верное супружество, мир и спокойствие в государстве. Они почти лишены драматизма. Ставятся сейчас они довольно редко, ибо утратили свою основную функцию – восхваление богов. Это *дзё* – медленное вхождение.

Часть представления *ха* открывается драмой второго цикла: о судьбе воина (*сюра-но моно*). Сохранились тексты всего 16 *сюра-но моно*, 12 из них принадлежат Сэами. Эти пьесы отличаются подлинным драматизмом. Они раскрывают трагическую судьбу воина-самурая, прошедшего через жестокости войны и постигшего всю глубину человеческих страданий перед лицом смерти. Героями этих драм являются овечьные легендами военные полководцы кланов Тайра и Минамото. Победители или побеждённые, они все в драмах *сюра-но моно* после смерти попадают на путь «*сюрадо*» в адском краю Асюра, где обречены на вечные муки. Поэтому никак нельзя сказать, что драмы этого цикла воспевают воинскую отвагу и жизнь воина.

Далее следует «пьеса, исполняемая в парике» (*кацура-но моно*), самая важная в этой части спектакля. Драмы третьего цикла повествуют о женской любви в смиренной, созерцательной манере, в отличие от пьес четвёртого цикла, где любовь изображена как страсть, и женщина от любви теряет рассудок или становится демоном ревности. В драмах «о женщинах» любовь всегда несчастливая, ибо она посещает мужчин лишь на короткий миг, но их непостоянство не вызывает у героинь возмущения. Они смиряются, давая мужской неверности философское обоснование: в этом мире всё преходяще. Внутренний надлом рождается у них оттого, что сами они продолжа-

ют любить своих избранников и живут воспоминаниями о прекрасных мгновениях прошлого.

Драмы третьего цикла занимают значительное место в репертуаре театра Но. Они часто ставятся и в настоящее время, привлекая публику своей поразительной приглушённой красотой. Особое место среди них отводится тем, в которых женщина олицетворяет дух растения или дерева и является перед человеком, чтобы преподнести ему буддийские истины («Басё»).

Последней в части *ха* играется драма четвёртого цикла. И основными здесь являются драмы о безумных – отсюда и название цикла «о безумных» (*дзацу-но моно*). Герои этих драм скорее одержимые, нежели безумные; их целиком захватывает какое-то одно чувство: тоска по потерянному ребёнку («Сумидагава»), сожаление о прошлом поступке («Сотоба Ко-мати»).

Кончается программа «заключительной пьесой», «демонической» (*кири-но моно*) – часть представления *кю*. Герой этих пьес – всегда сверхъестественное демоническое существо. Чаще всего это злобный дух умершего, демоны... *Ситэ* появляется сначала в облике обычного человека, затем – в своём истинном демоническом облике: в великолепном богатом костюме, устрашающей маске, длинноволосом белом или красном парике.

Вершится как бы обратный путь: мир изначально чист (всё есть природа будды), незамутнён, неуёмные страсти людей, движимых неведением (*авидьей*), превращают его в кошмар. Живя в заблуждении, принимая ложь за истину, не понимая себя, не понимая мира, не ведая истинной причины всех страданий, они разрушают изначальноную Гармонию, ведут всё к гибели – от изначального света в крошечную тьму (от «божественного» к «демоническому»). И страшный конец ждёт за это людей – безумие и демонизм, одержимость злыми духами. Но есть путь к спасению: правильный путь жизни, это путь покаяния, красоты, которая обернулась новым ликом – *югэн*.

Трудно не согласиться со мнением Карла Гагемана, назвавшего Но «самым одухотворённым среди многих других развлечений цивилизованных народов..., самым воодушевляющим, интенсивным и всеобъемлющим»: «Здесь в одинаковой мере затрагиваются чувства и интеллект, только безусловно усердные и сильные чувством, только мудрые и разумные люди могут по-настоящему следить за представлением Но». Западные критики не случайно называют театр Но одним из самых «загадочных» искусств мира, где зритель через обращение к вневременным, «вечным» проблемам соприкасается с «надчеловеческим измерением». Как в зеркале, в театре Но отразились архетипические свойства традиционного искусства Японии, которых называют *гэйдо* (*гэй* – «мастерство», *до* – «путь»). Иными словами, это путь духовного преобразования, путь, ведущий к очищению сознания и души, к просветлению.

Библиографический список

Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984.

Ёкёку – классическая японская драма. М., 1979.

Ночная песнь погонщика Ёсаку из Тамба. Японская классическая драма XIV–XV и XVIII веков. М., 1989.

Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля. М., 1989.

Григорьева Т. П. Красотой Японии рождённый. М., 1993.

Конрад Н. Н. Японская литература в образцах и очерках. М., 1991.

Лекция 5. Духовно-эстетический феномен чайного ритуала

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

Сетоку Тайси.

Конституция из 17 пунктов (604 г.)

Если чайная церемония предполагает создать
свое небольшое царство Будды на земле,
она должна начинаться с нежности души.

Т. Д. Судзуки

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

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

Древние буддийские храмы Тоганоо, стоящие здесь на протяжении уже двенадцати столетий, немало интересного могут поведать нам о судьбе здешних мест. Один из таких храмов – Кодзандзи (Храм Высокой Горы), построенный в VIII в. Мощные стволы древних деревьев, обнимающие храмовые постройки, едва пропускают солнечные лучи, внушая почти мистическое чувство тому, кто бродит по территории старин-

ного храма, взбирается по его каменным лестницам, пытаюсь угадать сюжеты их древней и богатой событиями истории. Храм этот знаменит своими первыми в Японии плантациями чая, который с XIII в. стал выращивать здесь, у подножья горы Такао, монах Меэ, приложивший немало усилий и для его распространения по стране. В пределах храма и теперь еще существует крохотная чайная плантация, скорее дань памяти, нежели источник практической выгоды. Выложенные сотни лет назад каменные ступени подводят к бамбуковой калитке – входу на огороженную территорию, где аккуратно подстриженные кусты чая высажены безупречно ровными рядами; а рядом с калиткой – каменный столб с надписью, не оставляющей сомнений в особой исторической значимости этого места: «Самый первый в Японии чай».

К слову сказать, в храме хранился замечательный и весьма необычный портрет самого монаха Меэ работы художника Энитибо Дзенин (сейчас этот свиток в целях сохранности перенесли в музей). Портрет этот, между прочим, известен на Западе, главным образом благодаря Ван Гогу, который позаимствовал у Энитибо идею для своего автопортрета в облике дзэнского монаха.

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

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

Культ чая, как известно, восходит к древнему Китаю, где самые ранние упоминания о нем относят еще ко временам династии Хань (206 г. до н. э. – 8 г. н. э.). Однако в какие бы незапамятные времена ни уходили первые сведения о чае, историю его

в Китае принято начинать со знаменитого трактата «Чайный канон», созданного в 757–765 гг. известным литератором танской поры Лу Юем (733–803). Не иначе как «нектаром небожителей», «напитком, подобным сладчайшей небесной росе», именуется чай в этой книге, рассказывающей о его происхождении, методах выращивания и способах приготовления, о том, как его пить, о необходимой чайной утвари. Трактат, как и его автор, приобрел такую популярность, что Лу Юй превратился со временем чуть ли не в объект поклонения. «Торговцы, занимающиеся продажей чая, изготавливали глиняные статуи Лу Юя и возносили ему молитвы как божеству чая в надежде обрести удачу в торговле “божественным нектаром”» (Цит. по: Sen Soshitsu XV. The Japanese Way of Tea. Honolulu, 1998, p. 10) – рассказывает об авторе знаменитого трактата Сэн Сосицу XV, нынешний глава чайной школы Урасэнкэ.

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

Тысячи ликов окружают отшельника.

Густые заросли душистого чая.

Поглощенному сбором его ароматных листьев,

Затерянному в туманной дымке среди кустов –

Как я завидую тебе!

Горный ли это храм, что открывается взору?

Разделяем трапезу возле чистого источника среди

скал –

Прозрачный дым поднимается от огня.

Звуки музыки чудятся мне во всем.

Мистическое отношение к чаю как волшебному напитку, дающему способность выходить в иную – запредельную, фан-

тастическую – реальность и общаться с небожителями, с еще большей убедительностью звучит в стихах другого поэта и мастера чая Лу Дуна:

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

Мы не располагаем точными свидетельствами того, в какое время чай появился в Японии. Похоже, однако, что уже в эпоху Нара (VIII в.) он был достаточно хорошо известен благодаря японским монахам, посещавшим Китай и невольно вовлеченным в атмосферу царившего там всеобщего интереса к чудесному напитку.

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

Новую страницу в истории японского чая открывает буддийский монах Эйсай (1141–1215), которому отводится особая роль в распространении дзэнского учения в Японии. Дважды

побывав в Китае, он стал свидетелем огромной популярности чудодейственного напитка в этой стране, где верили, что, «если употреблять чай регулярно, можно обрести крылья и стать мудрецом». Однако отношение самого японского монаха к чаю лишено поэтизации и почти мистической ауры, какой этот напиток был окружен в Срединном государстве.

Интерес Эйсая к чаю – предельно прагматический, сводимый главным образом к целительным свойствам драгоценного напитка, «его способности преодолеть демона сна, мешающего при длительных медитациях в дзэнских монастырях».

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

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

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

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

оказывать магическое воздействие, обеспечивать защиту и покровительство богов:

- 1) отсутствие вреда от регулярного употребления;
- 2) божественное покровительство Будд;
- 3) милосердие по отношению к младшим;
- 4) гармонизация пяти органов (печени, легких, селезенки, почек, сердца);
- 5) продление жизни;
- 6) преодоление сонливости;
- 7) освобождение от желаний;
- 8) избавление от заболеваний;
- 9) покровительство синтоистских богов;
- 10) спокойствие и самообладание перед лицом смерти.

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

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

Дух и интересы эпохи не могли не сказаться на характере развлечений самого сегуна и его окружения. То были роскошные чайные приемы с дорогой и изысканной чайной утварью

китайского происхождения (*карамоно*), обильными угощениями, танцовщицами и общими банями.

В рассказе о дзэнском храме Дайсэнъин нам приходилось упоминать имя одного из так называемых *добусю* (советников по делам культуры), состоящего на службе у сегуна, – Ноами, который благодаря своей просвещенности приобрел немалое влияние при дворе военного правителя. Вместе с сыном (Гэй-ами) и прославленным внуком (Соами) он совершенствовал стиль чайного ритуала, известный как «Школа Хигасияма» (по наименованию горы, у подножья которой был построен Серебряный павильон). «Ами» придали чаепитиям более утонченный вид. Стиль, созданный ими, Сэн Сосицу XV называет «чистой амальгамой чайных собраний военной аристократии, проводимых во имя развлечений и удовольствий, и чайным ритуалом, имевшим место в буддийских храмах». О последних известно лишь то, что они проводились по традиции, принятой в дзэнских монастырях Китая сунского времени: чай пили перед изображением Бодхидхармы – основателя дзэнского учения – из больших покрытых глазурью с золотом сосудов *тэммоку* (букв. «небесный глаз»). Других подробностей, кроме тех, что эти церемонии проходили торжественно, в молчании и с соблюдением всех формальностей, мы не знаем.

Следующий этап в истории чая в Японии связан с именем Мурата Сьюко (1423–1502), который, будучи одним из самых одаренных учеников дзэнского монаха Иккю, впитал идеи своего духовного наставника, поучающего, что в основе чайного ритуала лежит буддийское учение. Сьюко, переосмысливая под влиянием Иккю значение чайного действия, выводит его на совершенно иной уровень духовности. Вероятно, благодаря покровительству Ноами он был рекомендован Есимаса в качестве чайного мастера. Согласно «Вакан тяси» (книга о чае, написанная в начале XX в.), в беседе с сегуном Сьюко заметил: «Чай – это не игра, не техника приготовления напитка, и, тем более, не развлечение». Он впервые заговорил о чайном

ритуале как действе, имеющем религиозный подтекст, глубокое духовное содержание, целью которого является «очищение ума и сердца».

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

- 1) стиль является естественным и простым;
- 2) цветы гармонируют с общей атмосферой комнаты;
- 3) ароматам свойственна ненавязчивость;
- 4) утварь соответствует возрасту гостя;

5) хозяин и гость испытывают покой и душевное равновесие, они единоклюшны и сосредоточены на одном.

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

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

он обретал ту же степень покоя и отрешенности, какую имел бы, находясь в просторном зале». Свиток, украшающий специальную нишу (*токонома*), со времени Сюко становится важнейшим элементом в интерьере чайной комнаты, эстетическим и эмоциональным центром всего действия, пробуждающим определенный поток ассоциаций.

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

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

действия, спокойным и непринужденным молчанием, сердечным отношением друг к другу.

Исчерпывающее представление о том, каким Путь чая виделся Дзео, дают сформулированные им двенадцать принципов – позволим себе привести некоторые из них:

- 1) воспитание в себе благожелательности к другим;
- 2) внутренняя гармония;
- 3) отсутствие осуждения и критики в отношении к другим;
- 4) отсутствие гордыни;
- 5) бескорыстие;

6) мастер чая (*тядзин*) может использовать во время ритуала утварь, отвергнутую другими как негодную для употребления;

7) мастер чая (*тядзин*) следует духу *ваби* и ведет образ жизни, исполненный внутренней тишины и уединения. Он живет в согласии с законом Будды и проникнут духом японской поэзии.

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

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

Путь чая (*садо*) не кончается там, где заканчивается сама церемония, подобно тому как обязанности настоящего мастера чая не сводятся лишь к приему гостей и организации всего действия, которое ограничено временными и пространствен-

ными пределами чайного дома. Путь чая становится мировоззрением, это – исполненный глубокого смысла, внимания к каждому собственному жесту и почтения к окружающим стиль жизни, образ мысли, манера видеть и воспринимать мир. Это – культивируемая в самом себе высота духа, которая присутствует не только во время чайного ритуала, но и в каждое мгновение жизни.

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

Та форма чаепитий, на которой настаивал Дзео, была, однако, не единственной в его время. Популярность чая возросла настолько, что, если верить свидетельствам чайного трактата XVI в. «Яманоуэ содзи ки», «тот, кто не практикует *тяно-ю* (чайную церемонию), не заслуживает звания человека. Все *дайме* (крупные феодалы. – *Е. М.*) делают это; в особенности помешаны на чае горожане Нары, Киото, Сакаи» (Hisamatsu Sin`ichi. The Significance of the Namporoku // *Chanoyu Quarterly*. Kyoto, 1987. № 52, p. 11).

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

Похоже, не так просто давалось на фоне безудержной моды и ажиотажа вокруг чая воспитание новых вкусов. Сэн-но-Рикю, продолжая традиции Мурата Сюко и Такэно Дзео, чьим учеником он был, настаивал на значимости внутреннего содержания ритуала, перенесении акцента с внешней привлекательности действия как эстетизированного досуга с обилием

прекрасной утвари на ту его сторону, где эстетическое и религиозное сливались воедино. «Связь между Путем чая и религией проявляется не только в том, что мастером чая выступает человек религиозно настроенный, монах, но в том, что религия присутствует в качестве самого фундамента, того корня, из которого выросла чайная церемония», – утверждает теоретик дзэнского искусства Хисамацу Синъити.

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

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

Чай в стиле «травяной хижины» приобрел столь высокое значение в глазах современников Рикю, что, по свидетельству

«Нампо року», «люди почитали чайный дом в духе *ваби* местом, исполненным большей религиозности, нежели сам буддийский храм».

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

Мы не станем излагать здесь всю последовательность ритуала, ту канву движений, жестов, схему поведения, знание которых требуется от приходящего на чайную церемонию гостя. О них уже достаточно подробно рассказывалось в книге «Художественная культура Японии XVI столетия» Н. С. Николаевой. Ограничим себя лишь несколькими замечаниями, играющими важную роль в раскрытии смысла этого действия.

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

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

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

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

«Пылающий в огне дом» – это мир человеческих страстей и



Дорожка в саду храма Тио-ин. Киото.

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

Одно из возможных прочтений *родзи* – «место, покрытое росой». Существует, между прочим, способ очищения сада,

названный «три росы». В «Нампо року» это описывается так: «Сад опрыскивают водой непосредственно перед приходом гостя; другой раз – в перерыве между чаепитиями; и последний раз – перед тем как гости покидают чайный дом в конце ритуала».

Очищение лежит в основе Пути чая. «Нампо року» свидетельствует: «В пространстве *родзи* первым действием хозяина будет принести воду; первым действием гостя – прополоскать рот и омыть руки. В этом – величайший смысл *тя-но-ю* в духе *родзи* и соломенной хижины». Продуманность каждой детали чайного действия касается и специального каменного сосуда, названного *цукубай*, используемого в саду для этой цели – омовения рта и рук. Само его японское название восходит к глаголу *цукубау*, что означает «припадать к земле», «низко кланяться». В каменных сосудах различных форм обычно имеется углубление, которое по необходимости наполняется свежей, чистой водой. Расположенный у самой земли *цукубай*, к которому гости подходили для омовения, побуждал их низко нагнуться, поклониться, что в символической форме выражало их готовность к смирению, отказу от *эго*, гордыни, «самости», иначе говоря тому состоянию души, которое должен воспитывать в себе *тядзин*.

Сэн-но-Рикю придавал знаку смирения огромное значение, уменьшив, например, высоту входного отверстия в чайный дом, сделав его очень низким, подобным входу в рыбачий домик (около 60 см в высоту и ширину): лишь наклонившись, человек способен был проникнуть в комнату.

В пределах дзэнского храма Реандзи, между прочим, есть знаменитый своей необычной формой и красотой *цукубай*. Сокровенный смысл заложен в самом дизайне каменного сосуда, поставленного здесь, как принято считать, в XVII в. Мицукуни Токугава (1628–1700). Круглый по форме, внутри он содержит квадратное углубление, повторяющее форму иероглифа «рот», входящего в состав всех четырех иероглифов, что расположены по четырем сторонам сосуда: я (*вага*), только (*дакэ*), знать (*сиру*),

быть достаточным (*тариру*). Смысл этого своеобразного ребуса, в зашифрованной форме передающего все ту же идею смирения духа, познавшего тщету земных привязанностей, истолковывают обычно так: «Я учусь довольствоваться лишь тем, что имею», – это означает не иметь претензий к миру, принимать его таким, каков он есть. Многослойность символики сосуда проявляется и в самой форме *цукубай*, повторяющей очертания старой китайской монеты, где сочетание круга и квадрата еще раз напоминает о целостности мироздания, космосе взаимопроникающих друг в друга полярных сил Инь и Ян.



Сосуд для воды (цукубай). Рёандзи. Киото.

отдачей и вниманием, как тому учат дзэнские наставники. «Все, что нужно, – со слов Риндзая, – это вести обычную жизнь со всеми ее нуждами: одеваться, когда холодно, есть,

Идея присутствия в настоящем, полноценного переживания каждого фрагмента жизни, каждого мгновения бытия является основополагающей в буддизме дзэн. «Поймай момент настоящего и не беспокойся о догмах и теории», – говорил дзэнский монах Риндзай. Любое из действий человека выходит за рамки его обыденного значения, приобщает к реальности высшего

измерения, если совершается с полной

вершается с полной

когда голодно, ложиться спать, когда устаешь, но только при этом полностью сосредотачивать свое сознание на каждом действии – и тогда всякое место, где бы вы ни оказались, окажется местом озарения».

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

Чайный ритуал служит освобождению от диктата *эго*, подобно тому как это происходит в основанном на дзэнских принципах традиционном театре Ноо, где существует понятие *мономанэ* (букв. «подражание вещам»). Дзэами – актер театра и его теоретик – подчеркивал важность этого понятия в эстетике и философии Ноо. Надевая маску, актер лишается своей индивидуальности, перевоплощается в того, кого ему предстоит сыграть: демона или молодую женщину. Театральная маска заслоняет личность актера, не оставляя места для его *эго*. Нечто подобное мы обнаруживаем и в чайном ритуале. Чайная комната мала и пуста: здесь не к чему привязываться, нечего считать своим; даже сердце вместе с чашкой зеленого горьковатого чая полагается символически разделить с гостем. Буддийская идея *не-я* (*муга*) пронизывает чайный ритуал, наполняя действие содержанием религиозного характера. Напрашивается сравнение с волной – излюбленным образом учителей дзэна, – которая, как отдельная сущность, появляется лишь на поверхности воды, горизонтальном плане. Однако

помня свое родство с Целым, Единым, она стремится к растворению в Нем, чтобы вновь пережить ощущение слияния с тем началом, из которого вышла.

