

Ключевые слова: дзэн, художественно-эстетическая практика, искусство, медитация, просветление, истинная природа.

Гришин Михаил Владимирович
старший научный сотрудник Государственного института искусствознания
grishin.mihail@yandex.ru

Keywords: zen, artistic-aesthetics practice, art, meditation, enlightenment, true of the nature.

Grishin Michail Vladimirovich
PhD, Senior Researcher, State Institute for Art Studies
grishin.mihail@yandex.ru

GRISHIN M.V.

Zen and Art of Japan

The article shows merging aesthetic and religion Zen, distinctive for the Japanese traditional culture. Shown how religious categories of Zen transform in artistic-aesthetics practice, made influence on all traditional art of Japan. Work of the Japanese traditional art is the religious act, demonstrate realization by man his true nature – satori.

ГРИШИН М.В.

ДЗЭН И ЯПОНСКОЕ ИСКУССТВО

В статье рассматривается слияние эстетики и религии дзэн, характерной для японской традиционной культуры. Показано, как религиозные категории дзэн претворяются в художественно-эстетические практики, оказавшие влияние на все традиционное искусство Японии. Произведение японского традиционного искусства – религиозный акт, демонстрирующий реализацию человеком своей истинной природы – сатори.

Учение *дзэн* (яп., кит. *чань*, санскр. *дхьяна*) возникло в VI в. н.э., когда двадцать восьмой патриарх созерцательного дхьяна буддизма Бодхидхарма в 520 г. прибыл в Китай и основал в монастыре Шаолиньсы (позже ставшем одним из прославленных центров боевых искусств) новое направление китайского буддизма – школу Чань. По преданию, Бодхидхарма на девять лет затворился в пещере, где предавался созерцанию голой стены. Ранняя история чань-буддизма окутана преданиями и легендами и отделение фактологической основы от мифологии предполагает кропотливую работу с раннечаньскими документами.

В Японию «чань» (дзэн) стал проникать в конце XII века; его завез на остров Кюсю буддийский монах Эйсай (Есай). В XIII–XVI веках японский вариант китайского «чань», получивший в Японии имя «дзэн», стал официальной идеологией военного правительства – сёгуната, правившего Японией вплоть до 1868 г.

Духовная основа дзэн-буддизма состоит из строгой системы постулатов. Дзэн отвергает логико-дискурсивное знание, любые конвенциональные, прежде всего словесные, основания постижения истины. Дзэн считает, что истинная реальность находится вне рационального уровня познания, вне слов и любых условных конвенций, принятых в обществе с целью осуществления коммуникации. В дзэн принято, что истина постигается с помощью интуитивного проникновения в глубины истинной реальности, что достигается медитацией над коанами (парадоксальными диалогами и высказываниями дзэнских патриархов), постижение которых зависит не от логического, рационального размышления над ними, а состоит в активизации, путем созерцательной практики, глубин-

ной интуиции, раскрытие которой помогает прийти к пониманию сущности подлинной реальности. Разгадка коана помогает адепту дзэн достичь цели дзэнской практики – *сатори*, что может быть приблизительно переведено на западные языки как «озарение». Сатори ведет к осознанию того, что в реальном мире, окружающем человека, нет дуализма; основа истинной реальности, как утверждают в своих парадоксальных диалогах и максимах дзэн-буддисты, не двойственна, в ней отсутствует привнесенное человеческим разумом и логико-дискурсивным мышлением разделение на Бога и тварный мир, разум и чувства, душу и тело, субъект и объект, прекрасное и безобразное, природу и человека, природное и культурное, духовное и материальное. Согласно дзэн-буддизму все эти дуальные оппозиции являются «различиями», которые отбрасываются в тот момент, когда человек приходит к постижению истинной, недвойственной природы реальности. Сатори приводит к тому, что человек начинает воспринимать мир в его целостности, доселе скрытой за «различиями», и принимает все вещи в их «этости» или «таковости» (по-японски – «сономама» или «кономама»).

Все эти дзэнские постулаты, смысл которых будет проясняться и углубляться в дальнейшем, оказали огромное влияние на японскую культуру XII–XVI веков, а в более отдаленной перспективе – на всю японскую культуру в целом. Особенно сильно влияние дзэн-буддизма сказалось на японском искусстве. Дзэнским влиянием оказались затронуты практически все его виды – поэзия вака, рэнга и хайкай, боевые искусства, исполнительское искусство театра Но, садово-парковое искусство, чайная церемония *тя-но-ю*, искусство составления букетов *икебана* и живописное искусство. Несомненно, в одной короткой статье невозможно дать исчерпывающий анализ того огромного влияния, которое дзэн оказал на японское искусство, но такой задачи и не ставится. Автор намеревается выявить только стержневые, несущие черты духовных форм, с помощью которых дзэн влиял на японское искусство, и их реализацию в отдельных произведениях.

Одна из основных проблем данной статьи – взаимодействие религиозных постулатов и художественной культуры, или проще – религии и искусства, рассмотренное на примере японской культуры.

Эта проблема не может быть решена однозначно в свете кросс-культурного анализа. Как показывает наследие почти всех мировых

культур, религия в целом не может обойтись без искусства. Адептам той или иной религиозной системы необходимы чувственно, образно-эмоционально воспринимаемые постулаты их верований. Раннехристианское катакомбное искусство, гандхарское искусство буддизма показывают, как на самых ранних этапах своего существования христианство и буддизм стремились запечатлеть в визуальных формах ценностные образы своих религий. С другой стороны, иудаизм строго почитает заповедь о несотворении изображений духовных сущностей и, за исключением, пожалуй, скинии Завета, не знает религиозного искусства.

Здесь необходимо сделать важную оговорку относительно религиозного искусства и искусства на религиозные сюжеты.

