

СРЕДНЕВЕКОВОЕ САДОВОЕ ИСКУССТВО



Жанна Михайловна БАЖЕНОВА, младший научный сотрудник отдела этнологии Института истории ДВО РАН. Сфера научных интересов — культура и этнография Японии.

В культуре японского народа существует особый вид национального творчества — садовое искусство, которое на протяжении веков воспитывало эстетические вкусы и отражало философские идеи мироздания. Сады — важный элемент культуры любого общества, поскольку теснейшим образом связаны с его идеями и вкусами, укладом жизни современников. Это всегда попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Японское садовое искусство восходит к глубокой древности.

Еще в добуддийскую эпоху, не имея четко сложившихся философских концепций, японцы восхищались красотой природы, и сады их «родились из союза красивой природы и людей, восприимчивых к этой красоте»¹. Тогда же, в эпоху становления народа была сформирована идея, которая стала основой миропонимания японцев: человек является неотъемлемой, органической частью мира природы, поэтому и его отношение к ней заключается не в покорении и преобразовании ее, а в слиянии с природой.

К этому времени формируются и все основные элементы японского сада: камень, вода, дерево и пустое пространство. Позднее эти элементы приобретут особую смысловую нагрузку, своеобразную эстетическую ценность, неизменным останется сущность японского искусства садов — философско-эстетическое восприятие природы человеком.

В силу своего географического положения Япония испытывала большое культурное влияние Китая и Кореи. Пришедшие из этих стран буддизм и даосизм оказали громадное воздействие на формирование японской культуры.

Учение Будды поначалу утвердилось в Асука — на южной окраине равнины Ямато. Сюда к середине VI в. переместилась царская резиденция, до этого почти полтора века кочевавшая по соседней Осацкой равнине. На первых порах буддизм привлек к себе прежде всего правящую элиту Ямато. Идея универсализма, присущая буддизму, позволяла использовать новую религию как орудие борьбы с сепаратистскими устремлениями других кланов, для укрепления центральной власти. Воспринимались не только идеи, способствовавшие объединению страны, но и все новое, что существовало в культуре пришельцев с материка. Это касалось и садового искусства.

Согласно записи в «Нихон — секи» («Японские хроники»), во дворе дома Сога-но Умако — министра императрицы Суйко (592—628) был сад с небольшим прудом, посреди которого располагался маленький островок. Создан был

сад корейским мастером². Этот сад считается одним из самых ранних японских садов, получивших название «пейзажных».

В 645 г. в Японии произошел переворот, в результате которого к власти пришел клан Фудзивара. В 710 г. императорский двор переехал на новое место, где был выстроен город под названием Хэйдзэ-ке (Столица цитадели мира). Так в истории Японии началась новая эпоха — эпоха Нара (по названию местности, где построили новую столицу).

В VIII—IX вв. японская культура испытывала особенно интенсивное воздействие Китая, переживавшего период блистательного расцвета поэзии, живописи, архитектуры. Новая столица Японии была по сути дела точной копией китайских городов, здесь же были разбиты первые сады по типу китайских. У Китая позаимствовали и общую конструктивную схему садов: горы — «скелет» природы, вода — ее «кровь». Само соотношение горы-воды выражает главный космогонический принцип: единство и противоположность двух начал — инь и янь, которые вместе олицетворяют Единство мира. Положительное светлое мужское начало ян олицетворялось горой или камнем, а отрицательное темное женское начало инь — водой. Именно так и возник тип восточного сада, где «главный герой» — Природа как могущественная стихия, прекрасная в своей естественности, в единстве и столкновении своих сил.

Передать жизненный ритм Природы невозможно случайным и хаотическим соотношением ее отдельных деталей. Задача художника сада заключалась в стремлении понять внутренний смысл жизни Природы и выразить его в своем произведении. Тогда постигать Природу можно, не только уединившись в горах, но и созерцая картину или сад. Помимо камней, водоемов, растений, дорожек большое значение в китайских садах имели различные архитектурные сооружения: павильоны, декоративные решетки, мостики, а также ограждающая стена, которая часто служила фоном для композиции. Именно такие сады и появились в японском городе Нара.