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

О сокровенном смысле чайного ритуала свидетельствуют стихотворные строки самого Рикю:

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

Общение происходит на глубинном уровне, где не требуются слова, рождающие барьер непонимания между людьми. Свободное и непринужденное молчание, созвучие сердец, исполненных теплоты и внимания друг к другу, являются той средой, которая роднит участников действия.

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

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

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

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

В XVI в. – времени особой остроты и напряженности социальных отношений – это было особенно важно. Результатом такой напряженности стала трагическая судьба двух самых известных мастеров чая XVI в.: Сэн-но-Рикю и его знаменитого

ученика Фурута Орибэ, обучающих Пути чая верховных правителей Японии – сначала Ода Нобунага, а затем Тоетоми Хидэеси. Оба мастера ушли из жизни, сделав по приказанию своего сюзерена *сэнпуку* (ритуальное самоубийство путем вспарывания живота). Это – та цена, которую они заплатили за риск общения с людьми, стоящими у власти, цена, отданная за привилегию сохранить душевное благородство и неподкупность в любой, самой напряженной и опасной для жизни ситуации. Надо знать нрав Тоетоми Хидэеси, в чьем услужении находился Сэн-но-Рикю, манию величия, жестокость и взбалмошность, присущие сегуну, чтобы оценить мужество человека, делающего попытку посредством Пути чая в духе «*ваби* и соломенной хижины» усмирить не знающую пределов гордыню военного диктатора, повлиять на его государственную политику, часто продиктованную непомерными амбициями и тщеславием.

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

Характер *тя-но-ю* не раз менялся с течением веков – были даже попытки готовить чай за столом, сидя на стульях (так называемый стиль *рюрэй*, появившийся в 1872 г.), что нетрудно объяснить стремлением вписать чайный ритуал в образ жизни современных людей. В любом случае, та чайная церемония, которая существует в наши дни, являясь, со слов японского исследователя, «культурным символом нынешней Японии», уже не способна, по его мнению, «в силу объективных причин сохранить тот же дух и характер, какой был присущ

ей четыре сотни лет назад» (Kumakura Isao. Kindai no chanoyu // Chado Shukin. Токио, 1985, р. 73), когда говорили о единстве «вкуса чая и дзэна». Трудно не согласиться с мнением этого автора, ибо сегодня едва ли кому придет в голову искать в чаепитии религиозный смысл. Наполненный новым содержанием чайный ритуал наших дней – это уже тема для отдельного разговора, одновременно предполагающего рассказ о многих других видах искусства, попавших под воздействие чайного культа: архитектуры, керамики, искусства составления букетов, живописи, каллиграфии.

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

Библиографический список

Малинина Е.Е. Путь к Озарению. Искусство буддизма дзэн. Lambert Academic Publishing.2011.

НИКОЛАЕВА Н.С. Художественная культура Японии XVI столетия. М., 1986.

НИКОЛАЕВА Н. С. Японские сады. М., 1975.

SEN SOSHITSU XV. The Japanese Way of Tea. Honolulu, 1998.

Лекция 6. Сюжеты и мотивы дзэнской живописи

К чему обращен его счастливый и безмятежный смех?

Не сравнивай его с другими.

Он не идет проторенным путем,

Его радость рождается из глубин просветленного сердца.

Фугай

Каллиграфическая надпись к изображению Хотэя

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

лаконичный, предельно емкий стиль, основанный на традиции чистого рисунка, стал первой школой живописи для японских монахов.

Парадоксально, но совершенно в духе времени сложилась творческая судьба этого художника, обитавшего в одном из монастырей около Ханчжоу. В китайской истории искусств отношение к Му Ци было, как известно, весьма пренебрежительным. У себя на родине он воспринимался как художник, «лишенный утонченной красоты и изящества». Немало упреков со стороны современников он получил и за «отсутствие должного почтения к мастерам прошлого» (*Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daikoku-ji. Tokyo; New York; San Francisco, 1974. P. 93*).

Не нашедшие признания в родной стране работы художника, однако, оказались в высшей степени востребованы и близки дзэнски настроенным монахам островного государства. В Японии живопись Му Ци получила не просто самую высокую оценку — она была воспринята как воплощение духа дзэнской эстетики. Японские монахи по достоинству оценили дар китайского художника, который изображал «драконов, тигров, обезьян, журавлей, пейзажи, деревья, камни и человеческие фигуры» (*Осемчук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сунн (XII-XIII века) в Китае. М., «Смысл», 2001. С. 133*).

В творчестве Му Ци, оказавшегося способным выразить всю целостность мира, присутствуют все мотивы, уже существовавшие к этому времени в китайской академической живописи, «он работал во всех жанрах – случай, беспрецедентный в истории китайского искусства. Ибо существовала система жанровых предпочтений, и наиболее полно отобразить всё многообразие мира было под силу мастерам только вкупе». Творчество китайского мастера словно обрело новое дыхание в работах его японских последователей, одним из которых стал, например, Мокуан Рэйнэн.

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

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

Духом китайской живописи сунской поры пронизаны произведения Минтё (1351–1431) — монаха и художника из Тофукудзи, Као Нинга, Тэссю Токусай (ум. 1366), Гёкуэн

Бомпо (1348 - после 1420), Дзэсэцу... Об этих мастерах, стоящих у истоков живописи тушью в Японии, известно немного. Мы знаем лишь, что все они были дзэнскими монахами, для которых «кисть и тушь» служили частью религиозной практики, путем самосовершенствования. У каждого из них имелся свой излюбленный жанр, предпочитаемый набор сюжетов и тем (например, орхидеи — у Бомпо, утки — у Тэссю, вечно странствующий китайский монах Хотэй — у Мокуана и т. д.). Открыто провозгласив своими учителями китайских мастеров, они старались воссоздать в рисунках дух чаньской живописи — искусства «крайней экономии, простоты и многозначительной прикровенности выразительных средств».

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

Наконец, *дзэнки-га* — особый род живописи дидактического, назидательного характера, обращенной к даосско-буддийским сюжетам, к почти легендарным персонажам из истории китайского и японского дзэн, запечатлевавшей их в таких ситуациях, которые с наибольшей убедительностью позволяют демонстрировать важнейшие идеи этого учения. Думается, что своеобразие дзэнского видения мира нигде не проявляет себя с большей наглядностью, чем в живописи та-

кого рода. Ее главные герои — патриархи, монахи и отшельники, но как далеки их изображения от привычного для нас представления о религиозном искусстве! Мы не найдем здесь серьезных и торжественных, внушающих благоговейный трепет лиц, как не увидим и воплощений потустороннего буддийского рая. Вместо всего этого — живые фрагменты реального мира, горы и реки, цветы и птицы, буйволы и обезьяны. В обликах религиозных наставников, созданных спонтанной и быстрой кистью монахов-художников, нет и намёка на реализм или правдоподобие, полное отсутствие пиетета. Образы эти часто настолько же парадоксальны и резки, как и те выражения, какие нередко можно услышать из уст учителей дзэн: «Ополосни свой рот после того, как произнес слово “Будда”». Или: «Встретишь Будду — убей Будду. Встретишь патриарха — убей патриарха». В дзэн, как известно, преодолению подлежат все зависимости, в том числе зависимость и от идеи совершенства, самого идеала святости. Персонажи дзэнской живописи скорее напоминают ожившие карикатуры, дружеские шаржи, созданные с поразительным чувством юмора и непринужденностью. Это неистощимое чувство юмора, пожалуй, больше всего и бросается в глаза, когда рассматриваешь рисунки с изображениями дзэнских монахов, которые ничуть не боятся показаться смешными, странными или нелепыми. А потому вместо величественных, исполненных чувства собственной значительности образов духовного совершенства мы видим каких-то толстых, с огромными животами человечков, захлебывающихся от неудержимого хохота или умиротворенно улыбающихся тому, о чем известно только им одним, яростно рвущих в клочья священные писания или сидящих в обнимку с тигром в состоянии такого покоя и безмятежности, которые способны, кажется, усмирить любое, самое дикое животное.

Персонажи дзэнской живописи не принимают жизнь всерьез и умеют посмеяться над собой. Их смех чист и безмятежен, как у детей, не обремененных напрасной озабоченно-

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

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

В основе сюжета, к которому часто обращаются дзэнские художники, лежит старая история. В давние времена жил монах, давший клятву никогда не пересекать моста через глубокое ущелье, отделявшее место, где располагалась его келья, от мира остальных людей. Однажды двое друзей пришли навестить отшельника. Весело и интересно провели они время. Но вот, наконец, подошла пора прощаться, и друзья направились в сторону ущелья. Не прерывая оживленного разговора и от души радуясь общению друг с другом, они не заметили, как оказались по другую сторону моста. Когда же двое друзей, опомнившись, сообщили, наконец, отшельнику, что он нарушил данный им обет, тот в ответ лишь расхохотался. И всех троих разобрал такой непреодолимый смех, что из опасения

свалиться с моста они обхватили друг друга руками. Вот этот момент и запечатлела кисть художника — момент, когда монах услышал о нарушении своей клятвы, и ему оставалось либо впасть в отчаяние от ощущения собственной вины за совершенный проступок, либо от души позабавиться над тем, с какой легкостью жизнь способна одурачить человека, одержать над ним верх.

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

Как встретятся, всё смеются

И смеются, —

О, эта роща, как много опавших листьев!

Дзэнрин

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

«Три смеющихся мудреца...» является одним из вариантов распространенного в среде последователей буддизма дзэн сюжета, появляющегося в их творчестве под разными наименованиями: «Единство трех вероучений», «Трое дегустаторов

уксуса»... Сюжет апеллирует к спору, не затихающему уже многие сотни лет, по поводу духовной значимости и приоритета трех важнейших вероучений Востока: даосизма, конфуцианства и буддизма, далеко не всегда в истории Китая сосуществовавших в мире и согласии. Изображаемая же дзэнскими мастерами тройца, часто сплетенная крепкими объятиями в одно неразделимое целое, - прозрачная аллегория на глубинное, сущностное Единство трех доктрин. «Будда, Конфуций и Лао-цзы, - гласит надпись на свитке Дзэсэцу «Патриархи трех учений», - эти трое – суть Одно, и их Единство, в свою очередь, проявляет себя в трех. В них – источник мириада вещей во Вселенной. Они подобны пассажирам в **одной** лодке, разделяющие между собой одно пространство...» Мы с готовностью «узнаем» их и в фигурах забавных старцев на картине Рэйсая «Трое дегустаторов уксуса». С поразительным юмором художник изобразил маленькую компактную группу, стоящую вокруг керамического сосуда, самозабвенно и сосредоточенно, закрыв глаза, вкушающую напиток: каждый воспринимает его по-своему, исходя из своего вкуса, хотя черпают они жидкость из **одной** чаши.

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

представляются бесцельными, как бестолковой и непредсказуемой выглядит вся его жизнь.

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

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

Несколько столетий спустя другой странствующий поэт, исповедующий дзэнский образ жизни, Мацуо Басё спонтанной и беглой кистью набросает свой «Автопортрет»: с неизменным посохом в руке, в развевающихся одеждах дзэнского монаха, бредущим куда-то в необъятную пустоту свободного и чистого поля свитка. Лишь фрагмент хрупких деревянных ворот занимает верхний угол рисунка – намек на бесприютность и вневременность бродячей жизни поэта, свидетельство осознания бесполезности душевного и физического комфорта для духовных исканий, которые возможны только в Пути, в

«бездомье», в отрыве от устоявшегося быта, дающего иллюзию защищенности и благополучия. Да и сам человек в контексте дзэнского мировоззрения осознается как движение, устремленность, путь к самому себе, своим истокам. «Души людские – потоки», которые не могут остановиться: всегда в Пути, в процессе внутреннего самообновления. Оттого-то так притягателен и любим последователями дзэнского учения образ Странника, бредущего по дорогам Судьбы и вселенной собственной души в поисках своей истинной природы и предназначения.

Странник...

Это слово станет именем моим.

Первый дождь осенний.

(Мацуо Басё)

Сама живописная техника, применяемая дзэнскими мастерами, нередко служит самым убедительным средством для передачи их мировоззренческих идей. Прозрачная, деликатная манера письма вполне соответствует своему названию *морё-га* – «призрачная живопись», отражая тем самым иллюзорную, пустотную суть феноменального мира. Сотканная из «пустоты», полая фигура Хотэя работы Мокуана едва проступает на поверхности свитка, готовая раствориться в белизне его фона, растаять в Небытии, из которого возникла. Весь образ, обрисованный по контуру светлой тушью, обильно разведённой водой, как будто балансирует на грани двух миров – явленном и невидимом, находящимся по ту сторону физической реальности. Он словно «парит» в пространстве, лишенном всякого природного и вещественного контекста, пребывая вне конкретики «места и времени».

Всегда улыбающийся, всегда благодарный тому, что есть, никогда не обременяющий людей своими заботами или печал-

лю, Хотэй пребывает в созвучии с Дао, исполненный внутренней гармонии и мира. Отсутствие тревоги, безмятежное состояние души проистекают из величайшего доверия к жизни. Знает ли Хотэй, где найдет он свой следующий ночлег или ужин, кого и что встретит за следующим поворотом своего Пути? Он заранее принимает любые неожиданности и живет уникальностью каждого момента бытия. И весь его счастливый и радушный облик говорит нам, что подлинная свобода заключается не в том, чтобы иметь то, что хочешь и любишь, а любить и принимать то, что дается Богом и судьбой.

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

Нам далеко не всегда удастся постичь природу их смеха, понять, глядя на изображения дзэнских святых, чему они радуются, где находят причину для веселья, которая чаще всего никак не выражена на свитке. Но почему-то думается, что ес-

ли эта причина и существует, то искать ее следует не снаружи, а только внутри. Ибо если душа открыта радости жизни, умеет находить красоту и чудо во всем, что ее окружает, то источником этой радости может оказаться простая кровать, которую, например, с детской непосредственностью и восторгом рассматривает монах Кэнсу на картине японского художника XV столетия Ёгэцу.

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

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

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

*Каждый день чудесен для меня;
Он подобен виноградной лозе,
окутанной туманом горного ущелья,
Я свободен в беспредельности пространств, по которым*

*Блуждаю и блуждаю вместе с друзьями моими —
белыми облаками.*

Здесь — дорога, но не в мир людей ведет она;

Сознание мое свободно от суетных мыслей.

В одиночестве ночи я сижу на ложе из камня,

Глядя, как круглая луна взбирается на Холодную гору.

Взлохмаченные волосы дзэнских святых на картине Сюбуна, воспринимаемые как одно целое, – воплощение экста-тичности и безудержной свободы. Оставленная монахом под-пись на свитке гласит:

Два отшельника: те же кости и плоть.

Вот они стоят, samozабвенно и добродушно смеясь.

Всю свою жизнь они не расстаются с метлой, освобождаясь от ненужного

Там, где изначально не было и пылинки.

Старый Сюньоку с почитательностью оставил эту запись.

Образ двух эксцентричных отшельников восходит к скучным и весьма туманным сведениям, содержащимся в Предисловии к сборнику стихов Кандзана, составленному неким учёным мужем, жившем в эпоху Тан, Лю-чи Ин. Свои стихи свободолюбивый поэт оставлял «на деревьях и скалах, на стенах частных домов и государственных строений в близлежащем селении» – образ романтический и интригующий. «Никто не ведаёт, откуда Хан-шан пришёл», - начинает своё Предисловие Лю-чи Ин. В дальнейшем своём повествовании Лю, ссылаясь на дзэнского наставника Феннана (яп. Букан), исцелившего его, называет двух странных, вечно смеющихся парней «воплощением бодхисаттвы Манджушри и Самантабхадра (Мондзю и Фугэн)» - высоко почитаемых божеств буддийского пантеона. Поразительно, насколько мало нам известно о них, а то, что известно, вполне может оказаться

вымыслом. Однако это отнюдь не помешало двум полумифическим персонажам, живущим предположительно в далёком VIII столетии, оказаться в числе традиционного набора дзэнских сюжетов, обладающих на протяжении столетий поразительной притягательностью для адептов дзэн. Редкие, скудные сведения о них стали основой для мифологизированного, «додуманного» до необходимого формата идеализированного образа, всецело вписывающегося в представление о том, каким **должен быть** просветлённый человек: независимый, свободный, от души смеющийся над этим серьёзным и страдающим миром. Мы узнаём их на картине Мокуана «Четверо спящих», лежащих в обнимку с тигром мирно и безмятежно, как одно целое. Рисунок японского художника - самый ранний из сохранившихся на эту тему, - метафора покоя и невозмутимости просветлённого сознания.

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

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

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

Этот абсолютно свободный, ничем не обусловленный, спонтанный образ жизни близок даосскому *у-вэй*, который легче постичь при сравнении его с понятием противополож-

ного значения: ю-вэй. Иероглиф «ю» состоит из двух символов со значением руки и луны, передающих идею невозможности схватить луну, удержать ее в руках. «Ю» в этом контексте означает стремление обладать тем, что по природе своей неуловимо; в понимании буддистов сама жизнь неуловима в текучести форм.

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

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

Изображенная талантливым художником наивная обезьянка в контексте философии дзэн уподобляется человеческому сознанию, принимающему отражение луны за саму луну, наши представления о действительности — за саму действительность. Мы живем в соответствии с сотворенным нами образом мира, теми внутренними оценками (хорошо — плохо, красиво — безобразно), которые в течение жизни формируются нами самими и нашим окружением. Но дзэнские учителя хорошо понимают, насколько относительно все наши суждения. Подлинная свобода, о которой они говорят, не подразумевает стремления увернуться от жизненных проблем; ибо куда бы мы ни ушли и какого внешнего комфорта ни искали

бы, все наши представления о мире, иллюзии, связанные с ним, мы держим при себе и автоматически привносим в любые новые обстоятельства, которые есть не что иное, как отражение нашего внутреннего состояния. И если мы опасаемся обстоятельств и пытаемся найти выход в их перемене, мы оказываемся поработанными дважды. Ибо истинная свобода — учат мастера дзэн — это освобождение, в первую очередь, от внутренних заблуждений, от попыток логически обосновать мир, объяснить, оправдать, «описать» его, а значит, сузить до размеров своего «я», как правило, воспринимающего действительность сквозь призму собственных интересов.

Дзэнские наставники учат воспринимать мир спокойным, некомментирующим сознанием, которое, подобно ясному зеркалу, отражает все, что происходит «здесь и сейчас», не искажая действительность субъективными ощущениями. «Даже в том случае, — говорит современный дзэнский мастер, — когда перед зеркалом появляется что-либо нечистое, оно не загрязняется... То же и наше сознание. Если оно свободно от привязанности к чему-либо, оно отражает предметы в их чистом облике, такими, каковы они есть. Но вот предмет исчезает, не оставляя на зеркале и следа, — и оно готово пропускать в себя новые впечатления, готово к отражению — ясному и объективному — всего, что возникает перед ним». (*Kadowaki J. K. Zen and the Bible. London; Boston; Melbourne; Henley, 1982. P. 80–81*).

В Дзэнрине эта мысль выражена так:

В весеннем пейзаже нет ни высокого, ни низкого.

Цветущие ветви растут естественно:

Одни — длиннее, другие — короче.

Однажды монах спросил Цуй-вэя, в чем суть буддизма. Тот сказал: «Подожди, пока все разойдутся, я тебе отвечу». Спустя некоторое время монах пришел снова и говорит: «Вот, все разошлись. Пожалуйста, ответь мне». Не говоря ни слова,

Цуй-вэй вывел его в сад и повел к бамбуковой роще. Монах все еще не понимал. Тогда Цуй-вэй произнес: «Вот высокий бамбук, а вот — низкий».

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

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

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

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

Излюбленный объект изображения дзэнских художников — полупоупендарный китайский монах Кэнсу, живший в конце IX века. Подобно Хотэю, он проводил свои дни, скитаясь по дорогам страны, ночуя по берегам рек и питаясь главным образом моллюсками и креветками. Это и послужило поводом называть его Кэнсу, что в переводе с японского означает «моллюск». С точки зрения ортодоксальных буддистов, кото-

рым запрещалось употреблять в пищу живые существа, Кэнсу оказался в числе самых злостных нарушителей традиции. Согласно живописному канону, его обычно изображают стоящим на берегу водоема с креветкой в руках, рассматривающим ее каждый раз с новой радостью или удивлением.