Религиозное искусство использует особый язык форм, возникающий на основе фундаментальных положений той или иной религии. Этот язык, как правило, не применяется в светском искусстве. Искусство же на религиозную тему использует обычно те же художественные формы и ту же эстетику, что и светское искусство. Кроме того, взаимодействие религии и искусства порождает важные для любой религии проблемы, среди которых – вопрос дозволенности самого занятия искусствами и проблема спасения, или постижения конечной реальности. Ведь занятия искусствами способны отвлечь человека от его главной цели (если говорить о японской культуре, то это – реализация в собственном теле «природы Будды» и достижение сатори, то есть просветления).

Особенностью японской культуры является слияние религиозного начала с этикой и эстетикой. В средневековой японской культуре не существовало специального слова для обозначения искусства, а использовался фундаментальный религиозно-философский термин *до* (кит. *дао*), что значит «путь». *До* – это пронизывающая все объекты мироздания основа реальности, которая задает ритм космическим изменениям. Оно непостижимо для человеческого разума и может быть познано только в интуитивном созерцании. В Японии различные искусства получили название «до», потому что там собственно художественной и любой другой технике всегда придавалось второстепенное значение. «Тядо» – «путь чая», «кэндо» – «путь меча», «Кадо» – «путь цветка», «гэйдо» – «путь артиста», «путь исполнительского искусства». Художник, становясь на «путь», не столько постигал ту

или иную художественную технику, которой отводилось свое, строго определенное место, сколько стремился через то или иное искусство, идя по художественному «пути», реализовать свою «природу Будды», достичь единения с дао, или ритмом космических перемен, достичь сатори, постигнув истинную суть конечной реальности.

Постижение сути искусства как религиозного действия, религиозного «пути», привело в японской культуре к тому, что религиозное начало стало выражаться преимущественно в художественной форме, при этом само искусство приобрело преимущественно буддийскую окраску.

Буддизм перестал быть жизненной, непосредственной силой в японской жизни после так называемой Реставрации Мэйдзи 1868 г., поставившей Японию на путь современного развития, но столетия его влияния продолжают окрашивать японский интеллект и эмоциональную жизнь. Хотя японские школы буддизма демонстрируют широкие вариации в теории, все они, в общем, согласны относительно природы существования.

Существование заключается во взаимодействии множества психических элементов («дхарм»), чья природа неопишима и чьи истоки неизвестны. Комбинации этих элементов возникают внезапно и столь же внезапно исчезают. Мгновенное возникновение комбинаций элементов постигается как единственно реальное. Разум, материя и время, с этой точки зрения, суть нереальные идеи. Разум – мимолетное состояние сознания, возникающее из мгновенной встречи субъекта и объекта, которых в конечной (единой, недвойственной) реальности не существует. Нет и постоянной материи, поскольку субстанция не имеет ни протяженности, ни длительности, будучи, главным образом, манифестацией чувственного восприятия. Время суть пустой концепт, изобретенный разумом: прошлое не существует, потому что оно перестало быть, а будущее нереально, потому что еще не существует. Есть только настоящее мгновение, в котором заключена вся полнота существования, и японское искусство стремится запечатлеть эту полноту вневременности, переходящей в вечность. Японцы акцентировали внимание скорее на экзистенциальном, чем на метафизическом времени. Буддисты в Японии искали и ищут нирвану «здесь и сейчас», и потому так популярен также термин «сякусин дзебуцу», то есть «стать Буддой уже в этом теле». Японцы

живут в настоящем и настоящим. Единственная реальность есть мгновение, сравнимое с кадром из фильма, за которым мгновенно следует новый кадр и образ. Видимый мир, согласно буддийской доктрине, подобен непостоянному и захваченному непрочной действительностью пламени.

В японской религии и искусстве прочно закрепилась концепция «мудзекан» («непостоянства, преходящести и изменчивости») всех объектов мира. Японцы ценят цветенье сакуры именно потому, что оно продолжается так недолго, что позволяет особенно остро ощутить неповторимую красоту преходящего мгновения. Восприятие буддийских доктрин и религиозное отношение к миру и искусству привели к тому, что дзэн-буддийские истины стали выражаться прежде всего посредством художественных практик.

Как пишет Стивен Хайне, изучавший взаимодействие средневекового дзэн-буддизма и искусства, «многие исследователи замечали, что японская культура характеризуется глубоким и непосредственным слиянием религии и эстетики, так, что “артистическая форма и эстетическая чувствительность становятся синонимичными с религиозной формой и религиозной (или духовной) чувствительностью”. Более конкретно относительно буддизма говорил Тагор, характеризуя эстетику как “уникальную Дхарму (синоним религии) Японии”» [Хайне 2002, с. 239]. Известный поэт из дзэнского монастыря Нандзэндзи Сонъан Рэйгэн (1404–1488) писал в предисловии к своему сборнику «Сонъанко»: «Вне стихов дзэн нет. Вне дзэн нет стихов» (цит. по: [Штейнер 1991, с. 150]).

В японской культуре занятия искусствами были предназначены прежде всего для того, чтобы реализовать внутри человека «природу Будды», или сатори. Созданное художником произведение искусства должно было прежде всего продемонстрировать уровень внутренней самореализации, свидетельствующий о степени продвижения художника на дзэнском пути.

Таков, например, живописный свиток «Ветка сливы» Иккю Содзюна (1394–1481), одного из самых прославленных дзэнских мастеров. Как правило, дзэнские монахи, по крайней мере самые одаренные в художественном отношении, занимались самыми разными искусствами. Они были и поэтами, и живописцами, и каллиграфами, и создателями сухих садов, и чайными мастерами. Таков был и Иккю. Он оставил после себя как поэтические произведения, так и живописные

и каллиграфические свитки, оказал большое влияние на сложение таких искусств, как чайная церемония, искусство создания сухих садов и театр Но.