Привнесенные из Китая идеи оказались очень близки японскому мироощущению. Для японской культуры эпохи Нара еще не характерны четко сложившиеся философские концепции. Еще нет желания осмыслить мир, есть желание им восторгаться (сохраняется идущее от синтоизма чувство восторга перед миром). Особенно притягательным для японского восприятия красоты стал морской пейзаж. Увиденная однажды и запечатленная в памяти картина какой-нибудь бухты рождала желание воспроизвести ее в садовой композиции.

С наступлением эпохи Хэйан воспроизведение конкретного морского пейзажа стало традиционным в садовом искусстве. Например, в одном из императорских садов узкая песчаная коса с посаженными на ней соснами далеко выступала в озеро, имитируя морской берег провинции Танго. Другой император приказал усыпать песчаный берег солью, чтобы он естественнее воспроизводил морской пейзаж³. Таким образом, сама природа страны подсказывала художнику тему его творения.

Красота для японцев изначальна, абсолютна, она всегда была законом искусства, меняя в разные лишь времена свой лик. В эпоху Хэйан дух Красоты воплощался в моно-но аварэ. Моно-но аварэ обычно переводится как «очарование вещей», однако такой перевод не отражает истинной сути этого словосочетания. Моно-но аварэ — состояние естественной гармонии, подвижного равновесия между предметом или явлением и человеком, способным пережить его полноту. Оно предполагает однобытие с объектом, переживание своего единства с ним и постепенно становится принципом художественного мышления, главным эстетическим требованием.

Идея изменчивости, подвижности находила свое отражение в садовом дизайне. На протяжении тысячи лет мастера сада в Киото, долгое время бывшего центром японской культуры, высаживали в садах преимущественно листовые деревья (единственным исключением являлась сосна), поскольку именно они наиболее ярко воплощают принцип изменчивости.

Для периода раннего средневековья были характерны большие садовые пространства, но в это время появляются и маленькие по размерам сады, воспроизводящие в миниатюре естественную красоту природы. Вот эта идея сада-микрокосмоса, появившаяся в Японии в период раннего средневековья, получит свое блестящее выражение в более поздние века, во времена господства дзэн-буддизма.

Одним из знаменитых архитектурных шедевров Японии раннего средневековья является императорский дворец в Киото. Два главных здания дворца называются Сисиндэн (главный церемониальный зал) и Сэйредэн (апартаменты самого императора). Перед каждым зданием располагается большое пустое пространство, засыпанное гравием. С восточной стороны Сейредэна расположен пейзажный сад, центром его является искусственное озеро с островами, за которыми находились скалы с водопадом и невысокие холмы.

Архитектурный стиль, в котором был выстроен императорский дворец, оказался весьма распространенным в те времена, а так как одновременно с архитектурным стилем развивался определенный тип сада, то он получил название синдэн-сики. Центром сада было искусственное (иногда естественное) озеро, посреди которого создавался островок. С северной стороны острова перекидывался выгнутый мостик, с южной — прямой. Если размеры островка позволяли, на нем строили павильон для музыкальных и танцевальных представлений. На южной стороне пруда располагался холм, а на обоих берегах — два павильона, соединенные с главным залом галереями, по которым любили прогуливаться хозяева дома и их гости.

По территории сада тек ручеек, обязательно начиная свой путь с восточной стороны. Мастер сада всегда старался, чтобы пробегающий по саду ручей с водоворотами, глубокими омутами, затонувшими камнями воплощал быстротечность жизни. Другой наиболее любимой деталью сада был водопад. Место для него выбиралось вдали от дома, но так, чтобы слышна была музыка падающей воды. Обрамлением водопаду служили две скалы, олицетворяющие горы, а фоном — деревья.

Иногда резиденции императора располагались на островах, вытянутых друг за другом как сама Япония — такое расположение островов называлось «стиль архипелага». Один из островов обязательно носил название «райский», символизируя прекрасную и таинственную землю, где нет несчастий и смерти. Особое место отводилось «острову черепахи» и «острову журавля», символизирующим долголетие.

Большое внимание уделялось подбору растений. При этом учитывались изменения окраски листвы осенью, форма ветвей зимой, поскольку сад должен сохранять красоту и доставлять удовольствие круглый год. При высаживании растений учитывались оттенки зелени: более темные помещались на заднем плане, светлые — на переднем. Подобное расположение создает ощущение глубины пространства сада. Очень любят японские садовники деревья с необычной формой. Часто у самого дома высаживают растения с особенно широкими листьями, чтобы слушать музыку капель во время дождя.