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

Назначение свитков, созданных в жанре *дзэнки-га*, своего рода «вспомогательной живописи», – вдохновить, наставить ученика, поддержать его на избранном пути духовного самосовершенствования. Обращаясь к известным историям и поучительным примерам из жизни дзэнских наставников, они по существу выполняют ту же функцию, что и «литература во спасение», существовавшая в средневековой христианской традиции. Хорошо известен рассказ, повествующий о визите правителя Ланчжоу Ли Ао – яркого конфуцианца и антибуддиста – к чаньскому мастеру Яошань Вэйяну. На просьбу

правителя дать духовные наставления Яошань ничем не ответил. Уязвленный невниманием к своей персоне, Ли Ао в раздражении выпалил: «Созерцать Вас воочию далеко не столь большое удовольствие, сколько слушать о Ваших достоинствах». На это чаньский наставник спокойно парировал: «Разве не должны вы больше доверять тому, что видите, нежели тому, о чем доводится слышать?» Находясь под впечатлением от сказанного, Ли спросил: «Каков же Путь к просветлению?» В ответ Яо одной рукой указал наверх, другой – вниз. Не поняв значение странного жеста, призванного на самом деле указать на то, что подлинная реальность всегда находится прямо здесь, перед глазами, Ли повторил вопрос. Яошань добавил: «Облако на небе, вода – в кувшине». Проникнувшись, наконец, значением сказанного, Ли тут же сложил строки:

*«Его худое тело иссушено настолько,
Что стало подобным телу журавля.
Под мириадами сосен две коробочки с сутрами.
В ответ на мою просьбу указать Путь к просветлению
Он только и ответил: «Облако на небе, вода – в кувшине».*

До наших дней дошли два замечательных свитка, посвященных этому сюжету. Оба они принадлежат сунскому времени, но при этом весьма различны по своей живописной манере. Одна из работ, являющаяся собственностью дзэнского монастыря Нандзэндзи в Киото, подписана художником, живущим в середине XIII столетия, внуком знаменитого Ма Юаня Ма Гонсианом. С повествовательной подробностью прописаны все детали сюжета: исполненная почтения фигура Ли со сложенными перед грудью руками, выразительный жест чаньского наставника, сидящего на бамбуковом кресле под огромной сосной и заразительно смеющегося. В контрастно мягкой, размытой, стирающей все подробности манере создан свиток

на ту же тему анонимного художника XIII века из Музея Метрополитен в Нью Йорке.

Вызывающим характером своих поступков дзэнские наставники утверждают независимость от внешних и этикетных форм поведения, от всякого формального благочестия. В этом, между прочим, смысл знаменитого диалога между Бодхидхармой (яп. Дарума), пришедшим в Китай в VI веке из Индии, и китайским императором У династии Лянг, горячим поклонником буддизма. Ожидая услышать слова одобрения от странствующего индийского учителя, император подробно перечислил свои благодеяния, заключавшиеся в активном строительстве храмов, переписывании священных книг, в покровительстве монахам... Однако на свой вопрос о том, какова же заслуга всех его добрых дел, правитель получил ответ, ошеломивший его своей прямоотой и смелостью: «Нет никакой заслуги!» Ибо последователь дзэн не видит особого смысла в повторении и изучении слов Будды, какой бы великой мудростью они ни были проникнуты, равно как и в возведении все новых монастырей. Главным содержанием буддизма является переживание и духовный опыт самого Будды — «пробужденного» к своей изначальной, подлинной природе, познавшего истинный смысл бытия. Вскоре после этой знаменательной беседы Бодхидхарма оставил владения императора и удалился в монастырь государства Вэй, где, по преданию, провел девять лет, медитируя перед стеной своей пещеры.

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

«Десять минут и восемьдесят лет», — таков был ответ Хакуина (1685–1769), которого называют «наиболее выдающейся фигурой за пятисотлетнюю историю японского дзэн», на вопрос о том, как много времени ему понадобилось, чтобы нарисовать Дарума. Ответ Хакуина подразумевает не просто срок, необходимый для овладения искусством «кисти и туши». «Восемьдесят лет», упомянутые монахом, — это годы

огромной внутренней работы над собой, необходимые для того, чтобы преобразить себя в мастера, способного воссоздать истинный облик Дарума, скупыми живописными средствами передать силу духа дзэнского патриарха, неистовую духовную жажду этого человека-легенды. И лишь художник, переживший опыт внутреннего самообновления, обладающий той же цельностью натуры, какую воплощает Дарума, может претендовать на создание убедительного портрета индийского учителя, подлинность которого — не в воспроизведении достоверных черт его облика, но в раскрытии сущности этой замечательной личности.

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

Живя вдали от крупных городов и культурных центров, не стремясь ни к какой должности в церковной иерархии, не имея даже учеников, Фугай большую часть времени проводил в скитаниях, выбирая в качестве своего жилища пещеру либо маленькую хижину в горах, сознательно подвергая испытаниям свой дух и тело. На одну из пещер, где он жил недалеко от крохотной деревушки Тадзима (префектура Сагами), и сейчас еще могут указать старожилы, предки которых с огромным почтением относились к соседству монаха-отшельника. Рассказывают, что когда Фугай нуждался в пище, он рисовал тушью очередной портрет Дарума и вывешивал его около своего жилища. Желаящие могли забрать понравившийся рисунок,

оставляя взамен рис. Многие из этих изображений и теперь еще бережно хранятся в сельских домах, потемневшие от дыма кухонного очага и благовоний. Кажется, вся напряженная жизнь духа дзэнского монаха, граничащая с неистовством, беспощадностью к себе, несгибаемая воля победившего себя человека, обуздавшего свои слабости, выплескивались скупыми и безошибочно точными штрихами на бумагу, поистине превращая каждое изображение Бодхидхармы в духовный автопортрет. И если бы не надписи, сопровождающие рисунки (так называемые *бокусэки*), трудно было бы отличить образ дзэнского патриарха от автопортретов самого Фугая: тот же пронзительный и суровый взгляд человека, в облике которого все сведено к сути.

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

Ни Фугай, ни упомянутый выше Хакуин, как и другие подобные им монахи, рисующие в дзэнской манере (*дзэн-га*), обычно не претендовали на звание профессиональных живописцев. Быстрые, в несколько точных штрихов рисунки предназначены не для того, чтобы рассматривать их лишь в художественно-эстетическом плане. Притягательность творений дзэнских монахов объясняется не столько техническим мастерством, сколько внутренней силой, излучаемой ими, духовным опытом, ощущением гармоничной целостности их натуры. Мы можем бесконечно долго любоваться, например, изысканностью каллиграфической линии на рисунках художника XV столетия Бомпо, её грациозностью и благородством, богатством обертонов чёрной туши в его работах, но не должны забывать при этом, что Бомпо был в первую очередь всё

же дзэнским монахом, кому сёгнуом Асикага Ёсимоти была доверена в высшей степени ответственная должность настоятеля крупнейшего из дзэнских монастырей в Киото – Нандзэндзи. Бомпо – художник одной темы, поразительную преданность которой он сохранял до конца жизни, снова и снова рисуя орхидеи, камни и бамбук. Художественное творчество расценивалось им прежде всего как духовная дисциплина, способ освобождения от *эго*, растворения его процессе концентрации на объекте изображения. Немалую роль играла и символика образов, сосредоточиваясь на которой, художник очищал свой ум и сердце. Знаком простоты, душевной чистоты и скрытого благородства считалась орхидея, ибо лишь по сильному аромату её можно было отличить от простой травы. Ключом к пониманию тех задач, которые ставил перед собой художник, является надпись к рисунку орхидеи, сделанная Ямада Кэнсай: «Нарисовано тушью с тем же намерением, с каким брался за кисть Сёнан». Кэнсай имеет в виду китайского художника XIII столетия Сёнана, насильно отправленного служить в монгольскую армию. Чтобы изжить в себе недовольство и гнев, последний, помня о возвышенной символике цветка, каждый день брался за кисть, чтобы вновь и вновь воссоздавать его образ на бумаге. Кэнсай, следуя примеру художника, изображал орхидею – воплощение душевной тонкости и чистоты, стремясь освободить себя через сосредоточение на избранном образе от разрушительных и негативных эмоций.

Почти за пять столетий существования дзэнской живописи тушью в Японии выкристаллизовалось несколько наиболее распространенных сюжетов, связанных с жизнью Бодхидхармы (яп. Дарума). Строгое лицо его, изображенное крупным планом, сурово смотрящие огромные, почти навывкате, глаза можно и по сей день увидеть практически в каждом дзэнском храме. Не менее часто художники обращаются и к образу медитирующего Дарума, воспроизводя его, как правило, одним штрихом (*инпицу Дарума*) или в несколько взмахов кисти.

Одно из названий этого технического приёма *курукуру-но мидэй* («почитаемые образы округлой линией») выдает игривое, лишенное серьезности отношение дзэнских мастеров к объекту изображения. Чем обобщеннее рисунок, часто сводимый лишь к силуэту сидящего в позе лотоса учителя, тем ближе он по своему очертанию к так называемому *энсо* (кругу) — символу недUALности, просветления, развоплощения внешнего мира через обозначение его пустотной основы.

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

Особым драматизмом и эмоциональностью проникнут рассказ, повествующий о приходе к индийскому отшельнику монаха Эка — его первого ученика, ставшего впоследствии вторым патриархом дзэн в Китае. Появившись у Дарумы, Эка умолял его раскрыть тайну дзэнского учения, но тот не проявлял ни малейшего внимания к монаху. Готовый ко многим тяжелым испытаниям, Эка шел на отчаянные поступки в надежде заслужить доверие учителя: в один из вечеров он простоял раздетым на снегу, пока его не занесло по колени. Но и тогда Бодхидхарма не нарушил своего молчания. Наконец, упорный монах отрубил себе саблей левую руку и протянул ее учителю в знак преданности и искренности своего намерения следовать духовному пути индийского подвижника. Именно этот эпизод чаще всего и изображается дзэнскими художниками.

Суров и непреклонен Бодхидхарма, сидящий спиной к монаху, одержимому жаждой духовных исканий, в картине

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

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

В схожей стилистической манере принято изображать и Риндзая – одного из величайших дзэнских Учителей, живших в Китае в IX столетии. Среди представителей китайского дзэн танского времени было немало выдающихся наставников, но яркая, неординарная личность Риндзая, уникальный опыт просветления, сила его духовного воздействия на последователей, необычность манеры наставлений делают его явлением совершенно особым. Исключительная интеллектуальная сила этого человека, называемого в исследовательской литературе «китайским Сократом», «одним из самых великих умов китайского буддизма» в наибольшей степени проявилась в его

«Беседах». (Дюмулен Генрих. История дзэн буддизма. Индия и Китай. С-Пб, 1994, с.225).

«Успокой те же мысли беспрестанно ищущего сознания, и вы ничем не будете отличаться от Патриарха-Будды. А известно ли вам, кто такой Патриарх-Будда? Он – никто иной, как вы сами, стоящие передо мной и внимающие моим словам. Поскольку у вас не хватает веры в себя, вы и мечетесь, пытаетесь найти что-нибудь снаружи...

Следующие Пути! На мой взгляд, мы ничем не отличаемся от Шакьямуни».

В своих наставлениях Риндзай излагает одну из основополагающих идей Махаяны о том, что все живые существа, весь мир являют собой природу Будды. В не меньшей степени это относится и к его ученикам, сидящим перед ним в зале медитаций. Единственное, что им не хватает, это – веры в себя.

Когда слов оказывалось недостаточно, Риндзай прибегал к «внетекстуальным приемам», своеобразному «языку жестов» - языку затрещин и пинков, пугающих криков, болезненных ударов посохом, а порой и откровенной брани. Манера, в которой Риндзай давал наставления, его резкий, агрессивный стиль общения воспринимается как парадоксальный и шокирующий, но именно этого-то и добивался Учитель – вызвать шок у своих последователей, разрушить их умственные стереотипы, положить конец сомнениям и колебаниям.

Мы безошибочно узнаем дзэнского патриарха в рисунках китайских и японских художников по его нарочито-гневному облику и нахмуренному лицу, по широко распахнутым, горящим глазам, по характерному жесту его правой руки, с силой сжатой в кулак. Мы словно слышим его резкий и огрушительный крик «Кац!», вырываемый из полуоткрытого рта. Образ запоминающийся и яркий...

Совершенно иными интонациями проникнут сюжет, тоже ставший хрестоматийным в дзэнском искусстве, изображающий того, кто, преодолев все сложности пути, реализовал в

себе высшее духовное начало, — Сидхартха Будду, спускающегося с гор после пережитого им озарения. Невыразимым внутренним покоем и отрешенностью проникнут облик Будды на картине Лян Кая. В глазах Сидхартхи уже нет ни тени земной суеты — это глаза человека, неподвластного земным страстям, заглянувшего в очи Вечности, постигшего высшую правду жизни, которую он отныне будет нести людям.

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

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

глубине своего собственного сердца». (*Kadowaki J. K. Zen and the Bible. London; Boston; Melbourne; Henley, 1982. P. 24-25*).



**Сёхаку. Три смеющихся мудреца на мосту Родан.
XVIII в. Бостон, Музей изящных искусств.**



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



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



**Сюбун (?). Канзан и Дзиттоку. XIV в. Токио,
Национальный музей.**



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



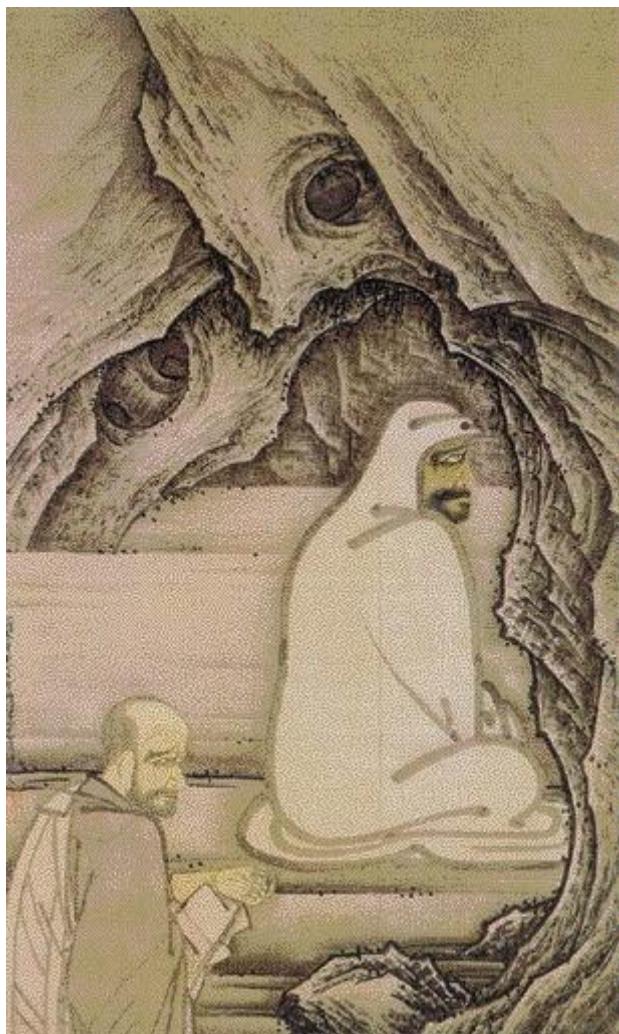
Лян Кай. Чаньский патриарх Хуэй-нэн, разрывающий буддийскую сутру. XII–XIII вв. Токио, Частная коллекция.



Боккэй. Медитирующий Дарума. XV в. Музей Хаясибара.



Хакуин. Энсо. XVII в. Частная коллекция.



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



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



Му Ци. Журавль, Каннон и обезьянка. Триптих.
XII-XIII вв. Дайтокудзи, Киото

Не

т ниче-

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

В дзэнской практике человек достигает просветлённого состояния сознания, не выходя из потока обыденной жизни, каждое естественное проявление которой сакрализуется. «Когда вы едите свою пищу, - говорит дзэнский мастер, - и сами чистите свою одежду, и работаете в поле, чтобы вырастить рис или овощи, вы делаете всё то, что от вас требуется на этой земле, - и вечность реализуется в вас». Появляется целый ряд изображений дзэнских монахов, занятых повседневной работой: рубкой тростника, штопкой старой одежды, уборкой монастырского двора... И если в искусстве ортодоксального буддизма мы не найдем примеров обращения художника к теме физического труда просветленного человека, то в дзэнском искусстве мотив этот окажется в высшей степени востребованным.

Свиток на сюжет «Штопка изношенной одежды при лучах восходящего солнца» (*тёё хотэцу*) обычно составляет пару не менее распространенному сюжету «Чтение сутры при свете луны» (*майгэцу рёкё*). Начиная с XIV столетия этот мотив приобретает в Японии собую популярность, напоминая adeptам дзэнского учения о двух в одинаковой степени важных аспектах монастырской дисциплины: духовной практике и ежедневной физической работе, о необходимости хранить пробужденное состояние сознания в каждый момент человеческого бытия, начиная с первых лучей восходящего солнца, кончая последними его отсветами. «Пронзительно дзэнским» назван этот сюжет в исследовательской литературе (*Helmut Brinker and Hiroshi Kanazawa. Zen: masters of meditation in im-*

ages and writings. Artibus Asian Publishers. 1996. P. 177), ибо указывает на главную составляющую внутренней жизни адепта дзэнского учения: постоянное настроенное бодрствование духа.

Источник вдохновения для дзэнского искусства — не столько священные писания ортодоксального буддизма, сколько сама жизнь, предлагающая бесконечное многообразие сюжетов. «В рисунке китайского художника-монаха Му Ци, — говорит Хисамацу Синъити, — изображающем нахохленную птицу, сидящую на сухом суку, гораздо больше истинной религиозности, чем, например, в картине, посвященной боже-ству буддийского пантеона, но при том лишь условии, если творчество художника одухотворено идеей, основанной на реальном переживании Единства и Божественной сути мироздания» (*Hisamatsu Sin'ichi. Zen and Fine Arts. Kodaiisha International LTD, 1971. P. 88*).

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

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

Наряду с восторгом, мощной песней звучащим в душе, у поэта возникает мучительное желание поделиться своим опытом с людьми, донести до них ощущение того, что вся Вселенная, ее цвета и формы есть «тело Будды», чудесная гармо-

ния. Строки Су Дунпо очень далеки от банальной пейзажной лирики, ибо поэт внимает звукам мира внутренним слухом, и оттого так глубок смысл, заключенный в двадцати восьми китайских иероглифах, иногда составляющих стихотворение. Буддийские сутры обычно ссылаются на «84 тысячи заблуждений», лежащих в основе страданий всего живого, и столько же существует посланий Будды, помогающих превозмочь страдания. Это те самые восемьдесят четыре тысячи поэтических строк, которыми звучала ночь в стихах Су Дунпо. Весь мир, увиденный глазами поэта, поет о Боге. Но как рассказать об этом людям?

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

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

В крупнейшей в Японии сокровищнице дзэнского искусства, монастыре Дайтокудзи, хранится знаменитый триптих — вертикальные свитки работы китайского художника-монаха сунской поры Му Ци, признанные многими западными искусствоведами «величайшим шедевром во всей истории китай-

ского искусства». Сам сёгун Асикага Ёсимицу, владелец свитков, оставил на каждом из них свою большую красную печать, подражая традиции китайских императоров, которые таким образом выражали свое восхищение наиболее выдающимися творениями мастеров.

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

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

Давняя традиция дальневосточной религиозной живописи обрамлять образы буддийского пантеона природными мотивами оказалась как нельзя более созвучной дзэн, ибо можно ли придать более убедительную форму идее духовного единства мира, каждое проявление которого пронизано божественным дыханием? Это Единство можно сравнить с разбитым зеркалом, каждый осколок которого хранит в себе целостный образ мироздания. Самоценность любого фрагмента жизни для дзэнского художника очевидна. Будет ли нас удивлять теперь, что самые разнообразные природные мотивы, равно как и изображения святых, соединяются с понятием религиозного искусства, приобретают метафизическую глубину и начинают осмысляться как «иконы вещей незримых». «Почтение к святости Вселенной брызжет из дзэнского искусства», — сказал в свое время Х. Дюмулен, профессор универ-

ситета Св. Софии в Токио, автор множества книг по истории дзэн-буддизма в Китае и Японии.