«Ветка сливы» представляет собой написанный черной тушью живописный аналог дзэнских истин. На картине изображено сочетание на одном суку старых, заскорузлых, засыхающих ветвей и неудержимо рвущихся вверх молодых побегов, покрытых свежими цветами. Как писал исследователь творчества Иккю Е.С. Штейнер, в «Ветке сливы» зафиксировано «двуединство старого, засохшего и нового, гибко податливого, что воплощало в зримой форме провозглашавшееся в дзэн уничтожение разделенности мира на оппозиции – на то и это. В одном коренилось другое, которое со временем само уравнивалось с первым. Не будет, пожалуй, натяжкой сказать, что изображение ветки в ее динамическом росте наглядно показывало, что означают буддийские, от “Аватамсака-сутры” идущие максимы “Все в одном” и “Одно во всем”. Амбивалентность единого и единичного в ветке цветущей сливы проявляются с особой выразительной силой» [Штейнер 1987, с. 151].

В дзэнской живописи в символической форме передавалась недualность мира: пейзажи, как правило, писались не с природы, а представляли собой своеобразную «идеопись», живопись сердца. Так, на дзэнских свитках пространство передавалось обычно тем, что значительные поверхности свитка белого шелка или бумажного листа оставались совсем не закрашенными. Белая поверхность, на которой собственно изображение занимало, как правило, незначительную часть, где-нибудь в углу свитка, символизировало «Великую Пустоту» (санскр. шуньята), из которой появляются и куда уходят все формы. Пробелы в черной туши, которой изображались предметы, символизировали буддийскую максиму о том, что «все формы пусты», и белый фон, просвечивающий сквозь предметы, говорил о том же. Горные вершины на пейзажных свитках символизировали мужское, светлое начало – ян, а водные потоки, низвергающиеся с гор, – темное, женское начало инь. Но ян и инь – не противоположности, которых просто не знает ни китайская, ни японская культура, это – взаимопроникающие сущности, сочетание которых и образует истинную реальность – дао. Поэтому на картинах дзэнских художников черная тушь – инь и поверхность белого листа – ян образуют неразрывное единство. Сам характер живописного изображения на

дзэнских свитках, которые, как правило, сочетались на одном листе со стихотворной надписью (*сан*), был призван показать непрочность, неустойчивость, преходящесть всех феноменов мира, зафиксировав тем самым буддийскую концепцию непостоянства и изменчивости – *мудзе*. Несубстанциональный характер изображения с его просветами белого в черной туши, легкими, условными мазками, подчеркивал, что человек в мире – лишь игрушка кармы, на миг всплывшая из океана Небытия и в любое мгновение готовая вновь погрузиться в него.

Но, как уже говорилось ранее, буддийские идеи непрочности (*мудзе*), а также непостоянства и бренности (*укие*) были осмыслены в японской культуре как повод для обостренного интереса к феноменам «бренного мира», необычайно острого переживания красоты преходящих феноменов. Тем более, в дзэнской философии нет разделения на «тот» и «этот» миры, в действительности все феномены взаимопроникающи и «форма есть пустота, а пустота есть форма» и «сансара и нирвана» представляют собой одно. Есть только одна Реальность – та, которую переживает человек, и эта реальность и представляет собой Абсолют. Каждый объект мироздания, даже самая малая травинка и пыль, уже содержит в себе природу Будды, поэтому незачем специально искать просветления, нужно только осознать, что мы уже Будды, и по-новому, уже с просветленным сознанием, слиться со всем миром.

Живопись для дзэнского художника всегда была не просто ремеслом, но сакральным медитативным актом, настоящим ритуалом. Вот как в одном из трактатов по живописи представлена только лишь подготовка художника к написанию картины или каллиграфического свитка: «В тот день, когда он хотел рисовать, он садился к окну, приводил стол в порядок, возжигал благовония справа и слева от себя, брал хорошие краски и чернила высшего качества, потом неторопливо мыл руки, чистил чернильницу, словно ждал в гости важного человека, успокаивая так свой дух и собираясь с мыслями. Только потом он начинал рисовать» (цит. по: [Росс 2007, с. 121]).

Лишь войдя в медитативное состояние и «отключив» контролирующую функцию разума, художник приступал, наконец, к рисованию. «Взяв в руку кисть, – пишет Н. Росс, – художник рисовал чернилами суми по шелку или бумаге и не мог остановиться, не завершив; нельзя было даже ничего исправить. Материал, с кото-

рым он работал, моментально впитывал жидкость, поэтому кисть должна была двигаться свободно и непрерывно. Руки художника словно исполняли некий танец, который, собственно, есть не что иное, как спонтанность, взятая под контроль, спонтанность без всяких причуд, важнейшая часть буддийского понимания мира» [Росс 2007, с. 123].

Подобная мгновенность процесса написания картины, отсутствие любых возможностей для обдумывания своих действий и переделок приводили к тому, что художники писали картины, погрузившись посредством медитации в глубины бессознательного. Действительно, если разум будет контролировать каждое действие художника, то у него возникнут, если использовать буддийскую терминологию, «клеши», или «загрязнения», «остановки», которые не позволят ему завершить процесс мгновенного написания картины. Дзэнский художник может долго обдумывать идею своего произведения, но само художественное действие совершается мгновенно. Об этом много писал известный на Западе японский исследователь и пропагандист дзэн-буддизма Дайсэцу Тэйтаро Судзуки, особенно применительно к искусству фехтования на мече «кэндо».