В этот же период можно выделить еще один тип сада, отличающийся особым изяществом и рафинированностью, — сад в храмах, посвященных Будде Амида. Ярким примером может служить сад, который создал на территории

своего замка Удзи советник императора Фудзивара Еримити. Центром всей композиции сада в замке Удзи являлся главный зал с золотой статуей Будды, обращенной к пруду. Освещенная мириадами фонариков, рассеивающих темноту, статуя бросала мерцающее отражение на воду. Перед ней были разложены цветы и благовония.

Этот сад был настолько знаменит своей красотой и великолепием, что люди говорили: если вы хотите увидеть рай на земле, вам необходимо поехать в замок Удзи. Сегодня этот замок называется Бедо-ин, и все, что осталось от оригинального замысла — знаменитый Феникс-холл с золотой статуей Будды Амида и пруд напротив. Тем не менее вечером, когда уходят туристы и зажигают огни, мерцание золотой статуи сквозь открытые порталы и ее отражение в зеркальной глади пруда дают представление о том, как великолепно выглядели «райские» сады в прошлом.

В процессе развития буддизм разделился на два направления: хинаяна («малая колесница» или «малый путь спасения») и махаяна («большая колесница» или «Великий путь спасения»). В Японии возникло несколько направлений этой школы, и одно из них дзэн (кит. чань). Японцы познакомились с чаньской философией в конце XII — начале XIII в. И, как это уже не раз бывало в истории Японии, чаньская философия, подобно другим новым идеям и веяниям, была переосмыслена и приобрела иную — японскую окраску. По словам одного из исследователей японского буддизма Чарльза Элиота, «ни одна другая форма буддизма не является столь совершенно японской, как дзэн»⁴.

Дзэн-буддизм оказал сильнейшее, ни с чем не сравнимое воздействие на японскую культуру, придав ей ярко выраженную эстетическую окрашенность. Под воздействием дзэн оказались почти все составляющие японского искусства. Именно благодаря дзэну мы находим в сокровищнице мировой культуры чайную церемонию, икэбану, бонсай, живопись сумие, стихи хайку, и, конечно же, знаменитые «философские» сады.

Японский садовод дзэн-буддист не стремится навязать свою собственную волю природным формам, он озабочен скорее тем, чтобы следовать «непреднамеренным намерениям» самих форм, хотя это и требует величайшей тщательности и искусства.

В комплексе традиционной японской эстетики существует две очень важных категории — ваби и саби. Ваби — это умение распознавать красоту простого, обыденного, бесцветного, грубоватого, но прочного и естественного. Это красота жизненной силы земли. Ваби — это пустынный берег с одинокой хижинкой рыбака или жалкая лачуга отшельника в горах, опадающая сакура или бутоны весенних цветов, пробивающихся сквозь толщу снега в горной деревушке. Ваби — это голая скала, нависшая над рекой, и на ней — обдуваемая всеми ветрами с искривленным стволом старая сосна. Дзэнские мастера сада очень любили подобные деревья, на первый взгляд, — уродливые и асимметричные, но прекрасные в своем несовершенстве, воплощающие ваби. Иногда такое дерево могло стать центральным мотивом всей композиции.

Для саби характерен лаконизм, приглушенность красок, но при этом — изящество. Поэтому часто иероглиф «саби» переводится как «изящная простота». Саби состоит в неотесанной естественности или архаическом несовершенстве, явной простоте или легкости исполнения, богатстве историческими ассоциациями (которые могут, однако, не присутствовать), и, наконец, в наличии элементов необъяснимого, поднимающих рассматриваемый предмет на уровень произведения искусства»⁵.

Нередко «саби» переводят как «патина», «налет старины». Следы времени, патина очень ценятся в камнях — одних из самых важных материалов при

создании сада. Камни, долго пролежавшие в горах или на берегу моря, покрываются зеленоватым налетом, что делает их особенно привлекательными для мастера.

Камни, расставленные в саду умелой рукой художника, составляют пространственный каркас микрокосмоса. Создание микрокосмоса — тема, присущая многим произведениям японской культуры, которые получили развитие в период позднего средневековья, — это касается икэбаны и, в наибольшей степени — садового искусства.