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

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

Поразительно, что ни в Индии (где зародился культ Авалокитешвары), ни в Тибете (где он и по сей день остаётся одним из главных божеств буддийского пантеона) не было места трансформации пола. В Китае же образ бодхисаттвы (изначально лишённый половой принадлежности) со временем всё больше наделяется женскими чертами, а к IX столетию принимает уже отчётливый облик женского божества. Похоже, огромный смысл заложен в самом факте того, что эмоция беспредельного сострадания нашла воплощение в Китае в образе прекрасной женщины, исполненной мягкой мудрости, нежности, всепрощения. Тара, богиня Милосердия в

Тибете, столь же прекрасная, сколь и сострадательная, была рождена из слезы Авалокитешвары, когда тот оплакивал страдания мира. Одним из символов Гуанинь является, между прочим, веточка плакучей ивы, названной так благодаря свисающей до земли листве, по которой капли дождя скатываются подобно слезам. Ивовой ветвью бодхисаттвы (так называемая «*юрю Каннон*» - Каннон с ивой) стряхивает божественный нектар жизни на взывающих к ней о помощи. Присутствие ивы на свитке ассоциировалось в сознании людей ещё и с вечным обновлением природы, с вечным временным потоком.

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

вом силуэт - огромная 33-метровая статуя, видимая едва ли не со всех концов Путо, внушает чувство защищённости и покоя.

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

По всей вероятности, не последнюю роль в распространении образа диких гусей сыграло присутствие их в одной из историй из жизни Будды (джатак), имеющих ярко выраженный назидательный характер. Согласно сюжету, в одном из своих прежних воплощений Будда Шакьямуни служил предводителем стаи птиц. Однажды он вёл своих подопечных с горы Цитракута к прославленному пруду недалеко от Бенареса. Однако именно здесь ничего не подозревающего вожака подстерегала беда: он оказался пойманным в ловушку. Терпеливо выждав, пока его стая наестся досыта, он издал, наконец, предостерегающий крик. Гуси стремительно взмыли в воздух и через мгновение исчезли за горизонтом. И лишь его верный товарищ Сумукха, инкарнация Ананды, отказался покинуть своего предводителя, оставшись с ним вопреки очевидной опасности тоже быть пойманным. Подоспевший к тому времени охотник был немало удивлён, обнаружив, что лишь один из гусей оказался в капкане. Сумукха поведал недоумевающему охотнику о добродетелях верной дружбы и преданности своему вожаку. Глубоко потрясённый ловец птиц освободил гуся. В ответ на столь великодушный поступок друзья решили рассказать о случившемся королю Бенареса, щедро вознаградившего, в свою очередь, охотника. Иллюстрации к этой истории известны нам благодаря настенным росписям V-VI веков в одной из пещер Аджанты. Очевидно, что не столько эстетические предпочтения, сколько символическая значимость обусловили интерес к образу диких гусей в дзэнском искусстве, где они стали эмблемой буддийских этических принципов.

Для японского художника-монаха Тэссю Токусай (ум. 1366), обращавшегося к этому мотиву с особой настойчивостью, последний был в первую очередь отражением его собственных этических принципов и напряжённой внутренней работы. Постигавший дзэн под руководством знаменитого наставника Мусо Сосэки (1275-1351), Тэссю далеко не понаслышке знал о суровости монастырского образа жизни, стро-

гости его устава. Особую известность художнику принесли два его свитка из Музея Искусств Метрополитен (Нью Йорк), на каждом из которых изображены двадцать пять диких гусей, поглощённых всё теми же занятиями: птицы мирно спят, выискивают корм, призывно кричат и, наконец, шесть из них взмывают в небо. Рифмующиеся между собой группы гусей задают картинам поразительное чувство ритма, пронизывают её трепетным биением жизни.

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

«Зашифрованной трансцендентностью», где «конкретные вещи пронизаны безвременным настоящим», - называет дзэнскую живопись Зекель. (Цит. по: *Дюмулен Г.* История дзэн-буддизма. Индия и Китай. С-П., 1994. С. 311). И когда чань-ский мастер Чуси Фанци (1297-1371) оставляет на свитке с изображением цапли следующую надпись: «Когда вода чистая, рыба становится видна», он, похоже, имеет в виду нечто большее, чем просто упоминание банального факта. Птица на картине Мокуана (начало XIV столетия), замеревшая под ивовым деревом и всем своим существом нацеленная на добычу, - ни что иное, как аллюзия на сознание дзэнского монаха, чей дух, очищенный от наслоений мутных и путанных мыслей и чувств, всецело сосредоточен на одной высшей цели – достижении Пробуждения. Снова и снова, с поразительным постоянством и неиссякаемым интересом к сюжету дзэнские художники возвращаются к изображению цапли, являющейся символом целеустремлённости на пути обретения своей подлинной природы, истинного «я».

Высшим воплощением духовного опыта для последователя дзэнского учения, вне всякого сомнения, был пейзаж. В атмосфере поиска необходимого художественного формата, способного с наибольшей полнотой и адекватностью отразить

эстетические пристрастия, вкусы и меру литературной и поэтической эрудиции художественно-ориентированных монахов (*будзинсо*), в первой половине XV столетия рождается особый тип картины – так называемые, *сигадзюку*, т.е. живописные свитки, сопровождаемые стихотворными строками. Отличительной их чертой была вытянутая в высоту вертикальная форма, предоставляющая возможность в полной мере использовать верхнюю, свободную от рисунка, часть свитка для каллиграфически исполненных записей. Подобные работы, сочетающие в себе поэтическое слово и живописный образ, обладали для их владельцев огромной эмоциональной ценностью, ибо часто служили свидетельством разного рода памятных событий, в частности, поэтических собраний в среде высокообразованного монашества. Такие картины принято было дарить при расставании (так называемые, *собэцудзу*) или в память о совместно проведенном времени, в знак душевной близости друзей (*хоюдзу*, досл. – «в память о дружеском визите»). Пронзительной эмоциональностью, душевной теплотой, сердечностью пронизаны надписи, сопровождающие такие «прощальные» свитки. Огромное их количество было привезено японскими монахами по возвращению из Китая, куда паломники из островной страны уезжали изучать буддизм.

К числу подобных *сигадзюку* относятся многочисленные картины, созданные в жанре *намбаку содзу* («созерцание водопада»), речь о котором шла выше. Один из самых репрезентативных свитков на эту тему, относящихся к категории «прощальных», принадлежит Гэйями. К сожалению, это – единственная из дошедших до нас работ мастера, артистический дар которого был очень высоко оценен современниками. «*Кокую Гэйями*» («Прославленным в масштабе страны Гэйями») назвал его Осэн Кэйсан, 79-й настоятель крупнейшего в Киото дзэнского монастыря Сёкокудзи. Надпись, оставленная рукой авторитетного дзэнского наставника на свитке свидетельствует о том, что картина была подарена художнику-монаху Кэнко Сёкёю. Последний, будучи священником дзэн-

ского монастыря Кэнтёдзи в Камакура, переехал в Киото, где постигал премудрости буддийского учения в столичных монастырях и одновременно обучался живописи под руководством Гэйями. Когда пришла пора возвращаться в Камакура после трёх лет обучения в Киото, Сёкэй получил живописный свиток как свидетельство своей способности «хранить и передавать учение», а также в качестве *собэцуудзу* – прощального дара от своего наставника. Небольшой пустующий павильон, расположенный у водного потока, словно ожидает направляющихся к нему двух путников: монаха и сопровождающего его слуги. Не аллюзия ли на возвращение Сёкэя домой? Человек в пути: едущий ли верхом, подходящий ли к мосту, взбирающийся ли на гору... - это всегда, кроме того, мотив, символизирующий процесс самопознания, раскрытия своей «истинной природы». Каллиграфически исполненные строки, оставленные на свитке, принадлежат трем выдающимся дзэнским наставникам: Гетто Сюкё, 225-м настоятелем монастыря Нандзэндзи, Рампа Кэйси, его непосредственным преемником на эту должность, и упомянутым уже Осэн Кэйсаном. Сюжет картины Гэйями пробуждает у них, свободно ориентирующихся в китайской классической поэзии, целый ряд литературно-поэтических и живописных ассоциаций. Да и кому в средневековой Японии с ее ориентацией на духовные ценности великого соседа – Китая не были известны строки прославленного поэта эпохи Тан Ли Бо, воспевающего мощь и красоту водопада в горах Лушань в северной части провинции Цзянси? «Небесной рекой, низвергаемой с Великих Небес», зрелищем космического масштаба называл китайский поэт знаменитый водопад.

*За сизой дымкой вдали
горит закат.
Гляжу на горные хребты,
на водопад.
Летит он с облачных высот*

*сквозь горный лес –
и кажется: то Млечный Путь
упал с небес.*
(пер. с кит. А Гитовича)

*Над горой Сяну курится
сизый дым.
Водопад висит белесой полосой,
низвергаясь с бесконечной высоты
серебристой Небесной рекой.*
(пер. с кит. С. Торопцева)

Свиток Сюбуна «Ли Бо, созерцающий водопад» (1437 г.) считается одним из самых ранних, созданных на эту тему. Для дзэнского монаха, воспринимающего живопись как средство медитативной практики, как инструмент трансформации сознания, образ созерцателя приобретает особую значимость. С наибольшей убедительностью этот мотив, передающий саму сущность дзэнского мировоззрения, нашел отражение в работе неизвестного автора «Осень», ныне хранящейся в храме Конти-ин дзэнского монастыря Нандзэндзи в Киото. Все та же диагональная композиция, утвержденная каноном: в правом нижнем углу – одинокая фигура в монашеском одеянии, погруженная в созерцание, по всей вероятности, луны. Однако внешний мир, на который устремлен взгляд человека, на свитке никак не выражен. Да он и не важен художнику, ибо сознание его персонажа направлено скорее вглубь себя, во вселенную собственной души, которая и есть главный объект внимания. Пустота, явленная на свитке, есть символическое изображение «пустотности» (*му-син*) самого сознания медитирующего монаха. «Чем более просветленное сознание воспринимает этот мир, тем сильнее в нем проявляется его изначальное качество неформенности, пустотности» (*Осемчук В.В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода

Южная Сунн (XII-XIII века) в Китае. М., «Смысл», 2001. С. 163).

Мир, на который художник смотрит глазами своего персонажа, стал «пустотой, истинным внеформенным бытием-небытием, преображенным «пустотным» сознанием человека».

Лунный лик, как символ озаренного сознания, часто присутствует в творчестве дзэнских мастеров. С ослепительным сиянием осенней луны отождествлял свое сознание и знаменитый поэт танской поры Хан-шан в стихах, открывающих его сборник «Холодная гора».

*Мое сознание подобно осенней луне,
Сияющей чистым и ярким светом в зелени пруда.
Нет, и это сравнение неудачно...
Скажите же мне, как выразить невыразимое.*

Эти строки были, похоже, весьма популярны в среде адептов буддизма дзэн. Именно их мы видим, например, нанесенными на поверхность камня рукой Хан-шана в свитке, приписываемом Му Ци. С непередаваемым юмором художник изобразил известных нам трех эксцентричных святых в жанровой сцене: Ши-дэ, отбросив метлу, с готовностью растирает тушь для своего друга, решившего в творческом экстазе писать стихи прямо на поверхности скалы, а старый Фэннан с нескрываемым любопытством и вниманием разглядывает только что появившиеся иероглифические знаки. К ним обратился и известный дзэнский наставник Сэйсэцу Сютё (1745-1820) в поисках наиболее подходящей надписи к своему изображению круга-энсо. (*Brinker Helmut and Hiroshi Kanazawa. Zen: masters of meditation in images and writings. Artibus Asian Publishers. 1996.P.55.*)

Метафорический подтекст образа лунного лика совершенно очевиден и в весьма необычной работе 1583 года «Луна, отраженная в пруду» дзэнского художника и монаха Сэссона (1504-1589). С поражающей нас смелостью 80-летний мастер

опрокидывает все общепринятые правила и каноны в отношении пропорций живописи и каллиграфии в пространстве картины. Используя толстую грубую кисть и густую темную тушь, он наносит три крупных иероглифических знака, заполняя ими две трети поверхности вертикального свитка. Энергично и мощно написанные иероглифы практически «вытесняют» за его пределы лаконичный пейзажный набросок, оставляя в поле видимости лишь размытые очертания берега, скалы, лодку, горную гряду, уходящую за горизонт, и, что особенно важно для понимания авторского замысла, огромное отражение полной луны на поверхности воды. Похоже, что этот мотив занимал особое место в творчестве Сэссона. Нас не удивляет поэтому то, как изобразил обремененный годами дзэнский художник самого себя в известном «Автопортрете»: сидящим в кресле у подножья покрытой белыми снегами горы, облитый ослепительным сиянием луны, круглое око которого главенствует над всей композицией.

Чрезвычайной популярностью пользовался в среде дзэнски ориентированных художников жанр *сёсай-га*, посвященный изображению условной, воображаемой реальности – некоего идеализированного природного уголка, полного задумчивой прелести. На первом плане этих картин – хижина, крытая тростником, или *сёсай* (кабинет, павильон), приют отшельника, место уединённого размышления, созерцания удалившегося от мира мудреца, философа, поэта. «Колесницей, лодкой, способной переносить человеческие сердца через времена и пространства», окрестил один из таких свитков, созданный в жанре *сёсай-га*, Коси Эхо, монах из Тофукудзи, близкий друг знаменитого Сэссю. Для многих монахов, испытывавших внутренний дискомфорт от пребывания в многолюдных монастырях, уставших от его сутолоки и шума, созерцание этих пейзажей служило верным способом унести себя сознанием в пространство вожаделенного покоя и тишины.

«Картинами сердца» (*син-га*) называли подобные изображения, в которых художники, создавая фантазийный, при-

думанный мир, пытались передать искомое состояние души – гармонию, покой, умиротворение, глубокое созерцание не столько внешнего, сколько внутреннего бытия. Самая ранняя из сохранившихся на эту тему работ приписывается художнику-монаху из Тофукудзи Китидзану Минтё (1351-1431). Надпись, сделанная на ней, гласит, что свиток был сделан на заказ и приурочен к важному событию: собранию в монастыре Нандзэндзи монахов, отмечающих сооружение нового павильона для медитаций (*сёсай*), названного «Уединенная обитель у горного ручья». Свою надпись на картине оставил и известный дзэнский мастер Тайхаку Сингэн, признавшийся за два года до своей смерти, о том, что жизнь в монастыре стала для него слишком суетна и беспокойна, но он хорошо осознает необходимость преодолевать суетолюку базара с сердцем, исполненным покоя и тишины, какой обладает водная гладь в безветренную погоду. Свиток Минтё, дарующий ему душевное отдохновение, он называет «живописью для сердца» (*коро-но га*).

Художники изображали мир уединённой мечты, в которой единственную компанию отшельнику часто составляли лишь так называемых «три драгоценных друга»: сосна, бамбук и цветущее дерево сливы. Символика их, позаимствованная из Китая, была с готовностью воспринята японскими монахами, ищущими образы для передачи внутреннего состояния – «пейзажа сердца». Каждый из них являлся воплощением определённого духовного начала, не надуманного, но находящего своё подтверждение в характере и свойствах самого растения. «Благородный человек почитает сосну за её строгость и целомудрие, бамбук – за стойкость, а сливу – за её чистоту и непорочность», - говорил китайский учёный XIV столетия Ху Хан, выражая уже сформировавшееся к его времени отношение к символически значимым образам. Знаком молодости, душевной гибкости, благородства является бамбук, не ломающийся, но лишь низко склоняющийся к земле под тяжестью снега. Полый внутри бамбук – символ сердца,

свободного от привязанностей. Широкий и богатый спектр его символических значений без труда объясняет факт поразительной популярности бамбука, росписями грациозных, гибких ветвей которого украшены внутренние пространства многочисленных дзэнских храмов Китая и Японии.

Метафорой негибкости духа, высокой нравственности, долголетия является вечнозелёная сосна, символика которой восходит к известному конфуцианскому высказыванию: «Становится ясным как стойка сосна лишь с наступлением холодов». Душевную чистоту, стойкость олицетворяет, как известно, слива, так как живые соки сохраняются в этих деревьях и в мороз. Символику цветущей сливы как знака озарённого сознания Будды неоднократно использовал в своих сочинениях величайший философ и дзэнский наставник Догэн (1200-1253), кому Япония обязана знакомством с учением буддизма дзэн. В 59-ой главе его монументального труда *Сё-богэндзо*, носящей название «Цветущая слива», автор приводит следующие слова: «Однажды мой учитель заявил монахам, что когда Будда Шакьямуни пережил Озарение, то в знак этого события одна из ветвей сливы расцвела посреди снегов... Затем появились молодые ветви, и дивной красоты цветы радовались весеннему ветру...» Устойчивые ассоциации чистоты и ясности озарённого сознания с цветущей сливой сделали последний одним из самых популярных мотивов в дзэнском искусстве.

Библиографический список

Covell J. C., Yamada Sobin. Zen at Daikoku-ji. Tokyo; N. Y.; San Francisco, 1974. P. 93.

Yusen Kashiwara, Koyu Sonoda. Shapes of Japanese Buddhism. Tokyo, 1994.

Eberhard W. A Dictionary of Chinese symbols. N. Y., 1986.

Addiss S. The Art of Zen. N. Y., 1989

Kadowaki J. K. Zen and the Bible. L.; Boston; Melbourne; Henley, 1982.

Hisamatsu Sin'ichi. Zen and Fine Arts. Kodaisha International LTD, 1971.

One Robe, One Bowl. The Zen poetry of Ryokan. N. Y.; Tokyo, 1977.

Малинина Е.Е. Сюжеты и мотивы дзэнского искусства. Восточная коллекция. М., Осень, 2005

Малинина Е.Е. Путь к Озарению. Искусство буддизма дзэн. Lambert Academic Publishing. 2011.

Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозреаний. М., 1997.

Штейнер Е. С. Иккю дзюн. М., 1987. С. 238.

Уотс А. Путь Дзэн. Киев, 1993.

Лекция 7. «Художник, какой бывает раз в тысячелетие»

(Художественно-эстетическое наследие дзэнского монаха-художника Сэссю Тоё) (1420–1506)

Среди путей живописца
тушь простая превыше всего.
Ван Вэй

Кисть Сэссю спонтанна и жива,
как сама природа.
Казалось, тушью ему служила его собственная кровь,
одухотворявшая всё, о чём рассказывала кисть.
Дзуйкэй Сюхо

Одновременно с желанием рассказать об этом художнике возникает вполне объяснимое чувство робости. Ибо как уместить мощь его художественного дара, историю его необыкновенной судьбы длиной почти в столетие (1420–1506 гг.) в границы письменного текста? В наши дни часто случается слышать о том, что, не понимая дзэн, нельзя понять Японию, но не понимая Сэссю, невозможно проникнуться духом дзэн. Имя Сэссю в Японии известно каждому. Сегодня его называют «величайшим художником за всю историю японской живописи, чья титаническая фигура доминирует над эпохой». Однако уже современники Сэссю разглядели в нём человека, «какой бывает раз в тысячелетие». Надо было обладать исключительным живописным талантом и глубоко религиозным сознанием, прославиться благородством и высотой духа, чтобы получить столь высокую оценку в стране, где едва ли не каждый второй наделён художественными способностями и с раннего детства обучается искусству владения «кистью и тушью», где тысячелетняя традиция, унаследованная из Китая,

учит не отделять нравственные качества человека от его художественного дара и где, наконец, достоинства «кисти» художника, характер и ритм его письма и рисунка считаются прямым отражением его душевных качеств. «Невозможно постичь Дао кисти и туши, если сам не хранишь в себе Дао», – говорит китайский художник.

Сэсю стал легендой ещё при жизни, большую часть которой провёл вдали от столицы. Не стремясь к славе, он был окружён ею до самых последних своих дней. Подобно японскому живописцу XIX столетия Хокусаю, он мог бы назвать себя «одержимым рисунком»: его ежедневное общение с кистью, начатое, по крайней мере, с двенадцатилетнего возраста, продолжалось более семи десятков лет – до самого преклонного возраста. Но и тогда его вдохновенная кисть не ведала усталости и продолжала создавать подлинные шедевры.

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

Храм Хофукудзи, и сейчас ещё существующий, в XV в. переживал период своего расцвета, владея обширными рисовыми полями и содержа в своих пределах более 1500 монахов.

Следуя духу времени, подчиняясь тону, который задавали крупнейшие дзэнские монастыри в Киото, ориентированные на китайскую культуру, Хофукудзи сохранял внутри себя ту же атмосферу глубокого уважения к древней цивилизации, давая своим питомцам классическое китайское образование, включающее знание китайского языка, поэзии, философии.