Он писал, что фехтовальщик в момент боя не должен «останавливать» свое сознание на стойке противника, на его мече, на том, куда он смотрит, на его руках или ногах. Как только ваш разум, говорил Судзуки, будет контролировать все ваши действия, вы непременно потерпите поражение, потому что, пока вы будете размышлять о наилучшем образе действий в бою, ваш противник уже нанесет смертельный удар. Необходимо освободиться от рационального контроля за своими действиями, достигнув предельной концентрации сознания (*санскр. экаграта*) и слияния субъекта с объектом. Как мы уже говорили, дзэн не признает «различений», и в любом искусстве становится важным достичь такого состояния сознания, когда субъект и объект перестают существовать по отдельности, сливаются в одно, а достичь этого состояния можно только на уровне *му-син*, или состояния «не-ума». Как пишет Судзуки, в «буддийской фразеологии это означает выходить за пределы любой двойственности, будь то жизнь и смерть, добро и зло, бытие и небытие. Именно там, в основе дзэн, черпают свои истоки все разновидности искусства <...> значение “му-син”, которое в каком-то смысле можно понять в русле концеп-

ции бессознательного. С психологической точки зрения, в подобном состоянии сознание без всякого сопротивления отдает себя некой неведомой “силе”, которая приходит к человеку из ниоткуда, но все же является, вероятно, достаточно мощной, чтобы управлять всей областью сознания и заставить его работать на неведомое» [Судзуки 2003, с. 103–104].

Бессознательное и в искусстве живописи и каллиграфии, и в искусстве фехтования на мече позволяет человеку высвободить свою спонтанность и действовать мгновенно, безо всяких размышлений. Нужно отбросить даже саму мысль о спонтанности, потому что мысль о «не-мысли» будет означать «остановку» сознания на внешнем для него объекте, задержку движения. А любая задержка движения в живописи и каллиграфии вызывает искажение изображения, а в искусстве фехтования на мече – поражение фехтовальщика. Один из крупнейших дзэнских мастеров Такуан (1573–1645) писал: «Есть еще один способ выразить идею “не делать интервала даже шириной в волос”. Например, когда огнем бьют о камень, то сразу же вылетает искра, при этом не происходит ни малейшей задержки. Это подобно сознанию, которое не “останавливается” ни на каком объекте, и никакого времени не выделяется на освобождение [поскольку разнообразные аффекты стремятся утвердиться]. Но это не означает просто мгновенной смены событий. Смысл в том, чтобы не позволить уму “остановиться” на чем бы то ни было. Простая мгновенность бесполезна, если ум “останавливается” даже на мгновение. Пока есть “остановка” на мгновение, ваш ум не является вашим, ибо в таком случае он переходит под контроль другого. Когда ум высчитывает, насколько следует быть быстрым в движении, уже самая мысль делает ум пленником. [Вы больше не хозяин самого себя]» (цит. по: [Судзуки 2003, с. 113]).

При этом, как пишет Судзуки, «[нельзя смешивать понятия “бессознательного” в искусстве фехтования и в психоанализе, поскольку в первом отсутствует идея “я”. Искусный фехтовальщик не имеет представления ни о личности врага, ни о своей личности: он является безразличным наблюдателем фатальной драмы жизни и смерти, в которой сам активно участвует. Несмотря на все заботы, которые он имеет или должен иметь, он становится выше самого себя, он преодолевает двойственное восприятие ситуации и все-таки

не становится созерцательным мистиком, а остается в самой гуще смертельной схватки]» [Судзуки 2003, с. 106].

О том же эффекте работы бессознательного пишет Судзуки, и касаясь живописи черной тушью *сумиэ*: «Кисть выполняет работу независимо от художника, который лишь позволяет ей двигаться, не напрягая свой ум. Если только логика или рефлексия встанут между кистью и бумагой, весь эффект пропадет. Это закон *сумиэ*... Художник не стремится к реализму. Смысл *сумиэ* – заставить дух изображаемого предмета двигаться по бумаге. Каждый мазок кисти должен пульсировать в такт живому существу. Тогда и кисть становится живой...» (цит. по: [Григорьева 1979, с. 201]).

Состояние «му-син» («не-ума») играло важную роль во всех дзэнских искусствах. Если хочешь изобразить что-нибудь, говорили дзэнские художники, ты должен в первую очередь забыть о себе и об объекте твоего искусства. «Художники Японии говорят: чтобы нарисовать сосну, нужно уподобиться сосне; чтобы нарисовать ручей, нужно уподобиться ручью. Это не значит, что человек становится сосной, это значит, что он начинает чувствовать сосну» [Григорьева 1979, с. 201].

Достижение в состоянии забвения себя единобытия с объектами художественного изображения можно описать и словами Д.Т. Судзуки: «Знать цветок – значит стать цветком, быть цветком, цвести как цветок, и радоваться солнечному цветку так же, как и дождю. Когда это происходит, цветок говорит со мной, и я знаю все его секреты, все его радости, все его страдания; это значит – всю жизнь, трепещущую в нем» (цит. по: [Бреславец 1994, с. 162–163]).

В дзэнском искусстве, да и во всей японской культуре, царит настоящий культ природы. Возможно, почитание природных объектов восходит к древнейшей национальной религии японцев – синтоизму, в котором все природные и созданные человеком объекты наделялись душой; в каждом природном объекте жило свое божество – *ками* и даже слова имели свою душу – *котодама*. Из синтоизма обожествление всех объектов мироздания перешло в японский буддизм, а после проникновения китайского чань на Японские острова, и в дзэн-буддизм. Уже говорилось о том, что все живые и неживые природные объекты имеют природу Будды. «Вот почему китайский мыслитель Досе (ум. в 434 г.) беседовал с камнями в пустыне о вездесущности природы Будды, и они кивали ему в знак согласия» (цит. по: [Бреславец

1994, с. 163). Здесь можно вспомнить знаменитую проповедь птицам св. Франциска Ассизского. Но важно понимать, что дзэн не является религией пантеизма, в котором Бог отождествляется с природой. В дзэн, действительно, Природа и Абсолют – одно, но это утверждение идет от идеи недуальности природного мира и нирваны, человека и природы, от максимы «Все в Одним и Одно во всем».