В основе любого вида искусства японцев можно обнаружить особый тип соотношения Единого и единичного — «одно во всем и все в одном». Синтоизм верой в индивидуальное существование ками — в каждой вещи свое божество — подготовил сознание к восприятию идеи микромира. Можно познать все через одно. Поэтому, созерцая небольшой по размерам садик, можно увидеть все величие природы, ощутить себя частью Вселенной. При этом размер не имеет значения, существенны лишь пропорции. Маленький камешек на блюдечке с водой — то же море с островком на нем.

Такой призыв к умению видеть большое в малом, великое в незначительном и был сделан художниками дзэнского направления, и, естественно, что парковое искусство предоставляло хорошие возможности для выявления подобного замысла⁶.

Существенные новшества в садовом искусстве начались в храмовых и монастырских садах секты дзэн. Постепенно сложился тип символического сада, который получил название «карэ-сансуй» или «сухой пейзаж», с композицией из камней, песка или гальки, иногда окруженный стеной, иногда смыкающийся с другим садом.

Нередко новые сады создавались на месте старых, разрушенных или сильно запущенных. Так произошло и в случае с садом Сайходзи, который японские исследователи считают одним из самых ранних дзэнских садов. Обширный сад Сайходзи расположен на двух уровнях: нижняя часть — это сад мхов и пруд, а верхняя — сухой пейзаж. Обе части в значительной степени контрастны как по своим компонентам и их размещению, так и по ощущению, которое они дают зрителю.

По преданию, верхний сад был предметом особого внимания художника. На склоне холма он впервые устроил символический каскад при помощи камней. Мощные камни, покрытые голубоватыми, буро-серыми, ржавыми пятнами лишайников, символизируют грандиозные горы, как бы сжимающие стремительный и бурный поток. По замыслу мастера, верхний сад воплощал реальный мир человека, его повседневную жизнь с ее трудностями, страстями, пороками, страданиями.

И напротив, нижний сад символизировал своеобразный рай, мир спокойствия и тишины. Действительно, чувство покоя наступало в этом мире мягкого зеленого света, проникающего сквозь ветви деревьев с мелкой листвой и хвойных, и отражающегося от мягкого бархата мхов, затянувших не только землю, но и камни, стволы деревьев и острова в пруду. Именно мхи, которых, говорят, здесь насчитывается более двадцати видов, мастер сделал «главным героем» своего сада. Недаром Сайходзи известен также под названием Кокедера — Храм мхов. Эмоциональное переживание фактуры мхов, контрастирующей с блестящей гладью водоема, — основа эстетического воздействия нижнего сада Сайходзи.

Мхи тщательно оберегаются, и передвигаться по саду можно лишь по специально проложенной дорожке. Однако не только ради их сохранности мастер придумал этот принудительный маршрут через сад, а главным образом для дос-

тижения точности впечатления от каждого компонента сада и каждой композиции, рассчитанной на определенную точку зрения. Пространство сада как бы постепенно разворачивается перед человеком, переживается им по мере движения, при этом важной была не отдельная композиция, а вся атмосфера в целом.

Таким образом, в едином садовом пространстве Мусо Кокуси соединил, на первый взгляд, несоединимое: райский мир тишины и спокойствия и реальный мир с его страстями и страданиями. Но вот что по этому поводу писал сам мастер: «Заблуждение думать, что райский мир чистоты и реальный мир пороков различны. Вера в отличие святой чистоты от скверны также является заблуждением. И то, и другое — всего лишь необоснованные представления, возникающие в человеческом разуме»⁷. Эти мысли художник и воплотил в своем саду, представляющий собой удивительно гармоничную композицию, в которой реализовалась идея о неразделимости идеального и реального мира.

К сожалению, в наши дни в саду мало что сохранилось от первоначального замысла мастера. Сад неоднократно подвергался разрушениям и многочисленным реставрациям, поэтому сегодня он известен более как Сад мхов, на которые и приезжают полюбоваться многочисленные туристы.

Изысканная декоративность садовых ансамблей хэйанской эпохи сменилась естественностью и простотой уединенного пейзажа. Исчезли практически цветы, лиственные деревья все чаще заменяются вечнозелеными, сад становится монохромным, строгим, порой даже аскетичным. Вместе с сокращением числа используемых элементов сада (в «сухом» саду используются только камни и галька или иногда песок), уменьшается и площадь.