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

Рассказ о чудесных способностях юного Сэсю, о волшебной силе кисти типологически восходит к тому роду преданий, широко распространённых в древнем Китае, в которых художнику приписываются сверхъестественные возможности. Как не вспомнить многочисленные легенды, окружающие имя

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

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

Зная о непреодолимом влечении юного дзэнского монаха к творчеству, нетрудно предположить, насколько сильно манил его Киото, как притягателен для двадцатилетнего Сэсю был

этот город. Более четырёх с половиной столетий (704–1185 гг.) Хэйанкё – «Город мира и покоя», как назывался Киото в прежние времена, был средоточием всей культурной жизни страны. Император – живой потомок богини Солнца Аматэрасу – вместе с многочисленной свитой своих придворных постепенно напитали атмосферу города духом рафинированной красоты и утончённости, придали ему облик неповторимый и прекрасный. Черепичные крыши древних монастырей; ведущие к ним мощёные улочки, тишину которых нарушает лишь стук деревянной обуви паломников; вековые деревья, оберегающие покой синтоистских святилищ (или, может быть, наоборот: выстроенные столетия назад синтоистские святилища хранят покой и старость могучих деревьев); внушающие почти благоговейный трепет огромные просторные лестницы с каменными фонарями по бокам, возносящие к воротам буддийских храмов, – кажется, сама душа Японии, её сердце, пребывает здесь.

Придя к власти, военное правительство Асикага вновь избрало Киото своей столицей, открыв тем самым новую страницу в судьбе древнего города. Сюда и приезжает Сэсю в 1440 г., чтобы провести в Киото последующие двадцать лет своей жизни. Надо полагать, что само пребывание молодого дзэнского монаха в этом прекраснейшем из городов Японии послужило великолепной школой для него. Здесь отшлифовались его художественные вкусы, здесь он получил самое блестящее по тем временам образование.

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

ты, главным образом, с Китаем и Кореей. Тут же располагалась и Академия художеств.

Учителем живописи Сэсю стал художник-монах, член Академии художеств Сюбун, занимавший в Сёкокудзи весьма высокую должность токан, то есть ответственный за строительство и надлежащее состояние различных зданий монастыря. Дзэнским Рафаэлем называют иногда Сюбуна западные искусствоведы, – видимо, за присущую его творчеству мягкость, лиризм, лёгкость, с какой он создавал свои многочисленные пейзажи. Все они пронизаны духом мечтательности и тишины и изображают, как правило, характерные для китайской природы остроконечные причудливых форм скалы, уютно встроенные в ландшафт павильоны или маленькие горные храмы, крохотные фигурки странников в монашеской одежде, бредущих по петляющим тропкам, либо монахов, подметающих пустынный двор уединённого монастыря. Сегодня мы знаем Сюбуна исключительно как пейзажиста, стоящего у истоков живописи в «новом» (т. е. китайском) стиле. Однако хроники тех лет свидетельствуют, что он обладал весьма широким спектром дарований: был скульптором, ремесленником, расписывал раздвижные бумажные перегородки (*фусума*), экраны (*бёбу*). Биография его полна загадок и тайн. Самый влиятельный и известный из живописцев своего времени, он не оставил нам ни одной работы, собственноручно им подписанной или же датированной, что трудно, разумеется, объяснить лишь «скромностью» столь авторитетного в Сёкокудзи мастера. Дело, скорее всего, в том, что во времена Сюбуна художники Академии редко оставляли на своих работах подпись или печать. Будучи в большинстве своём послушными исполнителями многочисленных заказов на определённую тему, они обязаны были, например, создавать работы, играющие роль потенциальных подарков *сёгуна* какому-либо лицу. Что же касается произведений религиозной живописи, то на картине такого содержания художнику тем более запрещалось оставлять свою подпись. Если же имя ис-

полнителя всё же указывалось, то это была *какуси раккан* (букв. «спрятанная подпись»), т. е. подпись едва заметная, не отвлекающая внимание зрителя. Творческая индивидуальность художника в массовом потоке живописных работ, созданных мастерами Академии, мало учитывалась, поэтому очень трудно сегодня выделить пейзажи Сюбуна из огромного количества им подобных, идентичных и по манере исполнения, и по стилю, и по сюжету.

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

Похоже, что многогранность художественных дарований Сэсю, так же как и притягательность его чисто человеческих качеств, не остались незамеченными в Сёкокудзи, ибо в тридцать лет он получил довольно высокую должность сика, лица, ответственного за приём гостей, – факт, сыгравший важную роль в его жизни, ставший тем необходимым и закономерным звеном в цепочке событий его судьбы, которые привели его в конце концов в Китай. Нетрудно себе вообразить, что жизнь в Сёкокудзи, атмосфера которого была насквозь пропитана китайской культурой, заботами об углублении контактов с мате-

риком, сформировала в японском художнике мечту посетить древнюю страну. Похоже, что именно своей ролью «ответственного за приём гостей» Сэсю обязан знаменательной встрече с посетившим Киото, а значит, и монастырь Сёкокудзи, влиятельным князем Оути, пригласившим художника в город Ямагути, где для Сэсю открывалась реальная возможность отправиться в Китай.

В XV столетии Ямагути (совр. преф. Ямагути), отстоявший на 550 км к западу от столицы, был приамковым городом могущественных князей Оути, чья власть распространялась на острова Кюсю и Сикоку. В то время, о котором идёт речь, город переживал пору своего расцвета и был так богат и прекрасен, что вошло в традицию называть его западной столицей, или малым Киото. Ещё и сегодня высокая, видимая издали пятиярусная пагода храма Рурикодзи безупречно чётким силуэтом прорисовывается на фоне мягких очертаний окрестных гор. Отнесённая к числу «национальных сокровищ» (*кокухо*), она считается одной из самых красивых пагод Японии, символом былой славы и расцвета Ямагути. С давних пор город играл важную роль посредника между Японией и заморскими державами. Отправляя на материк живопись и лаковую утварь и вывозя, в свою очередь, из Китая и Кореи самые разнообразные произведения искусства, князь Оути получали от этого обмена огромную прибыль, пополняя одновременно и собственную коллекцию художественных ценностей. Приглашение столичного художника в Ямагути было вызвано вполне объяснимым стремлением укрепить авторитет и культурное влияние этого набирающего силу города, поддержать его репутацию «малого Киото». Молодой дзэнский монах, талантливый живописец, владеющий к тому же китайским языком, как нельзя лучше подходил на роль персонального консультанта и наставника князей Оути в сфере культурных связей с Китаем.

В миле от города, в живописнейшей долине, часто навещаемой туманами и клубящимися облаками, Сэсю получает ме-

сто настоятеля *Ункокудзи* (Храма Долины Облаков) – небольшого фамильного храма князей Оуги. Сохраняется оно и сейчас, это неброское крохотное здание, почти задавленное современными домами, восстановленное в 1884 г. поклонниками творчества Сэсю в память о проживавшем здесь художнике.

В Ямагути Сэсю обрёл, наконец, свободу от жёстких и непреложных правил, господствовавших в Сёкокудзи, от живописного канона, следовать которому была прямая неизбежность; здесь, вдали от строгих глаз наставника, творчество Сэсю вошло в русло им самим выбранного пути. И хотя традиция запрещала художникам подписывать свои работы до достижения ими шестидесяти лет, Сэсю, нарушая её, начинает оставлять своё имя на рисунках уже сейчас, когда ему едва перевалило за сорок, свидетельствуя тем самым об осознании своей творческой значимости, восприятию себя не как ремесленника, исполнителя чужих заказов, но художника с собственным видением мира. Среди дзэнских монахов было принято брать псевдонимы, не связанные с фамилией семьи, но содержащие в себе слог, входящий в состав имени учителя. Говорят, что Сэсю был большим поклонником каллиграфической работы китайского поэта и художника минской поры Чуши Фан-чи, представлявшей собой два иероглифа со значением «снег» и «лодка», которые читаются по-японски как сэцу и сю. Соединённые вместе, они составили новое имя художника – Сэсю, которым он отныне и подписывает свои произведения. Это имя оказалось созвучным именам двух наиболее авторитетных для него японских мастеров (слоги *сэцу* входят в состав имени Дзёсэцу, слог *сю* представляет собой первую часть имени Сюбуна). И всё же не уверенный в правильности своего выбора художник обратился к старшему по возрасту монаху Рюко с просьбой интерпретировать дзэнский подтекст выбранного им имени Сэсю, что означает «Заснеженная Лодка». Ответ Рюко сохранился до наших дней: «Снег покрывает всю вселенную. Его чистота безупречна и,

подобно сверкающей луне, не содержит и пятнышка пыли. Лодка, в свою очередь, скользит по поверхности воды, вольна уплыть во все направления: на юг, север, запад и восток. Всегда в движении, она не останавливается нигде, и только привязанная к шесту, пребывает в покое. Непорочная белизна снега символизирует духовную сущность истины, а лодка, находящаяся в вечном движении, но способная также и к покою, означает как подвижность нашего ума, так и его тишину. Если только ты глубоко, всем сердцем, овладеешь духовной истиной и постигнешь природу ментальной активности, ты сможешь выражать их своей кистью. И тогда твоё творчество будет наполняться всё большей и большей силой. В будущем люди будут обсуждать твои работы и скажут про них, что это не столько созданные рукой художника картины, сколько творения его духа». Пять столетий, прошедшие со времени ухода Сэсю из жизни, доказали подлинность его художественного дара, жизненность и одухотворённость его искусства, предсказанную дзэнским монахом.

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

Сегодня нам трудно даже вообразить, насколько тяжело в те далёкие времена давался этот путь из Ямагути в китайский порт Нинпо японскому судну с его 170 пассажирами. Похоже, что каждый, принимавший участие в том путешествии, был по натуре своей авантюристом, готовым к встрече с любыми неожиданностями и испытаниями. Многие из участников экспедиции, одетые, подобно Сэсю, в монашеские одежды, согревались долгими зимними вечерами лишь мечтой о великой заморской стране, обещавшей каждому так много. Больше трёх с половиной месяцев длилось странствие, которое сегодня могло бы занять не более суток. Всего 500 миль морского

пространства и многие годы ожиданий отделяли заветную мечту от её воплощения в реальность. Наконец, в начале 1468 г. Сэсю ступил на берег китайского государства, почти двухгодичное пребывание в котором сыграло столь огромную роль в его судьбе, что после возвращения на родину он едва ли не до конца жизни подписывал созданные им работы не иначе как «Сэсю, побывавший в Китае».

«Побывавший в Китае» – как много значили эти слова для человека XV столетия, особенно если он дзэнский монах и художник! За этими словами – не просто факт пребывания в далёкой стране, не просто ностальгия по её ландшафтам, людям, дорогам, странствиям... Китай питал творческое воображение многих современников Сэсю; на Китай с давних пор смотрели с благоговением и почтением. Побывать в Китае мечтали многие; не видя его пейзажей, рисовали их непрерывно, отдаваясь стихии своего воображения. Таким, между прочим, излюбленным сюжетом дзэнского искусства стали «Восемь знаменитых видов Сяо и Сян», но сколько из японских художников побывало там и имело реальную возможность любоваться красотой двух прославленных рек? Редкий дар судьбы – жить и учиться в Китае, странствовать по его провинциям, всматриваться в чужую жизнь, общаясь с людьми на их родном языке, вдыхать ароматы заморской земли – выпадал далеко не каждому.

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

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

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

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

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

Когда же пришло время покидать страну, – рассказывает легенда, – лодка художника оказалась доверху покрыта бес-

численными листами «белой, как снег» бумаги, исписанной прощальными стихами его друзей и почитателей таланта, что и послужило, якобы, основанием назвать живописца именем «Сэсю» («Заснеженная Лодка»). Легенда трогательная и красивая, но имеющая, однако, весьма далёкое отношение к действительности, ибо его псевдоним к тому времени был уже выбран.

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

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

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

Трудно переоценить значение того опыта, который приобрёл художник за время пребывания в древней стране. Его

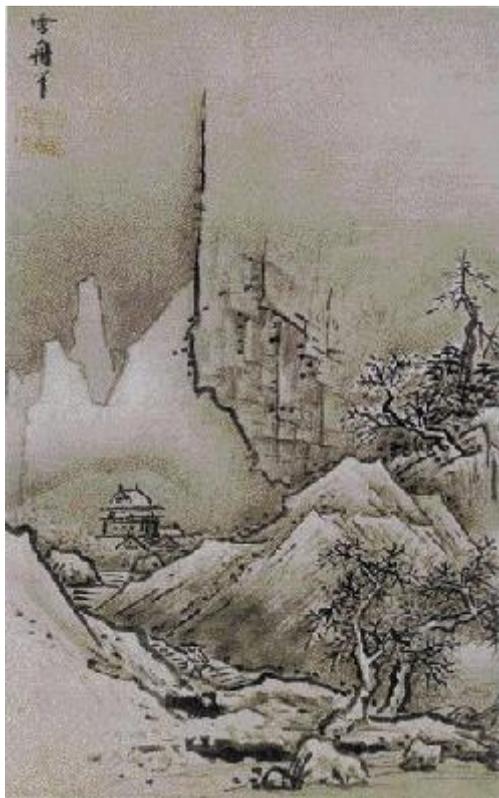
кисть овладела всем диапазоном художественных стилей, существующих в Китае с древнейших времён. Стили эти – *син* (формальный), *гэ* (полуформальный), *со* (скорописный), – рождённые, как уже говорилось, искусством каллиграфии, органично и естественно проникают вместе с основным потоком китайской культуры и на острова, где распространяются уже на многие другие сферы художественной деятельности японцев.

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

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

Пожалуй, нигде стиль *син* не проявил себя так властно в творчестве художника, как в цикле пейзажей на тему времён года, из которых сохранились лишь два: «Зима» и «Осень».

Узкие вертикальные свитки, небольшие по формату, обрели огромную популярность к XV столетию, ибо отвечали новым архитектурным требованиям и эстетическим запросам этой эпохи, продиктованным желанием украсить интерьер храма или жилого дома, вывесить картину-свиток в специально сконструированной нише *токонома*. Сэсю, уступая моде своего времени, его вкусам и тенденциям, оставил нам множество картин-свитков вертикальной формы.



Выразительность каждого из двух свитков значительно выигрывает, если их рассматривать вместе – как, по всей видимости, и задумывал художник. Удивительное дело, но почти осязаемое ощущение холода исходит от зимнего пейзажа, где резкость сильных, изломанных линий, контраст чёрной туши и белых просветов бумаги, рож-

дающих иллюзию снежного покрова (в горах, на ступенях, ветвях деревьев), с предельной убедительностью передают атмосферу морозного дня. Созданию этого ощущения помогает ярко обозначенная прямая линия, словно «раскалывающая» морозный воздух свитка на части, вызывающая ассоциации со звоном ломающихся на морозе льдинок, со звуком поскрипы-

вающего под ногами
Сэсю. Зимний пейзаж. 1486 г. Токио, Национальный музей.

снега. Контрастно тёплым, «уютным» выглядит осенний пейзаж, зовущий пройти вдоль кромки воды, где стоит лодка, подняться, обойдя двух мирно беседующих монахов, по ступеням, ведущим в храм, – силуэт его «летающей» крыши отчётливо прорисовывается на фоне виднеющихся вдали гор. Американский историк искусств Эрнст Фенелоза назвал Сэсю «величайшим в истории мирового искусства мастером прямой линии и угла», имея в виду как раз стиль *син*, в котором он воистину не знал себе равных.

История японской живописи тушью не знает других примеров, за исключением Сэсю, когда бы художник с одинаковой виртуозностью владел всеми тремя стилями, из которых техника «расплёснанной туши» (*хацубоку*) в стиле *со* считается наиболее сложной. Скорописный иероглиф, как известно, наиболее труднен как для прочтения, так и для исполнения, но и эстетически наиболее значим. Подобно этому стремительная и подвижная манера рисования в стиле *со*, в основе которой лежит спонтанность и живое творческое вдохновение, признана большинством знатоков искусства высшей формой художественного творчества. Однако кажущаяся лёгкость, игривая беззаботность порхающей кисти, за мгновения создающей полный живого дыхания рисунок, опирается на многие годы усердной тренировки. Хранящая в себе память о



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

многолетнем опыте общения с кистью и потому освобождённая в минуту творческого экстаза от мысли о том, «как рисовать», какими средствами передать внутреннюю реальность изображаемого, рука движется сама, повинувшись спонтанному самовыражению духа. Здесь мало одной только техники владения «кистью и тушью», – это искусство требует особого вдохновенного состояния, способности слиться, «быть одним» с предметом изображения, чтобы в несколько взмахов кисти суметь передать его сущность и душу. Сошлёмся на замечательную книгу В. В. Малявина, откуда позаимствуем описание творческого процесса китайского живописца Чжан Лу (XV–XVI вв.), принадлежащее его биографу: «Завидев грозные горы и глубокие долины, кипящие ключи и бурные потоки, сплетение деревьев и нагромождение камней, кружение птиц в небе или игру рыб в воде, он надолго погружался в созерцание. Потом он раскладывал перед собой шёлк и неподвижно сидел подле, ища духовного проникновения в увиденное. Когда же прозрение осеняло его, он всплёскивал руками и бросался к шёлку. Его кистью словно водила созидательная сила небес, и он в один присест заканчивал картину».

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

Как не вспомнить, разглядывая работу японского живописца, рассказ Анастасии Цветаевой об удивлявшем мир звонаре

Сараджеве, обладавшем уникальным даром различать сотни оттенков звука там, где мы слышим один-два тона. Музыкальный феномен Сараджева невольно рождает ассоциации с творческой способностью Сэсю, чьё и без того обострённое чувство цвета утончилось с годами до восприятия неуловимо-прозрачных модуляций тона в полифонии одной только чёрной туши. Наследник живописной традиции, берущей начало в Китае, Сэсю, кажется, довёл возможности чёрной туши до её высших пределов, непрерывно при этом передавая накопленный опыт своим соотечественникам.

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

Рисунок возникает из чистого и «пустого» фона, на котором танцующая в свободном полёте кисть набросала неясные очертания теней, размылов, штрихов. И только всмотревшись внимательно в этот вольный танец кисти и туши, воображение начинает дорисовывать пейзажный мотив: смутные силуэты горного хребта, проступающего из тумана, контуры деревьев, смешанных порывом ветра в одно целое, изгибы крыш, одинокую маленькую лодочку, внезапно превращающую своим присутствием белое поле свитка в водное пространство. Даже

среди тех, кто оставил свои надписи на картине, не было единого мнения по поводу того, какое место имел в виду художник, рисуя пейзаж: Западное ли озеро в Ханчжоу или же вид на реку Янцзы... Но стоит ли гадать, ибо, скорее всего, место это, рождённое внутренним видением художника, «не находится нигде и одновременно может оказаться всюду».

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

Форма длинного – порой в несколько десятков метров – горизонтального свитка (*эмакимоно*), популярная в Японии в XII–XIII столетиях, к XV в. уже утрачивает свою привлекательность для художников. Редко кто из них обращался в своём творчестве к ставшей уже архаичной форме *эмакимоно* в те времена, когда жил Сэсю; да и определённого рода архитектурные изменения (появление строений в стиле *сёин*, отличительной особенностью которых, как уже говорилось, была, в частности, специальная ниша – *токонома*) обусловили востребованность небольшой по формату вертикальной картины-свитка, удобной для вывешивания на стене. И всё же художник остановился именно на горизонтальном свитке, способном передать идею подвижного течения жизни, вечно меняющихся как во времени, так и в пространстве форм бытия.

«Длинный» – в 16 метров! – свиток Сэсю поражает разнообразием видов, ландшафтов, сюжетов. Мы знаем, что Сэсю намеревался оставить нам реальные впечатления о своём пре-

бывании в Китае. Но это не просто странствия по дорогам страны, о которой никогда не переставал думать художник. Виды китайских пейзажей накладываются в сознании живописца на изображение некоего внутреннего пространства – ландшафта души. Пейзажная панорама свитка превращается в исповедь духовных странствий художника, приобретая некий эзотерический подтекст, воспринимаясь в иных – более широких – временных и пространственных масштабах. Путешествия по дальней стране начинают осмысливаться как скитания по дорогам судьбы, где в каждый момент открывается новая жизненная панорама, чаще всего неожиданная и удивительная, подобно тому как по мере развёртывания свитка никогда не знаешь, какой вид откроется за следующим поворотом тропы, за крутой отвесной стеной, какого спутника встретишь на древних каменных ступенях горного храма или на крутом подъёме в гору. Панорама свитка разнообразна и непредсказуема, как сама жизнь, где ничто не повторяется. На какое-то время случайно встреченный странник в монашеской одежде становится попутчиком, но едва успеваешь привязаться к нему после душевной и тёплой беседы во время короткого отдыха, как пути расходятся: каждый идёт своей дорогой, на которой открываются новые захватывающие дух панорамы, присоединяются новые случайные попутчики. Странствия души протяжённостью в жизнь!