Пожалуй, природа стала главным объектом изображения в дзэнском искусстве. Это произошло, видимо, потому, что именно природные объекты давали возможность художнику продемонстрировать свое постсаторическое состояние сознания, проявляющееся в слиянии человека с миром природы, неразличение субъекта и объекта. Как пишет исследователь дзэнской монашеской лирики А.М. Кабанов, «осознание нерасчлененности субъекта и объекта позволяло дзэнским монахам воспринимать мир природы не только как равноправного, хотя и молчаливого, собеседника, скрашивающего минуты одиночества, но даже как наставника, способного помочь там, где оказались безуспешными усилия мудрых монастырских учителей. В стихотворении Кокэна Мекая (XIV век) “Думы, записанные во время болезни” рассказывается о том, как он достиг сатори при виде хлопьев снега на распустившихся цветах:

Высоко на белой стене висят разбитые сандалии.
Утро настало. Весенний снег лежит на распустившихся цветах.
Двадцать лет искал истину в южных краях,
А теперь вдруг “пробудился” в горной келье.

“Разбитые сандалии” напоминают о двадцатилетних странствиях в “южных краях” (то есть в Китае) в поисках истины. И уже только после возвращения на родину при виде красоты распустившихся цветов, покрытых весенним снегом, поэт в одно мгновение осознал, что опыт двадцатилетних поисков истины и “пробуждение” (сатори), дарованное природой в одном мимолетном мгновении, в сущности, равнозначны» [Кабанов 1985, с. 75].

Влияние дзэн-буддизма особенно сильно проявилось в поэзии хайку. Хайку – одна из самых коротких форм в мировой литературе: стихотворение хайку состоит всего-навсего из трех строк по 5–7–5 слогов в каждой. Когда же стихотворение записывается по-японски, это

вообще может быть только одна строчка. В подлинном хайку, как и во всей дзэнской поэзии, должно проявиться состояние *му-син* (не-ума) и *му-нэн* (не-мысли). В хайку поэт достигает такого состояния, когда субъект и объект как бы исчезают, и проявляется дзэнский недуальный взгляд на мир как целое. Хайку как бы нивелирует авторское «я», которое должно исчезнуть, чтобы проявилось бессубъектное сознание, открытое миру.

Приведем несколько примеров хайку, в которых особенно ярко проявилось дзэнское влияние. Поэтесса Тиё из Кага (1703–1775) получила задание от своего учителя написать хайку о кукушке. Это одна из самых традиционных тем в классической японской поэзии. Сохранилось немало пятистиший танка в различных сборниках средневековой поэзии, где воспевалась *хототогису* – кукушка. Тиё сложила несколько стихотворений, которые не понравились ее учителю. Они были слишком рациональны, шли «из головы», а не глубин души и отличались изощренной техничностью, которая свидетельствовала о том, что собственное «эго» поэтессы продолжало сохраняться в творческом акте.

В японском искусстве человек должен превзойти уровень рационального постижения и отбросить свое «я» с целью достичь интуитивного понимания истинной реальности. Д.Т. Судзуки писал о том, что даже слово «интуиция» еще сохраняет оттенок интеллектуализма, более уместным, говорил он, является термин «чувственное постижение», при условии, что чувство понимается не в том смысле, как его трактуют современные психологи, а как состояние, в котором конечное начинает ощущать в себе бесконечность. Подлинная поэзия возникает тогда, когда поэт отбрасывает свое сознательное «эго» и открывается воздействию глубин бессознательного, в том смысле, как оно было трактовано в данной статье выше.

В конце концов Тиё сочинила следующее хайку о кукушке:

Крик: «ку-ку», «ку-ку»
Всю долгую ночь –
И наконец, рассвет!

Как пишет Д.Т. Судзуки, «ночная медитация Тиё над *хототогису* (кукушкой. – М.Г.) помогла ей открыть свое бессознательное. До этого

переживания она обычно размышляла над темой, которую собиралась использовать в стихотворении, и по этой причине любое хайку, которое она составляла, всегда было окрашено какой-то искусственностью или сопряжено с простой ловкостью ума, что не имеет ничего общего с поэзией в истинном смысле слова. Тиё впервые поняла, что хайку, как плод поэтического творчества, должно быть выражением внутреннего состояния человека, полностью лишённого ощущения “я”» [Судзуки 2003, с. 255]. В данном хайку автор словно растворяется в голосе кукушки, звучащем всю ночь. Тиё мастерски показывает свою ночную медитацию над голосом кукушки, когда она не может подобрать правильные слова на избранную тему. Всю ночь она слушает голос кукушки и постоянно твердя свою тему: «Кукушка, о, кукушка!», впадает в состояние *му-син* (не-ума). Пока она слушала голос кукушки и непрерывно повторяла «кукушка», пытаясь подобрать нужные слова, неожиданно наступил рассвет. В этом хайку мы слышим только голос кукушки и наблюдаем наступление рассвета. Здесь нет описания, нам предложены только чувственно воспринимаемые звуковые образы голоса кукушки и образ рассвета. Как утверждает Т.И. Бреславец, «отстаивая принцип естественности в творческой деятельности, Басё различал два вида поэзии: одна появляется спонтанно, а другая как бы конструируется поэтом. Предпочтение отдавалось первой как истинной. “Об идее стихотворения и форме ее воплощения размышлять не нужно, – наставлял он учеников, – у человека чувствующего идея стихотворения появляется сама собой. У того, кто прилагает усилия к сочинению стихов, сначала возникает идея, затем она созревает, и тогда задумываются над формой ее воплощения”» [Бреславец 1994, с. 173]. Идея мгновенного «озарения» дзэн-буддийской школы Риндзай (кит. *Линь-цзы*) проникает и в теорию хайку.

Английский исследователь хайку Р. Блит так писал об этом виде поэзии: «Хайку – это выражение временного просветления, когда мы проникаем в сущность вещей. <...> Каждая вещь непрестанно проповедует Закон [Дхарму], однако этот Закон не является чем-то отличным от самой вещи. Хайку – выражение этой проповеди посредством нашей встречи с вещью, когда мы лишены всех умственных колебаний и эмоциональных прикрас; или, скорее, оно показывает вещь, как она существует и внутри, и вне ума, совершенно субъективно; показывает нас самих, не отделенных от объекта; показывает

объект в своем изначальном единстве с нами... Это способ вернуться к природе, к нашей лунной природе, нашей природе вишни в цвету, нашей природе опавших листьев, словом, к нашей природе Будды. Это тот путь, благодаря которому холодный зимний дождь, вечерние ласточки, дневная жара и долгота ночи становятся поистине живыми, разделяют нашу человечность, говорят на своем молчаливом и выразительном языке» (цит. по: [Судзуки 2003, с. 258–259]).