Однако движение от ландшафтного сада к философскому — это лишь кажущееся, внешнее упрощение форм. Иногда простая форма в каком-то отношении является самой сложной. На самом деле это значительное усложнение художественного языка. Ландшафтный сад ориентирован на реальную природу в ее наиболее впечатляющих, видимых формах (в садах раннего средневековья изображался либо какой-то конкретный пейзаж, либо красота природы вообще). Философский сад имеет идеалом «формулу мироздания», сущность природы как мира, Универсума. И не будь в истории садово-паркового искусства Японии ландшафтного сада, возможно, не появился бы и философский. То, что ранее в полной мере присутствовало перед глазами зрителя, теперь только подразумевается.

В этом смысле весьма показательным является сад, называемый «Океан Пустоты», расположенный перед домом настоятеля монастыря Дайсэн-ин в Киото. Название сада связано с чрезвычайно важным в буддизме понятием — пустота (шуньята).

Пустота (или Небытие) — это мир непроявленных форм. В силу этого Пустота обладает повышенными суггестивными возможностями. Созерцание такого совершенно «пустого» сада помогает достичь состояния полной отрешенности от мира и собственного «я». При этом человек наделяет религиозной одухотворенностью само пространство как таковое и, созерцая его, тем самым общается к миру природы.

Примеров таких садов, как «Океан Пустоты», можно привести немного. По-прежнему «кровью» и «скелетом» сада остаются вода и горы как воплощение двух мировых первоначал: инь — ян. (Само слово «сансуй» (ландшафт) состоит из двух слов — «сан» (гора) и «суй» (вода). Вода может быть натуральная, но чаще (как в садах типа карэ-сансуй) символизированная песком или галькой. Камни же, за редким исключением (в специальных песчаных садах), присутствуют всегда.

Сутэ-иси — искусство расстановки камней считалось главным в работе художника сада. Основывалось оно на применении исключительно естествен-

ных камней, таких, как они сотворены природой. Древние верования в то, что в каждом камне обитает божество; дзэнские идеи о творчестве как «нетворчестве» приводили к убеждению, что камни сами по себе являются произведениями искусства⁸.

Для аранжировки садового ландшафта берутся горные камни, форму которым придали время и стихии, камни с равнин, морских и речных берегов, омытые потоками воды. Японские мастера отдают явное предпочтение камням асимметричных очертаний, нарушенных форм, которые им придала природа. «За японским каменным ландшафтом в саду или парке стоит вся история японской концепции природы, и без понимания искусства японского сада трудно оценить эту концепцию, развивавшуюся веками»⁹.

Особое место в садовом искусстве Японии занимает сад Реандзи в Киото. Возможно, причина в том, что он, наряду с садом Дайсэн-ин в монастыре Дайтокудзи является одним из немногих, сохранившихся до наших дней классическим образцом дзэнского садового искусства. А может быть, этот сад с его постоянно «убегающим» пятнадцатым камнем есть воплощение самой Японии, ее народа: всегда в ней есть какая-то тайна, что-то недоступное взору даже внимательного наблюдателя.

Долгое время авторство сада приписывалось знаменитому художнику Соами, но сейчас некоторые исследователи полагают, что он выполнен неизвестным автором.

Сад Реандзи представляет собой сравнительно небольшую прямоугольную площадку (около 23×9 м), расположенную перед домом настоятеля монастыря так, что веранда тянется вдоль сада и служит местом для созерцания его. Невысокая глинобитная стена с черепичной крышей ограждает сад, отделяя его пространство от внешнего мира, но не скрывая зеленых деревьев, возвышающихся за ней. Сбоку на стене в рамке висит надпись:

Сядьте и побеседуйте с Садам камней.
В огромном мире, как отдаленные точки,
Затеряны островки с благоухающими вершинами,
Напоминая нам бескрайнюю Вселенную,
И наши сердца очищаются от скверны,
И мы можем постичь дух Будды¹⁰.

Ровная поверхность засыпана белым гравием, и на ней расположены группы камней: пять, два, три, два, три. Всего пятнадцать. Каждая группа окружена буро-зеленым мхом, частично затянувшим и сами камни. Этот мох — единственный цветовой акцент, вторгающийся в аскетичную монохромность сада. Поверхность гравия «расчесана» специальными граблями так, что бороздки идут параллельно длинной стороне сада. Вокруг камней они расходятся кольцами, как круги на воде. Расчерченный линиями гравий словно бы растягивает пространство сада.