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

желание насладиться красотами природы, но смысл – глубокий и вечный.

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

Неторопливо и внимательно просмотрев весь свиток, пройдя вместе со странниками в монашеской одежде все его пути, надышавшись его вольными и разнообразными, как сама жизнь, ландшафтами, зритель читает в конце надпись, сделанную рукой художника: «Нарисовано обременённым годами шестидесятисемилетним Сэсю, занимавшим первое почётное место в зале медитаций монастыря Тэндо в Китае, в один из мирных дней 18 года эпохи Буммэй» (1486 г.). Узнав, что 16-метровый пейзажный свиток, поражающий богатством своего содержания, динамичностью сменяющих друг друга сюжетов, создан в «один из мирных дней», трудно удержаться от изумления и восторга перед блистательным мастерством живописца. Надпись эта способна ошеломить даже тогда, когда знаешь силу магической кисти Сэсю и то, насколько неиссякаем его художественный дар, ибо рисовать для него значило жить и дышать.

Помните ответ Хакуина на вопрос о том, как долго он рисовал портрет Дарума? «10 минут и 80 лет», – сказал тогда дзэнский монах. Свой «Длинный» свиток Сэсю писал один

день и всю свою долгую жизнь. В шестнадцати метрах развёрнутой пейзажной панорамы спрессована судьба...

Никогда, до самой смерти, Сэсю не прекращал своих странствий по стране. Это отвечало особенностям его натуры, требующей движения и эмоциональной пищи для творчества, это было созвучно и той традиции, которая сложилась в монашестве. Передвижение пешком воспринималось как необходимый элемент духовного делания последователей дзэнского учения. «Странник, проходя по стране, существовал в соответствии с миром преходящего (*укиё*). Изменчивость и непостоянство реальных форм наблюдались паломником в пути, в буквальном смысле смене визуальных впечатлений. Сообразно закону непостоянства *мудзё* путешественник видел мир в движении, с меняющихся точек зрения. Смотреть на мир непостоянства с чётко фиксированной постоянной позиции привязанного к одному месту обывателя считалось ложным в системе буддийских воззрений. Напротив, ломая чары обыденного, путешествия служат целям буддийского видения. Таким образом, буддийский монах в акте паломничества осуществлял принцип "подвижный в подвижном", будучи на своём микроскопическом уровне изоморфным макрокосму».

«Длинный» пейзажный свиток – не единственный, созданный Сэсю в этом стиле. Другое *эмакимоно*, протяжённостью около 12 метров, не датированное художником, тоже воспевают китайские «горы и воды» на фоне сменяющих друг друга времён года. Свиток менее разнообразен в своём сюжетном развитии: он ведёт нас, главным образом, по берегам реки, вероятно, Янцзы, плавное течение которой становится лейтмотивом всего повествования свитка. Так же, как и «Длинный» свиток, он написан в стиле *син*, допускающем подробности и детали. Смена насыщенных горных ландшафтов вольными речными просторами, где ничто не мешает глазу уноситься в заоблачные дали, подобна дыханию – спокойному и ритмичному.

Самый короткий из трёх сохранившихся до наших дней свитков художника, длиной всего четыре метра, написанный

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

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

Напоённый красотой родной природы, художник рисовал уже не только китайские «горы и воды», но и пейзажи своей отчизны, исполненные задушевности и теплоты. Кто путешествовал по Японии, кто знаком с её ландшафтами, кто взбирался на вершины гор, чтобы с высоты птичьего полёта обозреть её холмистую – в горных складках – красоту, кто бродил вдоль её живописнейших рек со скалистыми берегами, с неис-

числимыми водопадами, каждый из которых имеет свой неповторимый облик, голос и, конечно, название, для того не останется никаких сомнений в том, что вдохновляло художника в его творчестве, что послужило мощным стимулом для освобождения от власти китайских мотивов и рождения нового – японского – стиля. Неудивительно поэтому, что сам художник ещё в Китае называл своими наставниками живописи горы и реки. Он создавал пронзительно японские пейзажи, неожиданные на фоне живописи его времени, когда по законам жанра не принято было писать с натуры, создавать «портреты» конкретной местности, оставлять на бумаге хорошо узнаваемые ландшафты, тем более японские. В его время жанр «горы-воды» служил скорее средством передачи космичности пространства, органичности человека этому миру; горы (*ян*) – мужское, светлое начало и воды (*инь*) – женское, тёмное начало моделировали идею взаимосвязи всех частей макрокосма. Пейзажная живопись, проникнутая глубокими философскими раздумьями о мире, космосе, человеке, не снисходила до изображения конкретного, ибо не в этом, не в буквальном воспроизведении «натуры», виделся смысл жанра. Природа осмыслялась как носитель высоких и вечных законов, через постижение которых человек приобщается к её мудрости. Странствия по бескрайним просторам свитка способствовали гармонизации души, её очищению и возвышению, рождали понимание относительности земных, человеческих ценностей в масштабе всего сотворённого мира, границы которого уходят далеко за пределы изображённого.

И лишь значительно позднее, в XVIII–XIX веках, с появлением Хокусая – художника-бунтаря, названного «самым независимым и своевольным» живописцем страны, японцы познакомились с гравюрами, воспроизводящими родные пейзажи, с натуралистическими подробностями описывающими жизнь простых тружеников на фоне японской природы. Эти гравюры ошеломили современников Хокусая новизной и необычностью. В историю японской культуры он вошёл как

человек, чьё сознание на целое столетие опередило эпоху. Что же тогда говорить о Сэсю, жившем в далёком XV веке? На сколько столетий он опередил своё время? Художник, «одержимый», подобно Хокусаю, рисунком, он стоит особняком в истории японского искусства. По мнению японского искусствоведа Сигэясу Хасуми, посвятившего многие годы исследованию художественного феномена Сэсю, творчество художника представляет собой «поворотный и самый важный момент в истории японской живописи». «Под влиянием Сэсю, – пишет Сигэясу, – японское искусство, освобождаясь от безусловной власти китайского влияния, постепенно начинает пропитываться национальным духом». (*Сигэясу Хасуми. Сэсю Тоё синрон. Соно нингэндзо то сакухин. Токио, 1977. Р. 9.*)

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

Ярким примером «японского стиля» является и картина «Небесный мост» (Аманохасидатэ), созданная мастером уже на закате жизни. Такое название носит узкая и необычайно длинная, в полтора километра, песчаная коса, протянувшаяся в Японское море, – одно из самых живописных и замечательных мест Японии. Говорят, что сосны, растущие вдоль косы

на всём её протяжении, самые красивые в стране. И правда, они словно танцуют под музыку морского прибоя и ветра. Каждая из них придумывает свои собственные движения этого танца, и ни одна из сосен в причудливости и неожиданности формы не повторяет другую. Художник запечатлел «Небесный мост» откуда-то сверху, с такого места, которое позволяет охватить взглядом всю широкую панораму прибрежных окрестностей, длинной песчаной косы, соединяющей оба берега, окутанных туманом и словно уплывающих за горизонт гор.

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

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

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

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

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

Поэзия и живопись – удел смертных.
Но где же человек проводит вечность?
На переднем плане свитка – горные вершины,
Устремлённые ввысь, подобно лезвию меча.
Вдали – неровный силуэт берега и песчаных холмов.

Тропинка вьётся среди скал, где
Лишь храм да древние сосны
Делят друг с другом своё одиночество.
Бокусё, уходя из жизни, оставил нам в дар свои стихи,
А вслед за ним последовал и Сэсю.
Их ушедшие души навещают этот нарисованный пейзаж
И тревожат мои весенние грёзы.

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

Нет точных свидетельств тому, где окончил свою жизнь Сэсю. Научные сотрудники мемориального Дома-музея Сэсю в городе Масуда убеждены, что именно их город стал последним пристанищем художника на земле. Они подведут к его могиле, упомянут название храма Токодзи, где в 1506 г. в возрасте восьмидесяти шести лет он скончался. Город Масуда называют в литературе рекламного характера не иначе как «город Сэсю». Это место настолько одухотворено живой памятью о нём, что невольно рождается ощущение некоего «провала во времени». Кажется, что даже не слишком удивишься, если на одной из тихих улиц города или у набережной реки вдруг появится фигура старого дзэнского монаха, облик которого хорошо знаком по его автопортрету. Автопортрет этот, дошедший до нас в копии художника Кано Танью, был подарен любимому и самому преданному из учеников Сэсю – живописцу с поэтическим именем Сюгэцу (Осенняя Луна), верному спутнику художника во всех его странствиях по земле и по морю в течение двадцати семи лет. Уроженец южного Кюсю, Сюгэцу был вынужден в конце концов вернуться к себе на родину. Подаренный ему на про-

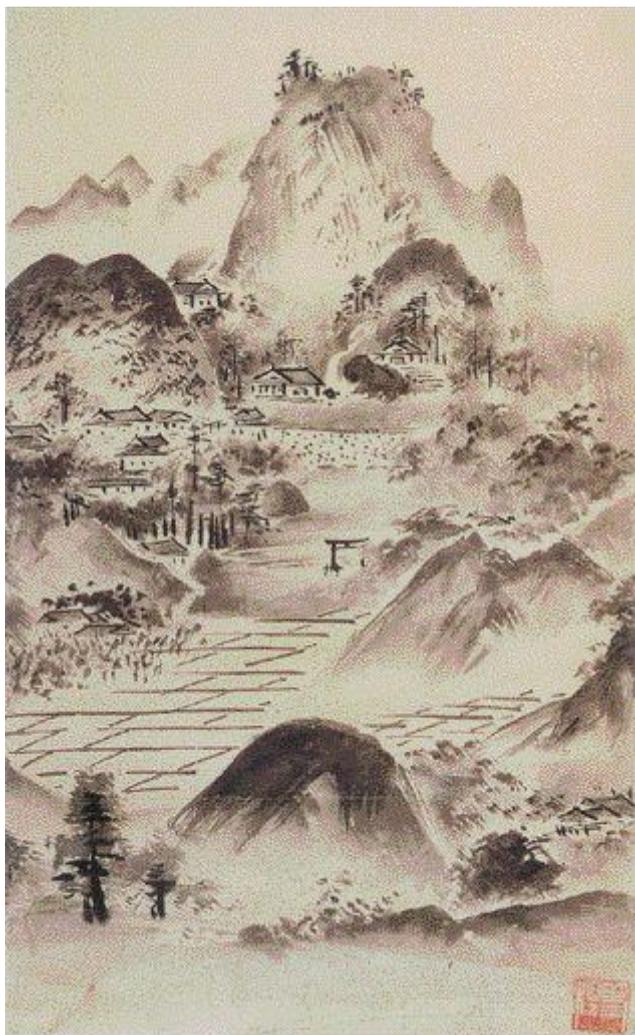
щание «Автопортрет Сэсю» – наибольшая честь, которой может удостоить мастер ученика, признав тем самым последнего своим духовным сыном. Надпись, сделанная на картине, гласит: «Автопортрет, подаренный Сюгэцу, создан зимой 71-летним Сэсю, побывавшим в Китае».

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

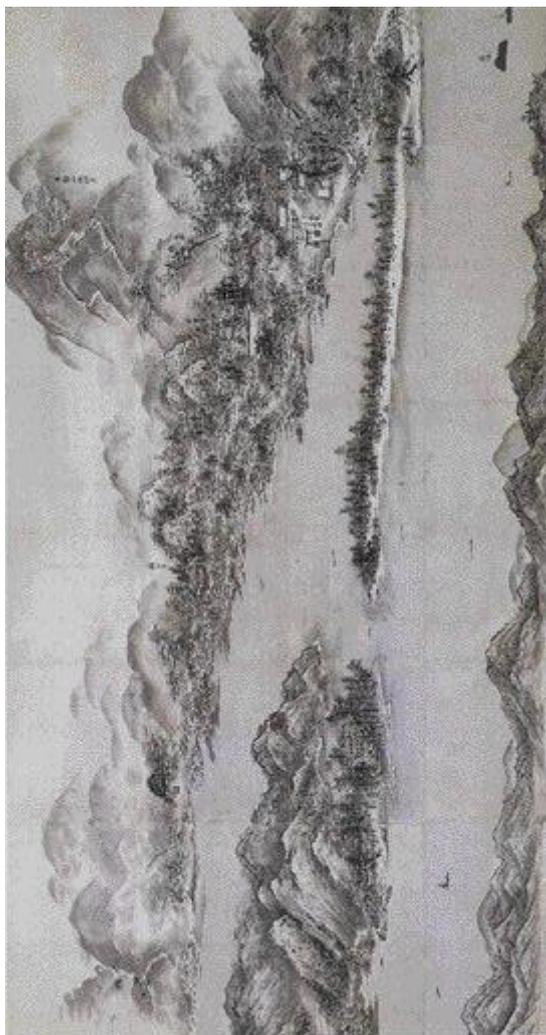
На Всемирном Совете Мира в Вене в 1956 г. были названы десять человек, которые, по мнению экспертов, оставили наиболее заметный след в мировой культуре за всю историю человечества. В числе этих десяти наряду с Леонардо да Винчи, Моцартом, Достоевским был назван и Сэсю Тоё, дзэнский монах и художник,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



Сэсю. «Длинный» пейзажный свиток. 1486 г. Фрагмент. Ямагути, коллекция Мори.



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



**Сэсю. Небесный мост. Начало XVI в. Токио,
Национальный музей.**

Библиографический список

Covell J. C. Under the Seal of Sesshu. N. Y., 1941.

Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений. М., 1997.

Hoover T. Zen Culture. L., 1988.

Малинина Е.Е. Путь к Озарению. Искусство буддизма дзэн. Lambert Academic Publishing. 2011.

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

Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. М., 1988.

Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. М., 1987.

Лекция 8. Феномен хайку. Влияние дзэн-буддизма на поэзию Мацуо Басё

Что мы знаем о Басё?

В первую очередь то, что жил он в эпоху Гэнроку (1688–1703), которую называют «золотым веком» японского искусства; что оставил нам огромное число хайку, подняв поэзию на такую высоту, на какую она не поднималась ни до, ни после него. Мы знаем, что он вел жизнь паломника, странника, путешествующего по Японии бесконечно много. Многие из своих шедевров он сочинил в пути. В его время модными были «эстетские прогулки» на лоне природы. Но никак нельзя сравнивать их со странствиями Басё. Дорожные впечатления служили строительным материалом для его творчества. Он не жалел трудов – и даже самой жизни, – чтобы добыть их. После каждого из путешествий появлялся сборник стихов. Путевые заметки и дневники Басё принадлежат к самым замечательным произведениям японской словесности.

Один из друзей Басё, богатый поставщик рыбы, предоставил ему в 1861 г. в распоряжение свою хижину на берегу реки. Здесь в саду поэт посадил банановое дерево (басё) и ученики стали называть это жилище «Басё-ан» («Обитель банановых листьев»). Поэт, как известно, тесно идентифицировал себя с буддийским принципом непостоянства. Эта идентификация простерлась до принятия им литературного псевдонима. (В очень важном тексте традиции Махаяна – Вималакирте сутре – банановое дерево приводится как пример непостоянства в следующей строке: «Его тело подобно банановому дереву; внутри его нет твердой сердцевины».) Он ощущал особое духовное родство с банановым деревом, которое, подобно ему самому, было одиноко и незащищено, сгибалось под бурями этого мира. Оно символизировало хрупкость и преходящность его собственной жизни, как он любил ее описывать. Спустя десять лет Басё написал чудесное эссе, в котором показано,

как тесно он связан с этим деревом. Стихотворение, написанное им, хорошо передает атмосферу «Банановой обители»:

Басё о новаки ситэ	Как стонет от ветра банан,
Тараи ни амэ о	Как падают капли в кадку,
Кику е кана.	Я слышу всю ночь напролет.

Здесь он жил, занимался сочинением стихов и изучал основы дзэн-буддизма. Погруженность Басё в дзэнскую философию является ключом к пониманию его жизни и литературной деятельности. А потому напомним еще раз основные принципы буддизма дзэн.

Притягательность дзэн в отсутствии канонов. «Дзэн не основывается на письменных источниках, не имеет разработанной философии. В сущности он почти антифилософичен, ибо делает упор на значении постижения истины, которая возникает как озарение, а не вследствие изучения сочинений других людей» (Кирквуд К. Ренессанс в Японии. М., 1988, с. 137). Дзэн утверждает, что для постижения и объяснения скрытой сути вещей вообще не пригодно логическое мышление, построенное на постепенном восхождении от незнания к знанию. Ум, интеллект, логическое мышление не дает человеку подлинного знания о картине мира, оно скользит по поверхности, не проникая в глубины бытия. Истина вне слов, истина несказуема. Когда Будду попросили произнести проповедь на горе, он просто показал собравшимся цветок. Один только Кашьяпа понял этот знак и улыбнулся: Будда своим жестом хотел обозначить передачу учения «от сердца к сердцу». «Знающий не говорит, говорящий не знает», – сказано у Лао-цзы.

Наставник дзэн не читает сутр, не соблюдает ритуалов, не наставляет своего ученика при помощи долгих проповедей. Ученик должен сам постичь себя, самостоятельно отыскать свое место в духовном мире.

Одной из особенностей дзэн является пренебрежение формой, что вообще свойственно и христианской, и буддийской мистике. Когда подчеркивается значение духа, все его внешние проявления приобретают второстепенное значение. Форму да-

леко не всегда презирают, но внимание к ней сводится к минимуму. Широко известна история о том, как учитель дзэн Танка взял одну из статуй Будды из того монастыря, где он остановился, и развел из нее костер, чтобы согреться. Когда впоследствии один монах спросил своего учителя о Танке, тот сказал: «Когда холодно, мы греемся у огня».

– Правильно он сделал или нет?

– Когда жарко, мы идем в бамбуковую рощу к ручью, – было сказано в ответ.

Сам термин *дзэн* означает «созерцание», не просто «наблюдение», «смотрение», но именно созерцание, как попытка духовного общения с миром и духовного проникновения в его смысл, иррационального его постижения. Созерцание подразумевает утверждение иной реальности, чем при наблюдении, когда внешняя оболочка предмета всегда оказывается второстепенной перед скрытой сутью, недоступной простому зрению.

Великий мастер дзэн сказал: «Разве есть внешняя и внутренняя сторона в прозрачной воде? Разве есть внешнее и внутреннее в пустоте? Есть лишь ясность и свет, спонтанность и бестелесность. Нет различия форм и расцветок; нет противоположности объекта и субъекта. Все есть единое и вечное, и нет слов, чтобы описать это» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979, с. 114).

Именно сосредоточенность на внутреннем пронизывает все виды дзэнского искусства. Даосская притча рассказывает о том, как цинский правитель искал знатока лошадей, чтобы тот добыл несравненного скакуна. Выбор пал на Высящегося во Вселенной. Правитель принял его и отправил на поиски коней. Через три дня тот вернулся и доложил:

– Отыскал. В песчаных холмах.

– Какой конь?

– Кобыла. Каурая.

Послали за кобылой, а это оказался вороной жеребец.

Опечалился правитель, призвал Радующегося Мастерству и сказал:

– Вот неудача! Тот, кого ты послал на поиски коня, не способен разобраться даже в масти, не отличает кобылы от жеребца. Какой же это знаток коней!

– Вот чего он достиг! Вот почему он в тысячу раз превзошел меня... – глубоко вздохнув, воскликнул Радующийся Мастерству. – То, что видит Высящийся, – мельчайшие семена природы. Он овладел сущностью и не замечает поверхностного, весь во внутреннем и предал забвению внешнее. Видит то, что ему нужно видеть, и не замечает того, что не нужно видеть... Конь, которого нашел Высящийся, будет действительно ценным конем.

Жеребца привели, и это оказался конь поистине единственный во всей Поднебесной!

Дух дзэн-буддийской эстетики проявляется в простоте, непосредственности, возвышенности, отрешенности от внешнего мира, углубленности внутрь. Мудрецу достаточно соломенной хижины в горах, наполовину наполненной белыми облаками.