И наконец, остановимся на самом известном в истории этого вида поэзии хайку Басё (1653–1694) «Старый пруд»:

Ах, старый пруд!
Прыгает лягушка:
Всплеск воды.

Хайку строго организовано. Эффект этого хайку лежит в непосредственном соседстве трех конкретных образов, которые, если их вырвать из контекста японской мысли, несут мало смысла. При поверхностном рассмотрении образов этого стихотворения можно прийти к выводу, что образ старого пруда означает постоянство или, возможно, протяженность времени, в то время как прыжок лягушки в пруд означает краткую продолжительность жизни. Поверхность воды разбита, концентрические круги взволновали ее, но вскоре движение замирает. Короткое движение жизни исчезает в вечной неизменности. Но даже это общее описание значения стихотворения есть определенная натяжка, поскольку его поэтический эффект лежит не в точном интеллектуальном концепте, но в сжатом, немногословном утверждении чувственных образов, производящих ощущение фрагментарности и изолированности. Это одно из главных качеств стихотворения, которое манифестируется одновременно другими поэтическими формами и графикой. Все это имеет своим истоком дзэн-буддийскую мысль.

Стихотворение возникло в результате диалога (яп. *мондо*) между поэтом Басё и его дзэнским наставником Буттё. Последний однажды навестил Басё и спросил: «Как вы проживаете все эти дни?» Басё ответил: «После недавнего дождя мох стал зеленее обычного». Тогда Буттё, желая выяснить глубину его понимания дзэн, спросил: «Какой буддизм был уже до того, как мох стал бо-

лее зеленым?» Как пишет Д.Т. Судзуки, «этот вопрос равносильно высказыванию Христа: “Я был прежде Авраама” <...> Дзэнский мастер Буттё не болтает о недавнем дожде и о том, что зеленый мох стал еще зеленее; он хочет знать о космическом ландшафте, предшествующем творению всех вещей. Когда было безвременное время? <...> Басё ответил так: “Лягушка прыгает в воду, слушайте звук!”» [Судзуки 2003, с. 271].

Осталось добавить только первую строчку о старом пруде, чтобы получилось полноценное хайку, выражающее дзэнские интуиции Басё. По словам Д.Т. Судзуки, «старый пруд Басё лежит на другой стороне вечности, там, где время останавливается. Он действительно очень “старый”, нет на свете ничего более старого. Ни на какой шкале сознания нельзя измерить его возраст. Именно отсюда происходят все вещи, именно здесь источник этого мира множественности; и все же в самом себе он не содержит элементов множественности. Мы к нему приближаемся, когда выходим за пределы “дождя” и “мха, ставшего более зеленым”. Но когда он воспринят интеллектуально, то становится идеей и получает существование вне этого мира множественности, тем самым становясь объектом представления. Только с помощью одной интуиции эта безвременность Бессознательного схватывается должным образом. <...> Поэтому поэт смотрит в свое бессознательное не через спокойствие старого пруда, но через звук, вызванный прыгнувшей лягушкой. Без звука у Басё не было бы проникновения в бессознательное, в котором и находится источник творческой деятельности и из которого все подлинники художники черпают свое вдохновение» [Судзуки 2003, с. 273–274].

С этого стихотворения началась новая эпоха в хайку. До этого стихотворения хайку было по преимуществу игрой слов, досужим развлечением горожан. Как утверждает Т.П. Григорьева по поводу дзэнского диалога поэта Басё с дзэнским мастером Буттё, «сосредоточенность на вопросе учителя предполагает остановку мысли, разрыв связи с вещами, нарушение их естественного ритма. Для того чтобы ответить на вопрос учителя, ученик должен произвести какое-то насилие над своим умом, лишить его возможности свободно двигаться. И потому Басё отвечает не на вопрос учителя и не то, что просто пришло ему в голову, а то, на чем действительно сосредоточена или куда движется его мысль. И это позволяет учителю, наставнику

понять состояние ученика и проникнуться его настроением в большей степени, чем логически обоснованный ответ» [Григорьева 1979, с. 276].

Влияние дзэн на поэзию хайку в большой степени проявилось в том, что хайку предлагает читателю не интеллектуальные концепты, а образные поэтические интуиции. Эти интуиции, как и все японское искусство, помещают основное содержание за пределы слов, в область, выражаясь словами Д.Т. Судзуки, «коллективного бессознательного», представляя собой своеобразные коаны, которые предполагают не рационально-логическое решение, а активизацию интуиции, чье решение приводит к сатори. Лучшие хайку действительно являются собой плод своеобразного художественного сатори, которое может захватывать собой какую-то часть творческого сознания художника, в то время как дзэнское сатори ведет к перестройке всего состава человека. Поэзия хайку предполагает сотворчество читателя, умение вчувствоваться в содержание стихотворения и за минимумом слов, раскрыть безграничное пространство художественных интуиций. Как писал Р. Барт в работе «Империя знаков», посвященной японской культуре, «весь дзэн, литературным ответвлением которого является искусство хокку (хайку), предстает как мощная практика, направленная на то, чтобы остановить язык, прервать эту своего рода внутреннюю радиофонию, которая непрерывно вещает в нас, даже когда мы спим (быть может, именно поэтому практикующим запрещается засыпать), опорожнить, притупить, иссушить ту неудержимую болтовню, которой предается душа; и, быть может, то, что в Дзэн называется сатори и что на Западе могут перевести лишь приблизительными христианскими соответствиями (просветление, откровение, прозрение), есть лишь тревожная подвешенность языка, белизна, стирающая в нас господство Кодов, слом того внутреннего говорения, которое конституирует нашу личность» [Барт 2004, с. 95]. Барт писал, что в звуке прыгающей лягушки из прославленного хокку (хайку) Басё нашел не «какой-то мотив “озарения” или символического подъема всех чувств, но, скорее, предел языка: существует момент, когда язык прерывается (это состояние достигается посредством усиленных упражнений), как раз на этом беззвучном разрыве зиждится и истина Дзэн, и краткая, пустая форма хокку» [Барт 2004, с. 94].