Знаменитый секрет этого сада в том, что как бы ни двигаться по веранде вправо и влево, из пятнадцати камней всегда видны только четырнадцать, и уже это дает ощущение скрытой тайны, чего-то необычного.

Первое впечатление от сада — чистота и строгость, а еще ощущение покоя и тишины, которое постепенно вызывает чувство отрешенности от всего, все заботы и проблемы остаются за стеной сада. Все чаяния, устремления, попытки достичь чего-то кажутся здесь бесполезной суетой.

В саду нет растительности (за исключением мха), нет ничего растущего и увядающего, что бы давало ощущение времени. Только камни — молчаливые и неизменные — воплощение дзэнской идеи о том, что нет ни прошлого, ни будущего, есть только вечное теперь. Все дзэнское искусство подчинено цели — снять измерение с пространства и времени.

«Почему мы любим смотреть на небо, на движение облаков? Потому, что мы чувствуем движение, когда видим его. Японцы чувствуют движение, созерцая неподвижные камни. Секрет «сада камней» Реандзи в том и состоит, что, сосредоточившись на неподвижном, ощущаешь движение, космический ритм. Здесь нет намерения, но найдена гармония — не та, которую конструирует человеческий разум, а та, что заключена в самой природе. Камни спокойно лежат поодаль друг от друга, своим бесстрашием снимают напряжение, возвращают утраченное равновесие»¹¹.

Вся композиция сада позволяет сосредоточиться и обрести ту внутреннюю гармонию духа, при которой возможно созерцание, направленное не только вовне, но и, самое главное, внутрь себя. И тогда зритель сам, в зависимости от собственного внутреннего состояния, направленности воображения может создать любой образ; а главная задача художника как раз и состояла в том, чтобы дать импульс его фантазии.

«Одни находили здесь модель вечности, неизменный мир, отрешенный от всех страстей быстротекущего времени. Другие — аскетическую простоту, лаконизм, самоограничение, жесткое и в то же время дающее волю фантазии. Я нашел, что самые простые вещи достойны стать искусством — корень дерева, клочок травы, расположение этих камней. Главное — увидеть. Талант в том, чтобы увидеть там, где другие не замечают», — писал Даниил Гранин¹².

Вот уже на протяжении нескольких столетий сад Реандзи остается одной из самых ярких звезд на небосклоне японского творческого гения, доказывая, что в течение веков может сохраняться лишь подлинная Красота. «Реандзи можно рассматривать как вершину и высшее выражение канонической структуры дзэнского сада и с точки зрения образно-идейной, и формально-конструктивной»¹³.

Примерно к концу XVI в. складывается особый тип дзэнского сада — чайный. Само это обозначение говорит о том, что располагался сад перед входом в павильон, где проводилась чайная церемония, — главный эстетический культ Японии.

Чай завезли в Японию из Китая еще в VII в., но употребление его получает широкое распространение здесь только с XII в. благодаря дзэнскому священнику Эйсаю, познакомившему японцев с чайной церемонией. В XVI в. чайная церемония стала воплощать дух ваби — простоты и естественности, который ей придал мастер Сэн-но Рикю, привнеся в чайную церемонию гармонию, когда гости, хозяин, чайная утварь, чайный домик, сад — единый организм, подчиненный единому ритму.

Чайная церемония — своеобразное, полное таинства, скрытой прелести действо, в котором каждая деталь, предмет, порядок вещей имели свое особое, неповторимое значение. И начинается это действо сразу же простыми деревянными воротами, открывающими вход в сад.

Через все пространство сада к домику, расположенному в его самом дальнем уголке, ведет дорожка, выложенная из светлых камней. Согласно историческому преданию, устройство такой дорожки восходит к большим кускам белой бумаги, которые были положены на мокрую траву для того, чтобы роса не замочила одежды сегуна Есимаса Асикага, когда он шел на чайную церемонию. И как бы в память об этом событии дорожка была названа «родзи», что означает «земля, увлажненная росой». Позднее слово «родзи» стало означать не только дорожку, ведущую к чайному домику, но и весь сад около него.

Подготовка к молчаливо-сосредоточенной церемонии чаепития начиналась уже в чайном саду, поэтому он должен был в первую очередь способствовать духовной концентрации человека, не отвлекая яркостью цветов или замысловатостью композиции. Обычно его засаживали вечнозелеными кустарниками и деревьями, создававшими лишь цветовые переходы одного тона. Сад

должен был успокаивать своей естественностью и простотой, как и сама природа. Чаще всего он и представлял собой небольшой кусочек девственной природы, чуть тронутый умелой рукой мастера.