Бедность и простота сочетаются в дзэн, но просто быть бедным и скромным еще не есть дзэн. Он не проповедует бедность только во имя бедности. Бедный и богатый – это мирские мерки, так как внутренняя сторона бедности не имеет ничего общего с нехваткой имущества, а богатство – с избытком материальных благ.

Дзэн учит видеть и чувствовать свою сопричастность всему, учит сопереживать всему, и это целиком переворачивает сознание, перерождает человека. Когда у Догэна, вернувшегося из Китая, где он в течение нескольких лет изучал чань (дзэн), спросили, чему он там научился, он ответил: «Ничему, кроме мягкосердечия, милосердия». Судзуки называет «мягкосердечие» главным качеством дзэн, без которого невозможна гармония.

Басё говорил: «Нужно любить то, о чем пишешь». Однажды осенью он и Кикаку шли по рисовому полю. Увидев красную стрекозу, Кикаку сложил:

Оторви пару крыльев
У стрекозы –
Получится стручок перца.

– Нет, – сказал Басё, – это не хайку. Ты убил стрекозу. Если ты хочешь создать хайку и дать ему жизнь, нужно сказать:

Добавь пару крыльев
К стручку перца –
И появится стрекоза.

Басё написал однажды:

Когда я внимательно всматриваюсь,
Я вижу цветущую надзуна
Около изгороди.

Очевидно Басё, шедший деревенской дорогой, вдруг заметил нечто, полускрытое изгородью. Подойдя поближе, он хорошенько взгляделся и понял, что перед ним ничем не примечательный, невзрачный цветок дикого растения, на который прохожие не обращают никакого внимания.

В каждой мелочи художник угадывает сокровенное таинство жизни. Вершины Гималаев могут пробудить в нас благоговейный страх, волны Тихого океана ассоциируются с бесконечностью. Но душа, поэтически, мистически или религиозно открытая миру, способна увидеть, подобно Басё, что и в мельчайшей травинке сокрыто нечто запредельное, нечто трансцендентальное обыденным людским переживаниям, что поднимает человека ввысь.

Реальные размеры явления при этом совершенно не важны. Японский художник обладает особым даром – узреть в малом великое, выходящее за пределы его физического существования. Таков Восток.

Посмотрите теперь, как в сходной ситуации может быть представлен Запад. Возьмем Теннисона. Одно его небольшое стихотворение перекликается с Басё. Вот оно:

Цветок в щербатой стене.
Я вытащил тебя из щели, –
Держал корни и все остальное в руке,
Маленький цветочек – но если бы я понял
Тебя, корни и все остальное, и все во всем,
Я узнал бы, что есть Бог и человек.

Похоже, что поэт испытывает чувство, сходное с тем, какое переживает Басё, обнаруживший у изгороди цветущую надзуну. Однако разница в том, что Басё не срывает цветок, а только вглядывается в него. Он впитывает его мысленно. И нет слов, чтобы выразить то глубокое чувство, которое переживает поэт.

Что касается Теннисона, то он аналитичен и деятелен. Первым делом он выковыривает из щели цветущее растение. Он разъединяет его с землей, где оно произрастало. В отличие от восточного поэта, он не может предоставить цветок самому себе; он должен вытащить «корни и все остальное», что означает для цветка смерть. А Басё даже не прикоснулся к надзуне. Все, что он сделал, – это внимательно вгляделся.

Басё и Теннисон – два разных подхода к реальности: восточный и западный. Сравнивая этих двух поэтов, мы видим за их фигурами нечто большее, чем они сами, – историческую традицию. Западный склад ума аналитичен, индивидуалистичен, схематичен, властолюбив. Для Востока же характерны синтетизм, стремление к целостности, интуитивность.

Судзуки написал об этом: «Я хочу сказать, что восточному уму присущи спокойствие, тишина и невозмутимость. Кажется, что он постоянно соприкасается с вечностью» (Судзуки Д. Т. Лекции по дзэн-буддизму. М., 1990, с. 9–14).

Судзуки подчеркивал, что *сатори* (озарение, просветление) не есть аномальное состояние, при котором исчезает реальность. Наоборот, в состоянии *сатори* человек весь обращен к

действительности, он ищет истину на земле, видит ее во всех проявлениях жизни. Дзэн не старается освободить человека от мира, он призывает его жить в этом мире.

«Когда вы едите свою пищу и сами чистите свою одежду, работаете в поле, чтобы вырастить рис или овощи, вы делаете все, что от вас требуется на этой земле, – и вечность реализуется в вас» (Цит. по: Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё. М., 1981, с. 32).

Когда одного учителя дзэн спросили, что такое дзэн, он ответил: «Ваши повседневные мысли».

В хайку оживают обыденные вещи будничной жизни – не-поэтичные слова, неблагозвучные звуки, неприглядные картины:

Холодный осенний ветер.
Щека распухшая болит.
Лицо человека.

Из письма Басё к своему другу: «Из всего, что нас окружает, можно извлечь поэзию, ее только нужно заметить, она существует в простых вещах; поэзия, о которой говорили издревле, она – всюду».

Рядом с вьюнком
Рис ем –
Я же человек.

Прерванный
Сон правдив ли?
След блохи.

Совсем легла на землю,
Но неизбежно зацветет
Больная хризантема.

Чистый родник!
Вверх побежал по моей ноге

Маленький краб.

Больной опустился гусь
На поле холодной ночью.
Сон одинокий в пути.

Цветы увяли.
Сыплются, падают семена,
Как будто слезы...

Басё завещал ученикам: «Возвысь сердце! Пережив *сатори*, вернись в мир обыденный». Самые обыкновенные вещи могут вызвать озарение: краб, ползущий по ноге; ворон, застывший на ветке; всплеск воды от лягушки. В момент *сатори* душа распластана миру. Жизнь – тайна, и через любое ее проявление можно пережить эту тайну.

Как завидна их судьба!
К северу от суетного мира
Вишни зацвели в горах!

Дзэн говорит, что для достижения духовного совершенства не обязательно покинуть семью, уединяться в монастырской обители. Дзэнские мастера, оставаясь в миру, рассматривают любые возникающие жизненные ситуации как помощь на Пути к Просветлению. Хуэйнэн (VII в.) – шестой чаньский патриарх, учил «взирать на мельчайшую пылинку в этом мире как на способ достижения окончательного Просветления».

Знаменитый в будущем буддист Паньшань в течение многих лет ходил от учителя к учителю, стремясь достичь просветления. Но все было напрасно. Почти отчаявшись, он пошел скитаться по дорогам и однажды забрел на рынок, где торговали мясом. Здоровенный мясник стоял перед тушей свиньи, а рядом с ним уже выстроилась очередь из нескольких человек, желавших приобрести свежее мясо. Один из покупателей сказал: «Ну-ка отрежь мне один цзинь самого лучшего мяса». На что мясник тут же отреагировал: «Старик! Лучше

скажи мне, в каком месте этой свиньи нет самого лучшего мяса?» И в этот момент Паньшань достиг Просветления.

В чем смысл этих слов? Какую мудрость изрек простой мясник? На самом деле никакого мистического знания в его словах не было, – он просто вел обычный разговор с покупателем. Но сознание монаха, измученное многолетними духовными поисками, было готово откликнуться на эти слова. Паньшань воспринял прозвучавшие слова как ключ к постижению того, что «всякое место на этой земле – самое лучшее, всякое время в этом мире – самое лучшее». А значит не имеет смысла менять одного учителя на другого и бродить в поисках какой-то лучшей ситуации. Все зависит от состояния твоего сознания, а не от внешней обстановки. Для человека с незамутненным сознанием любая ситуация, любое окружение оказываются лучшими из всех.

Мир все тот же, но поэт, переживший озарение, смотрит на него другими глазами. Пережив *сатори*, Басё испытал чувство вселенской боли, сострадания – *каруна*. Это сострадания ко всему, что есть в мире, не только к людям, но к любому существу, ко всей Вселенной.

Все засыпал снег.
Одинокая старуха
В хижине лесной.

Подушка из травы.
И мокнет пес какой-то под дождем...
Ночные голоса.

Кукушка вдаль летит.
А голос долго стелется
За нею по воде.

Один учитель сказал как-то: «Когда вы достигаете *сатори*, вы будете в состоянии увидеть дворец из драгоценных камней на одной травинке, но если вы не испытали *сатори*, то сам дворец будет скрыт от вас за простой травинкой». После пе-

режитого озарения весь окружающий мир видится в совершенно неожиданном ракурсе. Это – таинство и чудо, но, по словам учителей дзэн, оно происходит каждый день.

«В одной частице пыли вся великая земля заключена, цветет один цветок, и вся вселенная поднимается с ним», – гласит одно из дзэнских изречений (Цит. по: Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё, с. 28).

В этих словах содержится ключ к сокровенной сути хайку с ее эстетическим восприятием природы и погружением человека в мир, выражаемый скорее при помощи намеков и недоговорок, чем открытым текстом: «Они верили, что вся природа пронизана единым духом. В этом, в частности, и заключалась цель занятий дзэн – очистить свой разум от эгоистических устремлений и достичь спокойного, интуитивного понимания своего единства с миром... Конечно, чувство общности к природе нашло отражение и в западной литературе: однако там оно всегда несет на себе отпечаток антропоцентризма... Когда Блейк увидел “в одной песчинке вечность и небо в чашечке цветка”, он чувствовал то, что китайские и японские поэты выразили задолго до него и что было почти банальностью для дзэнского мировосприятия» (Цит. по: Кирквуд К. Ренессанс в Японии. М., 1988, с. 28).

Для дальневосточной эстетики назначение искусства – дать почувствовать то, что за гранью видимого мира, что незримо присутствует. Но ведь нельзя адекватно изобразить Ничто, то, чего нет, что неопишимо, существует лишь в потенции. Не удивительно, что основное значение в художественной системе японцев приобретает намек, недосказанность, подтекст.

Без намека нет поэзии. Не принято называть вещи своими именами – нужно уметь выразить красоту намеком. Прямое, непосредственное определение чуждо японскому пониманию красоты. Тикамацу Мондзаэмон говорил: «Если печальное прямо именовать печальным, то слова теряют свой глубинный смысл, а под конец исчезает и чувство печали. Нужно не говорить: “Грустно! Печально!” – а дать почувствовать печаль без

слов... Желая достойно похвалить прекрасный вид, надо косвенным образом говорить о разных его особенностях, а отнюдь не называть его прекрасным. Тогда красота... почувствуется сама собой» (Цит. по: Маркова В. Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии. М., 1965, с. 78).

И в европейской поэзии, чем возвышеннее, тем сакральнее, но в европейской поэзии суггестивность присутствует, а в японской составляет ее суть.

Печально все. Удел печальный дан
Нам, смертным всем, иной не знаем доли.
И что останется?
Лишь голубой туман,
Что от огня над пеплом встанет в поле.

То, как Оно Комати, прославленная поэтесса эпохи Хэйан, выражала свою скорбь, свидетельствует о том, что чувство печали еще не овладело ею. Басё никогда не сказал бы: «Печально все. Удел печальный дан...» Он иначе передал бы чувство печали: не так прямо и откровенно, а исподволь.

Тишина кругом.
Проникает в сердце скал
Легкий звон цикад.

Там, куда улетает
Крик предрассветной кукушки,
Что там? Остров далекий...

Рассвет настает.
Голос колокола окутан
Пеленой тумана...

Я еду верхом,
А тень моя рядом плетется –
Холодно бедняжке.

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер...

Последнее стихотворение считается подлинным шедевром Басё. Мы видим здесь великолепный пример способности поэта создавать целый мир при помощи нескольких слов. Картина монохромна: черный ворон на голом суку; время дня (вечер) и время года (осень), стирающие все краски. Как и многие лучшие произведения монохромной живописи, подобная картина может впечатлять сильнее, чем яркие цвета. Тишина и спокойствие осенних сумерек в сочетании с напряженным силуэтом ворона создают особенный эффект.

Судзуки писал об этом стихотворении: «Здесь есть великое Над – в одиноком вороне, застывшем на ветке. Все вещи появляются из неведомой бездны тайны, и через каждую из них мы можем заглянуть в эту бездну. Не нужно сочинять поэму из сотни строк, чтобы дать выход чувству... Когда же чувства достигают высшей точки, мы замолкаем... И 17 слогов бывает много...» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979, с. 208).

Снежный пейзаж
И весной висеть остался.
Пыль!

В этом стихотворении Масаока Сики содержится намек на обычай японцев, придающих большое значение смене времен года, в соответствии со сменой сезона в доме меняют свиток. Зимний пейзаж весной – отчетливый знак неблагополучия, одна только деталь говорит о забвении, печали, может быть несчастья, случившемся в доме.

В 1686 г. Басё сложил самое свое знаменитое стихотворение:

Старый пруд.

Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

Чудо этого сухого, эпиграммоподобного и загадочного стихотворения, как и большинства ему подобных, заключено в его неоднозначности: каждый открывает в нем что-то свое.

Одна из японских почитательниц Басё рассуждает об этом стихотворении: «Представьте себе поэта, сидящего в своей хижине у затянутого бумагой окна и наслаждающегося тишиной окружающей его природы. Из окна виден маленький японский садик... Большую часть сада занимает пруд, но не красивый искусственный пруд, вырытый для украшения пейзажа, а естественный водоем, заросший илом и травой, обычное обиталище лягушек и насекомых... Он любил этот пруд за его старость – когда пятнадцать лет назад он поселился в этой хижине, пруд уже был здесь, – а также за его естественность и неухоженность. Пруду было присуще некое непо потревоженное спокойствие, что позволяло поэту ощутить присутствие Природы, неизменной и неизменяемой. И это как-то помогало ему забыть о ничтожности и суетности человеческих желаний и стремлений. Он смотрел на водную гладь с наслаждением, как это было свойственно отшельнику, когда тот ощущает себя наедине с непо потревоженной Природой, и вдруг услышал слабый, но отчетливый звук – всплеск воды. Это лягушка прыгнула в старый пруд. И в этот момент сознание внезапно пробудилось – пробудилось, чтобы ощутить присутствие Жизни среди мертвого спокойствия Мира. Слабый звук воды, нарушивший вечное молчание Природы, вызвал в его сердце новое ощущение Жизни в Мире, ранее ему неведомое. Он понял, что в этот самый момент ему открылась тайна вселенной. Сами собой родились строки:

Фуру икэ я
Кавадзу тобикому
Мидзу но ото.

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск воды.

Он сам поразился такой спонтанности. Все произошло настолько естественно, что не результат его сознательного творчества, а сама сущность Жизни воплотилась в этом семнадцатисложном стихотворении. На мгновение ему показалось, что мир может не понять его, но все же он был уверен, абсолютно уверен в себе, ибо знал, что его духовный опыт обрел совершенную форму выражения. Он уже не стеснялся своего искусства, как было раньше. Это стихотворение словно бы указало ему путь, какому он должен следовать в своем искусстве хайку, которому он посвятил всю свою жизнь с раннего детства.

Для японской поэзии “Старый пруд” – произведение эпохальное. Благодаря ему обычное словесное развлечение, представляющее частный интерес лишь для узкого круга, поднялось на уровень подлинной литературы, выражающий универсальный человеческий опыт. Каким же образом? Басё вдохнул в него Жизнь, придал смысл вечной реальности. Сама форма выражения настолько проста и естественна, что даже самые строгие критики не могут ни к чему придраться. Здесь три символа: картина старого пруда, прыгающая лягушка и слабый всплеск воды. Помимо этого для создания общего впечатления не добавлено ни слова. И все же это стихотворение позволяет японцам ощутить глубину, беспредельность и неподвижность Мира и неописуемое одиночество человека в нем» (Цит. по: Кирквуд К. Ренессанс в Японии, с. 145–146).

Мы знаем Басё еще и как паломника-путешественника. Многие из своих блистательных хайку он сочинил в пути.

Странник! Это слово
Станет именем моим.
Первый дождь осенний...

Во время последнего путешествия он сложил свое предсмертное стихотворение:

В пути я занемог.
И все бежит, кружит мой сон

По выжженным полям.

Библиографический список

БРЕСЛАВЕЦ Т. И. Поэзия Мацуо Басё. М., 1981.

ГРИГОРЬЕВА Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1994.

КИН Д. Японская литература XVII–XIX столетий. М., 1978.

КИРКВУД К. Ренессанс в Японии. М., 1988.

Одинокый сверчок. Классические японские трехстишья хайку / Пер. с яп. М., 1987.

Лекция 9. «Мимолётный и изменчивый мир»: искусство Японии позднего средневековья.

С 1615 г. в Японии наступает новый период, получивший название эпохи Эдо. Основателем новой правящей сёгунской династии стал Токугава Иэясу (1542-1616), а военное правительство, основанное при нем, управляло страной около 250 лет, вплоть до 1868 года – времени свержения режима и реставрации императорской власти. Приняв во внимание судьбу предшествующих правящих домов, токугава Иэясу постарался сделать свою власть чрезвычайно прочной – каждый аспект политической и социальной жизни находился под строгим контролем. Ну а главным актом, направленным на то, чтобы укрепить центральную власть и сохранить политическую стабильность в стране, была политика «закрытых дверей» проводимая с конца 30-х годов XVII в., исключение всяческих контактов с внешним миром.

Причин, породивших политику изоляции, было немало. Это и опасение захватнических планов со стороны иностранных держав, и стремление упрочить централизованную власть и сохранить феодальные порядки, и боязнь крестьянских волнений под христианскими лозунгами, и многое другое. Этой политики сёгунат придерживался в течение всего своего правления.

Мероприятия правительства были направлены в первую очередь на консервацию феодальных институтов. Социальный состав токугавского общества был формально зафиксирован в четкой иерархической структуре. По официальному указу всё население страны было разделено на 4 сословия: самураи, крестьяне, ремесленники и торговцы.

Самураи, естественно, как опора токугавского режима, стояли на высшей ступени общественной лестницы, считались лучшими людьми страны, цветом японской нации. Отсюда и поговорка:

*Хана ва сакураги
Хито ва буси.*

*Среди цветов – вишня,
Среди людей – самураи.*

За самураями шли крестьяне. Земледелие, по конфуцианской этике, считалось благородным занятием ещё в древнем Китае. Это положение осталось неизменным и в феодальной Японии. К двум другим сословиям - купцам и ремесленникам – существовало презрительное отношение, хотя реальная экономическая сила их постоянно возрастала, и крупные феодалы вынуждены были обращаться за финансово-поддержкой к купеческим гильдиям и богатым торговым домам. Замыкали социальный ряд феодального общества две категории населения: нищие (*хинин*) и эта (*пари*), которые исполняли самые грязные и постыдные, по мнению самураев, работы, связанные с выработкой кожи и кожевенным производством, уборкой нечистот и т.д. Совершенно обособленной продолжала оставаться придворная аристократия – прослойка господствующего класса, занимавшая формально ещё более высокое место, чем самураи, но лишенная всякой политической власти и способности к действию. Переход из одного сословия в другое практически был невозможен.

Начиная с установления первого сёгуната в XII в. и оттеснения императора и придворной аристократии на второй план, воин-самурай стал центральной фигурой в государстве, где все внутренние противоречия решались грубой военной силой. Когда страна была объединена, установилась стабильная централизованная военно-феодалная власть, и воцарился продолжительный мир, роль самурайства резко изменилась. Стихия самурайства – война, а чем им было заниматься теперь, в условиях мира? Начался процесс деклассирования самураев. Материальные затруднения вынуждали их искать заработки в сферах, не дозволенных представителям их сословия. Самураи нанимались на работы на княжеские предприятия, занимались мелкой торговлей и ремеслом, вплоть до плетения соломен-

ных сандалий. Их жёны работали прядильщицами и ткачихами на дому. Многие самураи становились писателями, художниками, учителями, врачами, обслуживающими, в первую очередь, городскую буржуазию.

Вся жизнь токугавского общества была опутана паутиной запретов и регламентаций, наставления и предписаний. Согласно конфуцианским установкам, каждому было предписано своё место в жизни, своя линия поведения и соответствующий образ жизни. И не дай Бог нарушить эти раз и навсегда установленные правила! Указы и своды правил определяли круг занятий, нормы поведения, качество и характер одежды, пищи... Предписывалось не только, что носить и кого любить, но что и в каком случае говорить, как вести себя в обществе неукоснительных правил.