Дзэнская идея недUALности безобразного и прекрасного, молодого и старого, великого и малого привела в поэзии хайку

к поэтизации всего и вся. Если в старой поэзии *вака* (пятистишия танка) существовали особые словари образов и тем, допустимых для поэтического выражения, то в хайку, с его дзэнским постулатом недвуальности, допускалось изображение объектов, неприемлемых в других поэтических традициях. По мысли Т.И. Бреславец, «видение цельности мироздания, достигаемое в сатори, вызывает положительное отношение к вещам. Они воспринимаются так, как приходят – без каких-либо ценностных различий. Буддисты называют это кшанти – толерантностью, или принятием, что подразумевает принятие вещей в их супрарелятивном, или трансцендентальном, аспекте. Для хайку эта идея выливается в поэтизацию всего и вся и устранение селективности, ранее существовавшей в поэзии» [Бреславец 1994, с. 176].

В поэзии хайку, отрицавшей всякий дуализм, получают отражение такие непоэтические объекты, как вши, блохи, комары, мухи, малые незаметные цветки и травы. Так, известно хайку Басё:

Блохи, вши.
Лошадь мочится
У моей подушки.

Р. Блит так комментирует это хайку: «Стихотворение Басё следует читать в состоянии полного самообладания. Если начнет преобладать какое-то ощущение брезгливости и отвращения, то мотивы Басё останутся непонятными. Блохи несносны, вши – безобразнейшие твари, лошадь, которая мочится у изголовья лежащего человека, вызывает целый букет неприятнейших эмоций. Но во всем этом должно присутствовать ощущение целого, в котором моча и шампанское, вши и бабочки занимают отведенное им определенное место.

Конечно, Басё сам не говорит об этом; разумеется, это его переживание, но нам интересен его поэтический опыт, в котором вещи различны и в то же время тождественны друг другу. Иногда бывает, что простое, элементарное переживание вещей, будь то вши или бабочки, мочающаяся лошадь или полет орла, имеет глубокое значение, которое не выходит за пределы их самих, относится к их собственной сущностной природе. Но мы должны жить вместе с этими существами ночь, день, трое суток. Мы должны мерзнуть и голодать, страдать от

укусов блох, терпеть одиночество, быть союзниками печали и познать горе. Стихотворение Басё – это не выражение сожаления или презрения, хотя он, конечно, чувствовал раздражение и дискомфорт. Это не выражение философского безразличия и не маловероятная любовь к вшам, грязи и бессоннице. Что же оно выражает? Оно выражает чувство “эти вещи также...”, но всякий, кто пытался закончить это предложение, вряд ли догадывался, что же имел в виду Басё» (цит. по: [Судзуки 2003, с. 269–270]).

У Басё есть также хайку о незаметной травке, по-японски называемой *надзуна*. По-русски она называется «пастушья сумка». Ни в одной поэтической традиции «пастушья сумка» не считалась достойной того, чтобы изобразить ее в поэтическом творчестве. Хайку в переводе Веры Марковой звучит так:

Внимательней взглядишь!
Цветы «пастушьей сумки»
Увидишь под плетнем.

По словам Д.Т. Судзуки, Басё «не был ученым, склонным к анализу и эксперименту, не был он и философом. Когда он увидел белые цветы надзуна, такие жалкие, такие невинные и все же сохраняющие всю свою индивидуальность среди других растений, его сразу осенило, что трава была не чем иным, как им же самим. Но, даже если бы она была украшена лучше, чем “Соломон во всей славе своей”, Басё все равно прославил бы ее. Если она “сегодня есть, а завтра будет брошена в печь”, так ведь и Басё имеет такую же судьбу. Дзэнский мастер утверждает, что он может превратить стебель травы в тело Будды шестнадцати футов высотой и в то же время трансформировать тело Будды в стебель травы. Это тайна бытия-становления и становления-бытия. Это тайна самоидентификации и универсального взаимопроникновения или взаимного смешения» [Судзуки 2003, с. 301].

Под сильнейшим дзэнским влиянием создавались и сухие сады камней. Самым прославленным из них является, безусловно, сад камней при дзэн-буддийском храме Реандзи, созданном около пятисот лет назад прославленным мастером Соами. В этом саду наблюдатель может видеть только камни, песок и мелкую гальку. В саду всего пятнадцать камней, причем один камень всегда не виден, что, возможно,

является намеком на то, что человеческие чувства не могут постичь мир только с одной точки зрения.

Камни делятся на пять групп по три камня в каждой и несут в себе массу символических значений. Так, три камня в одной группе могут символизировать собой буддийскую триаду (то есть Будду, Дхарму, Сангху). Согласно некоторым толкованиям они символизируют также горы, окруженные облаками, или же скалы в океане или в реке. Кроме того, группы камней могли символизировать известную в буддийской мифологии мировую гору – Сумеру или же шестнадцать буддийских архатов. Соотношение вертикалей и горизонталей, а также темных камней и светлого песка наводит на мысль о символике «инь» и «ян». Но основная тема сухого сада – это тема вселенской пустоты (санскр. *шуньята*), из которой возникают и в которую уходят все вещи. Белая поверхность песка символизирует шуньяту (вселенскую пустоту), а черные камни – мир феноменов.