Вся динамика сада, вся его структура, определяемая единственной дорожкой из камней разных размеров, положенных как бы случайно, каждый на некотором расстоянии один от другого, построена на остановках, на притаенности, полускрытости. Несмотря на маленькие размеры садика, путь от калитки, сквозь кустарник и деревья, по гладко-плоским камням, кружащим вас по крохотному пространству, кажется «длинным» и «долгим».

Сам чайный домик является продолжением сада, его неразрывной составляющей. Материалы, из которых он построен, невероятно просты. Например, в качестве опор использовались неотесанные, покрытые корой стволы деревьев; стропила изготовлялись из сучьев или из бамбука, а потолок — из тростника или того же бамбука, крыша покрывалась соломой. Главная идея Рикю состояла в том, чтобы вещи, которые окружают вас во время церемонии, были как можно более просты и безыскусны, таким образом подчеркивался необычайно тонкий вкус создателей сада¹⁴.

Уже в XVI в. в чайном саду мы обнаруживаем появление предметов с определенной утилитарной функцией: сосуда для омовения рук, каменного фонаря, а главное — дорожки через сад; и он становится не только картиной для любования и созерцания, но местом действия, жизненным пространством человека. Правда, и в эпоху Хэйан были сады с водоемами, где катались на лодках, а также дзэнские сады, предполагавшие проход через них. Но в этих случаях практическое пользование садом было как бы второстепенным, оно не входило как важный элемент в его образную структуру, а сами «практические» элементы сада не получили собственного художественного осмысления. Чайный сад, сохраняя в большой мере старую функцию — быть объектом созерцания и любования, получил конкретное «полезное» применение, причем именно эти его качества были осознаны с эстетической точки зрения. Осознание утилитарного как красивого оказало огромное влияние на последующее развитие японского искусства, на дальнейшее направление художественного мышления японского народа.

На основе анализа дзэнских садов можно говорить о создании канонической структуры японского сада. Интуитивно найденная точность его художественного решения, всякий раз неповторимого, обусловлена общими философскими и эстетическими принципами эпохи, в свою очередь основанными на традиции.

На протяжении веков сохраняется традиционность мировидения и мироощущения японцев. Традиция в японской культуре — это ниточка, связывающая различные времена и эпохи, начиная с глубокой древности. Органический синтез местных и заимствованных идей, умение ощущать себя частью мира природы — все это делает японскую культуру индивидуальной и современной. Видеть красивое в «некрасивом», большое в малом, сложное, удивительное в самом простом и обыденном — в этом состоит гениальность японского народа, его вклад в мировую цивилизацию.

¹ Ito teiji. The Gardens of Japan. Kadansha International. Tokyo; New York; London, 1989. P.35.

² Tsuda Naritake. Handbook of Japanese Art. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1991. P.156.

³ Левина Л.М. Развитие национальных форм в светской архитектуре Японии // Японское искусство. М., 1959. С.85.

⁴ Арутюнов С.А., Светлов Г.Е. Старые и новые боги Японии. М., 1968. С.59.

⁵ Судзуки Д.Т. Дзэн-буддизм. Бишкек. 1993. С.412.

⁶ Конрад Н.И. Очерки японской литературы. М., 1973. С.113.

⁷ Ito teiji. Ibidem. P.104.

⁸ Ito teiji. Ibidem. P.35.

⁹ Федоренко Н.Т. Японские записи. М., 1966. С.465.

¹⁰ Гранин Д. Сад камней. Л., 1989. С.470.

¹¹ Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979. С.161.

¹² Гранин Д. Указ. соч. С.463.

¹³ Николаева Н.С. Японские сады. М., 1975. С.127.

¹⁴ Tsuda Naritake. Ibidem. P.181.

SUMMARY: The article by Junior Researcher of the Institute of History of the Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences Jeanne Bazhenova «The Mediaeval Art of Gardening» contains the description of this peculiar type of national Japanese Art. It reflects aesthetic tastes and philosophical ideas of the Universe. The author traces the history of creating and perfection of Gardening in Japan, tells about its forms and content, writes about the particular relation of Japanese to this art.