Правительство строго следило за тем, чтобы в сфере искусства и развлечений соблюдались сословные разграничения. Императорский двор в Киото с его аристократическим образом жизни и традиционной культурой был достаточно надёжно изолирован. Но разделение самураев и горожан в этой сфере приходилось поддерживать искусственно. Такая политика привела к постепенному вычленению двух основных потоков в духовной культуре японского общества этого времени, существованию **культуры самураев** и **культуры горожан**.

Самурайская культура начала формироваться одновременно со становлением воинского сословия. Эта культура развивалась на протяжении всего периода междуусобных войн XII-XVI вв. Его идеологическую основу составлял буддизм дзэн, широко распространенный в среде самураев.

Период правления сёгунов Токугава был временем утверждения, разложения и низвержения самурайства. Как известно, наиболее продуктивным в области культуры является растущий или зрелый правящий класс. Класс же, находящийся на грани своего исчезновения, а самурайство уже перешло в эту стадию, существенного вклада в культуру дать не мог. Для создания чего-то нового самураи, скованные своими привилеги-

ями и обязательствами, не имели ни творческой энергии, ни стимула для развития.

Растущим же классом в токугавском обществе были горожане, в среде которых формировалась и развивалась молодая буржуазия со своими специфическими интересами, характером, самосознанием, которые заметно отличались от самурайских. У неё появилась своя мораль, свои эстетические концепции, представления о хорошей жизни, книге, пьесе, картине и достойном поведении.

Буржуазия представляла собой единственный социальной слой, который был относительно свободен, имел материальную базу, успешно обходил феодальную регламентацию и, несмотря на неё, смог создать новую, жизнерадостную, яркую, самобытную культуру.

Культура горожан отличалась демократичностью, она была создана в народе и для народа, а потому непосредственнее, точнее и достовернее отражала жизнь горожан и выражала национальный характер японца. Представители этой культуры были слишком богатыми и жизнелюбивыми, чтобы довольствоваться бесцветной одеждой, грубой посудой, примитивными театральными афишами и плохими спектаклями. Так что стимулов для развития новой культуры было более чем достаточно.

В культурной жизни этого времени два основных потока духовной жизни были официально разграничены. Было чётко определено, что подобает самураям, а что – горожанам в сфере **поэзии** (самураям – военные эпопеи *гунки* и китайские стихи, горожанам – *хайку*), в **театре** (самураям – Но, горожанам – Кабуки), в **изобразительном искусстве** (самураям – живопись школы Кано, горожанам – гравюра на дереве *ukiё-э*).

Но установить регламент было гораздо легче, чем поддерживать его. Власти постоянно сталкивались с множеством его нарушений или прямым неповиновением. Нарушался, например, регламент в отношении богатства театральных костюмов. В жизни же горожане пользовались роскошью, иногда немыс-

лимой для большинства самураев. О наблюдавшемся у части горожан стремлении к роскоши свидетельствуют ограничения, которыми правительство пыталось как-то их сдержать: «Горожане и слуги не должны носить шелковых одежд», «Горожане не должны носить накидок», «Горожане не должны устраивать роскошных приёмов». Однако именно это горожане и предпочитали делать, и никакими указами сёгуну было не заставить их отказаться от удовольствий, которые те могли получить за свои деньги.

Поскольку демонстрация богатства пресекалась и могла навлечь немилость властей, они тратили свои деньги на менее явную, но даже ещё более дорогую роскошь. Их дома были обычно скромными снаружи, но богато обставленными внутри, а где-нибудь в кладовой хранились бесценные произведения искусства. Молодые люди из состоятельных семей носили скромные платья на богатой подкладке, а их сёстры могли быть на первый взгляд одеты как служанки, но их нижнее кимоно было сшито из самых дорогих и ярких шелков.

Большая часть нарушений феодального регламента была обусловлена постепенным размыванием основных перегородок в сфере духовной культуры. Культурные заимствования у высших слоёв и подражания им в среде горожан не были редкостью. Но наблюдалось и обратное явление – тяга высших сословий к искусству горожан и к их образу жизни. Примером тому служат так называемые «весёлые кварталы».

Среди пёстрой толпы в «весёлых кварталах» можно было встретить кого угодно: и распутных сыновей богатых купцов, и нерадивых ремесленников и подмастерьев, и почтенных самураев-инкогнито и даже вассалов сёгуна. «Весёлые кварталы» – это целый мир со своими законами, нашедший отражение в изобразительном, театральном искусстве, литературе того времени. Энергичные, активные горожане, обладавшие реальным богатством, самоутверждались в мире удовольствий и развлечений - *укиё*. Это был мир мимолётных наслаждений - театров, ресторанов, балаганов и состязаний борцов сумо,

домов свиданий, общественных бань и «весёлых кварталов» с их постоянными обитателями: куртизанками, гейшами, актёрами, танцовщицами, музыкантами, певцами, шутами, мелкими торговцами. «Весёлые кварталы» становились своеобразными центрами новой, яркой и полнокровной городской культуры, вокруг которых формировались и развивались новые жанры литературы, музыки, изобразительного и театрального искусства. И эти центры были тем более притягательны, что в регламентированном токугавском обществе являлись единственным местом, где сословная принадлежность, диктовавшая каждому нормы поведения, имела второстепенное значение. Главным ключом ко всем радостям были деньги, и богатые горожане оказывались равны самураям и даже превосходили их, ибо с конца XVII в. они становились всё богаче, а самураи – всё беднее.

Надо знать историю самого слова *укиё*, чтобы понять основное содержание нового зарождающегося искусства. *«Жить лишь дарованным тебе мгновением, наслаждаться, любуясь луной, цветением вишни, осенними листьями клёнов, петь песни, пить вино и развлекаться, просто отдаваясь течению... Это то, что мы называем укиё»*, - таков был своеобразный девиз, выдвинутый жителями новой столицы Эдо. Так дерзко они переосмыслили буддийский термин *укиё* («юдоль скорби», «бренный мир»), ранее включавший в себя представление о печали и эфемерности человеческого существования! С этого времени под «*укиё*» понимают «мир беззаботной жизни и земных радостей», «мир наслаждений», «мир любви», «мир удовольствий», которые горожане сполна могли получить в «весёлых кварталах».

Сюда приходили на представление чрезвычайно популярного в то время театра Кабуки – любимого зрелища простого люда. Ни один из видов искусства и развлечений, которыми славилась культура горожан, не вызывал такого интереса во всех слоях общества, и ничто не нарушало социальных и моральных принципов так откровенно, как этот театр. Тяга к

нему была почти безудержной. Низкоранговые самураи, не смотря на запрет, ходили на спектакли Кабуки совершенно открыто, если только могли заплатить за вход. Самураи высокого ранга должны были маскироваться и прятаться, ибо последствия для них могли быть самыми мрачными, вплоть до ссылки, или вынужденного самоубийства. Правда, и это их не останавливало, и многие из них были постоянными покровителями театра.

Кабуки стоял в самом центре культурной жизни, сведения о нём волновали всех. Публика подхватывала на лету все известия о спектаклях, ролях и их исполнителях. В честь актёров слагались стихи, их имена не сходили с уст жителей города.



Актёр театра Кабуки

процессии, которые проходили по главной улице квартала, Горожане и приезжие специально собирались

в Ёсивара, чтобы поглазеть на это зрелище. Роскошно одетых куртизанок сопровождали многочисленные слуги и маленькие девочки, наряженные как придворные дамы прежних эпох. Эти девочки были как бы ученицами в домах, где служили; многие из них в дальнейшем тоже становились куртизанками разных рангов в зависимости от красоты, элегантности, мастерства в поэзии, пении, танцах и т.д.

Чаще всего девочку отдавали в «весёлый квартал» в возрасте от 10 до 13 лет с тем, чтобы она на первых порах прислуживала гетерам высшего разряда и обучалась искусству обольщения. Курс наук, который предстояло освоить будущей гетере, составил бы предмет зависти любой дамы высшего света. Сюда входило не только изучение альковных тайн, но также знание хороших манер и правильного столичного произношения, умение модно одеваться, гримироваться, делать сложные прически. В течение нескольких лет гетера овладевала секретами чайной церемонии, цветочной аранжировки. Она должна была исчерпать программу столичного классического образования, проштудировав все основные отечественные, а иногда и китайские литературные памятники, чтобы потом в беседе с начитанным гостем небрежно обронить нужную цитату. Гетере необходимо было безупречно писать, иначе богатый покровитель не принял бы её любовного послания. Обучалась она и танцам, пению, игре на сямысене...

Стоит ли удивляться, что гетеры, чьи врождённые способности и приобретённые навыки оттачивались ежедневным общением с требовательными гостями, считались самыми образованными и самыми привлекательными женщинами своего времени. Овеянные романтическим ореолом, гетеры изображались в романах, новеллах, драмах, народных балладах, служили моделями самых прославленных художников эпохи Эдо: Харунобу, Киёнага, Утамаро, черпавших своё вдохновение в «весёлых кварталах».

* * *

XVII век с его расцветом ремёсел, внутренней торговли, с буйным ростом городов, в которых всё большая роль принадлежит низшему сословию – купцам и ремесленникам – это время неизбежно диктует иные требования к искусству. Художника влечёт та поэзия будней, которая не могла волновать мастеров предшествующих эпох. Именно **гравюра на дереве укиё-э** в полной мере воплотила новое мироощущение эпохи, именно ей предстояло стать зеркалом жизни горожан, их повседневных дел, досуга и развлечений.

Хисикава Моронобу – художник, с которого принято начинать историю японской гравюры на дереве укиё-э. Как и большинство мастеров этого направления, он вышел из народа: отец его был вышивальщиком. Одним из первых он воспекает повседневную жизнь людей, вольную суету современного города. Нарядные женщины, играющие дети, уличные сценки – вот что манило его.

Изображению прославленных красавиц Эдо, танцовщиц, девушек из чайных домов посвящено всё творчество Судзуки Харунобу (1725-1770). Хрупкость, незащитность, почти невесомость – таковы женщины Харунобу. Всегда грустны, задумчивы, поэтичны. Они двигаются плавно, легко, как зачарованные, кажется, что не идут, а плывут по воле волшебного танца, отвечая чувству, настроению художника. У харунобу нет сложного действия, развёрнутого повествования. Сюжет становится лишь предлогом, чтобы передать поэтическое ощущение действительности. Его гравюра – это гравюра настроения, воплощение одной, но каждый раз новой эмоции: оттенки грусти, нежности, тепла, ласки.

Прославленный художник своего времени, Харунобу, разумеется, оставил после себя учеников. Исода Корюсай (1764-1788) был одним из немногих, кто не просто следовал стилю учителя, но и вносил в него поправки. Часто работы Корюсай трудно отличить от Харунобу: тот же тип лица и пропорции фигур, та же задумчивая грация женщин, то же лирический

характер искусства. Но отдельные гравюры Корюся совершенно самостоятельны. Утонченность и рафинированность моделей Харунобу сменяется у него красотой земной и современной.

Художник, равный по масштабу дарования Харунобу, появился только в начале 1780-х годов. Им стал Тории Киёнага (1752-1815), который прославился прежде всего как мастер диптихов и триптихов, мастер сложных групповых сцен. Он первым ввёл в моду многофигурные композиции, изобилующие разнообразными деталями. Художник любит изображать прогулки, празднества, процессии, сцены, где люди объединены единым действием, связаны между собой нитями разговора.



**Китагава Утамаро. Портрет красавицы.
XVIII в.**

Имя Китагава Утамаро (1754-1806) составляет целую эпоху в развитии японской гравюры. Яркий, самобытный талант художника раскрывается к середине 90-х годов XVIII столетия, тогда же становятся очевидным новое качество его искусства. В течение последующих 10-ти лет вплоть до самой смерти Утамаро – лучший мастер гравюры, глава школы *укиё-э*. Утамаро – художник одной темы. Посвятив своё творчество изображению красавиц, оставаясь верным этому сюжету до конца своих дней, он раздвинул рамки традиционного жанра. Всё тот же хрупкий, нежный и лиричный образ женщины, служивший идеалом красоты, но уже иначе прелом-



**Китагава Утамаро. Портрет красавицы.
XVIII в.**

ленный в творчестве Утамаро. Глубокий интерес к человеческой личности, эмоциональному состоянию заставляет художника максимально приблизить к зрителю своих героинь, изображая лишь лицо или полуфигуру. Листы Утамаро положили начало особой форме жанра *бидзинга* – эмоциональному портрету, в котором он не знал себе равных. Плавной, певучей линией художнику удаётся запечатлеть такие, казалось бы, неуловимые оттенки настроения,

как затаённая грусть, томная мечтательность, горечь разлуки...

Мы говорим о «портретах»... Мы можем знать имена любимых героинь Харунобу или Утамаро, имена прославленных красавиц, танцовщиц, гейш, живущих в эпоху этих художников, но их индивидуальный облик никак не выражен. Японский график и не ставил своей целью проникновение в сложный духовный мир человека, никогда же не пытался передать внешнее сходство с моделью, не стремился к подробному и точному воссозданию натуры. Художник создаёт как бы один идеальный образ, который становится обобщённым выражением одухотворённой красоты. Он остаётся верен однажды найденному типу: один овал лица, разворот головы, очертание носа, один разрез глаз, маленький рот... Утамаро пошёл значительно дальше своих современников в воссоздании характерных качеств натуры, оттенков лирической эмоции, но он полностью, тем не менее, остался в пределах традиционной для *укиё-э* эстетической системы.

В первой половине XIX века искусство гравюры вступает в последний, завершающий этап своего развития. В это время в гравюре *укиё-э* складывается и достигает расцвета **жанр пейзажа**.

Становление и расцвет этого жанра связан с именем величайшего из художников Японии – Кацусика Хокуся (1760-1849). Поэт, философ, художник, он оставил миру огромное творческое наследие – более 30 тысяч рисунков и гравюр и около пятисот иллюстрированных книг. Страсть к познанию и осмыслению мира он воплотил в многотомном труде «Манга» («что-либо нарисованное»). Этот труд первоначально предназначался как пособие по рисованию для многочисленных последователей. Однако значение его оказалось гораздо шире. Это своеобразная энциклопедия всего интересного, занимательного и характерного, что увидел острый глаз художника на протяжении всей жизни. Хокусай безгранично расширяет пределы эстетического, полагая, что «ничем в природе нельзя

пренебрегать»: «От благочистивых отшельников и буддийских святых, от мужчин и женщин до животных и птиц... его кисть передавала дух всех вещей» (из предисловия к «Манга»). Наиболее полно и ярко Хокусай раскрыл свой талант в жанре пейзажа. Хотя пейзажный фон часто присутствовал в гравюрах мастеров *укиё-э*, и изображали они не некую идеальную, известную лишь по живописным образцам природу Китая, а ландшафты родины, говорить о существовании особого жанра пейзажа в искусстве *укиё-э* мы не можем. Пейзаж был похож скорее на декоративный задник или рисунок на ширме. Художник ощущал природу не как реальную среду, а как сказочный сад, где всё сглажено, смягчено, построено на полутонах. Пейзаж в работах XVII-XVIII веков помогает показать художнику жизнь как поэтическую мечту. Поэтому графики оттеняли в родной природе прежде всего её задушевность и камерность, наделяли ландшафт чертами женской грации и изящества.

В этом контексте работы Хокуса, который понимает природу не как декоративный фон, но вполне **конкретную среду, где протекает повседневная, трудовая жизнь людей**, стали революцией, потрясением для современников художника.

«36 видов Фудзи» - самая прославленная серия гравюр Хокуса. Героине древних легенд и сказаний, горе поклонялись как божеству. Воспеваемая столетиями поэтами и художниками, она становится героиней картин Хокуса. Через всю серию проходят две линии, два образных ряда - конкретный и символический: Фудзи одновременно и конкретная деталь пейзажа, и образ символический, воплощающий идею Родины. Хокусай показывает Фудзи с разных точек зрения: то близкую, огромную, то отдалённую, отражённую в воде, в озере; то видимую сквозь паутину, или сквозь высокие прямые шесты, балки, врезающиеся в небо.

По-видимому, неверно утверждение Бинга – одного из английских исследователей творчества Хокуса – о том, что художник противопоставляет величю природы незначительную

и суетливую жизнь людей. Скорее наоборот, он подчёркивает значительность этой жизни.

Серия гравюр «Сто видов Фудзи», изданная в 1834-1835 годах, - одна из лучших и значительных в творчестве художника. Именно она подписана именем «Хокусай» - «Старик, одержимый рисунком». Альбом напечатан лишь в две краски: чёрной и белой, жизнь природы в нём раскрывается в более тонких, едва уловимых аспектах. Очень характерен для всей этой серии приём, издавна знакомый на Востоке, - приём среза композиции. Художник часто изображает лишь деталь, лишь часть, лишь намекает на целое: он изображает, например, не саму Фудзи, а её отражение («Полёт диких гусей», «Фудзи в комнате»). Эти старинные приёмы, а также появление редких ракурсов и неожиданных мотивов продиктованы не только стремлением драматизировать, обострить впечатление, но, в первую очередь, намерением художника утвердить субъективную, индивидуальную точку зрения на мир.

В «Ста видах Фудзи», пожалуй, наиболее очевидно сказался дар Хокусаи видеть явления с необычной, неожиданной стороны. Он показывает Фудзи то в непосредственной близости к зрителю – отражённой на раздвижных стенах («Фудзи в комнате»), то опрокинутой в озере («Полёт диких гусей»), то превратившейся в подставку для солнца.

В этом обновлённом, словно вновь открытом мире, где властвует не связанный вековыми условностями свободный взгляд на мир, нарушается извечная иерархия явлений. Хокусай делает главным в гравюре не то, что предписано вековой традицией, но то, что он видит. В этом необычном взгляде на мир часто незначительное событие становится равным великому. Паутинка кажется равной Фудзи («Фудзи сквозь паутину»). Они изображаются в одном масштабе, между ними нет даже пространственной дистанции, и кажется, что весь мир, подобно кленовому листу, трепещет и бьётся в гиганской паутине. Этот, казалось бы, чисто композиционный приём имеет тем не менее широкое принципиальное значение. Хокусай

восстаёт против средневековых устоев, отстаивает личную свободу, творческую независимость, право художника видеть мир, основываясь на собственном опыте, свободном от традиционных правил и канонов.

По сути, Хокусай создаёт новую художественную систему, впервые в японском искусстве утверждает пейзаж как один из важнейших жанров *укиё-э*.

Имя Андо Хиросигэ особенно дорого японцам. Восхищение художника красотой природы родной страны нашло отражение в тысячах гравюр, в которых он воспеваает тишину зимнего покоя и сплошную пелену затяжных дождей в летнюю пору, печальный свет луны в осеннюю ночь. Недаром у японцев появилось понятие «пейзаж Хиросигэ», связанное с целым комплексом ассоциаций и представлений о простых и обыденных пейзажных мотивах, исполненных задушевности и лиризма. И до сих пор у себя на родине его считают «самым японским пейзажистом».

Творчество Кацусика Хокусая и Андо Хиросигэ, ознаменовавшее целую эпоху в развитии японского искусства, логически завершает двухсотлетний путь развития гравюры *укиё-э* с середины XVII до первой половины XIX века.



Кацусика Хокусай. Из серии «36 видов Фудзи». XIXв.



Андо Хиросигэ. Камбара Из серии «53 станции Токайдо». XIX в.



Какусика Хокусай. Из серии «100 видов Фудзи». XIX в.

Библиографический список

- Белецкий П. А.* Одержимый рисунком. М., 1970.
- Бродский В. Е.* Японское классическое искусство. Очерки. Живопись. Графика. М., 1969.
- Всё о нэцкэ.* Мифологические сюжеты. СПб., 2006.
- Воронова Б. Г.* Кацусика Хокусай. М., 1975.
- Гришелёва Л. Д.* Формирование японской национальной культуры. Конец ХУІ – начало ХХ века. М., 1986.
- Гундзи М.* Японский театр Кабуки. М., 1969.
- Дашкевич В. Т.* Хиросигэ. Л., 1974.
- Кирквуд К.* Ренессанс в Японии. М., 1988.
- Коломиец А. С.* «Манга». Сборник рисунков Хокусая. М., 1967.
- Кужель Ю. Л.* Японский театр Нингё Дзёрури. М., 2004.
- Новые открытия советских реставраторов.* Японская гравюра. М., 1979.
- Николаева Н. С.* Декоративные росписи Японии ХУ-ХУІІІ веков. М., 1989.
- Сердюк Е. А.* Японская театральная гравюра ХVІІ-ХІХ веков. М., 1990.
- Успенский М. В.* Нэцкэ. Л., 1986.
- Японская гравюра.* Альбом. М., 1963.