Сад доступен обозрению только с одной стороны – монастырской галереи, с трех других сторон обзор ограничен низкой глинобитной стеной, окаймленной снаружи невысокими деревьями. Таким образом, пространство сада, символизирующее бесконечность, направлено вовнутрь, что противоположно европейским картинам, начиная с эпохи Ренессанса, где линейная перспектива разворачивает пространство в беспредельность горизонта, ограниченного только рамой картины.

Но в целом сад представляет собой дзэн-буддийскую задачу – коан, решение которой не подчиняется логико-дискурсивным мыслительным операциям. Все те символические истолкования композиции сада Реандзи, которые были приведены выше, несвойственны дзэнскому сознанию, избегающему символизма и предпочитающему прямое указание на вещь, данную и пережитую в непосредственном личном опыте. Европейский ум всегда стремится к анализу и пониманию, в то время как сущность дзэнского сухого сада доступна только интуитивному вчувствованию, подобно тому, как адептом дзэн решается коан.

Помимо всего прочего сухие дзэнские сады воплощают своей формой важную философско-эстетическую категорию – *ваби*. Как пишет Т.И. Бреславец, «вечное одиночество – ваби (вивикта дхарма) трактуется как спокойное, просветленное одиночество человека, отошедшего от суеты бренного мира. Слово “ваби” происходит от прилагательного “вабиси”, а также глагола “вабу”. Цукамото Тэцудзо

выделил семь основных значений глагола “вабу” – “тревожиться”, “жаловаться”, “грустить”, “страдать”, “нуждаться”, “колебаться”, “уходить от суетного мира”. Прилагательное “вабиси”, по его наблюдению, содержит пять значений – “беспомощный”, “унылый”, “мучительный”, “отрешенный от жизненной суеты”, “жалкий”. “Вабиси” противопоставит “ханаякана” – “блестящий”, “красочный”, “цветистый”, “пышный” и употребляется в значениях “горький”, “тяжелый”, “хрупкий” и “утонченный”... Ваби отмечено медитативным состоянием, таящим грусть и печаль, особым взглядом на вещи заурядные, извлекающим их суть и красоту, такой всепроникающей перцепцией, которая делает возможным доверительное общение с окружающим миром» [Бреславец 1994, с. 150–151]. Д.Т. Судзуки утверждал, что «ваби может быть определено как активное, эстетическое признание бедности» [Судзуки 2003, с. 321].

Ваби тесно смыкается с другой философско-эстетической категорией – *саби*. «Как говорит Игараси Тикара, “саби” объединяет в себе изысканное и простое... именно гармоническое слияние этих двух противоположных элементов создает ту изумительную красоту, которую мы называем “саби”» (цит. по: [Григорьева 1979, с. 268]). «Саби создает атмосферу одиночества, – пишет Макото Уэда, – но это не одиночество человека, потерявшего любимое существо. Это одиночество дождя, падающего ночью на широколистное дерево, или одиночество цикады, которая стрекочет где-нибудь на голых белесых камнях... Природа не имеет чувств, но она живет и создает атмосферу. В безличной атмосфере одиночества – суть саби» (цит. по: [Григорьева 1969, с. 268]). В саби заключена не красота символа, а красота «таковости» вещей. Как утверждает Макото Уэда, кипарис у Дзэами (драматург театра Но XIV века) прекрасен потому, что за ним стоит вечный бог, а кипарис у Басё прекрасен потому, что это кипарис, часть безличной природы. В хайку Басё сказано:

Между деревьями сакуры
Стоит один
Кипарис.

Е.С. Штейнер описывал, как проявляется дух ваби в искусстве сухих садов (речь идет о сухом саде, созданном выдающимся дзэнским мастером Мурата Сюко): «Этот малый садик известен неизмеримо

меньше, чем соседний сад, по другую сторону серебряного павильона. Садик между Тогудо и Гинкакудзи состоит практически из одного лишь мелкого гравия, местами попросту крупного песка. Он является истинным соответствием чайному действию в духе ваби, ибо сквозь его несколько унылую серую однообразность проглядывает прикровенная изысканность. Этим блеском обыденность озаряется по вечерам, когда восходит луна и ее матовое мерцание обращает поверхность прозаического гравия в тускло отсвечивающее серебро. Возможно, подобный эффект луны и гравия Иккю подсказал Сюко еще в Сюонгане, все равно художественное открытие Сюко выдержано в духе фурию и ваби Иккю. Может быть, ночное естественное “серебро” чайного сада в не меньшей степени, чем денежные затруднения, отвратило Есимасу (одного из сегунов – военных правителей Японии) от намерения покрыть крышу Гинкакудзи серебряными пластинками» [Штейнер 1987, с. 199].

Порой в среде дзэнского духовенства раздавались одинокие голоса, призывающие монахов отказаться от занятий искусствами ради достижения спасения. Занятия искусствами, полагали апологеты практики достижения сатори чисто религиозными средствами, отвлекают монахов от главного – достижения «другого берега», или «просветления». Так говорил один из выдающихся представителей японского средневекового дзэн-буддизма и основатель одной из двух сохранившихся до наших дней его школ – школы «сото» Догэн (1200–1253). Он предостерегал монахов от слишком сильного увлечения литературными экзерсисами, призывая их ради достижения сатори направить все силы на практику сидячей медитации – *дзадзэн*. Он писал в одном из своих трактатов: «Непостоянство движется быстро, – значение жизни и смерти – вот великий вопрос. За эту короткую жизнь, если вы хотите практиковать и учиться, вам нужно следовать по Пути Будды и исследовать буддийскую Дхарму. Составление литературных трудов (“бумпицу”), китайской поэзии (“си”) и японских стихов (“ка”) ничего не стоит и должно быть отвергнуто». В еще одном отрывке из того же трактата он добавляет: «В наши дни дзэнские монахи увлекаются литературой, прибегая к ней для написания стихов и трактатов. Это ошибка... Сколь бы элегантно ни была их проза, сколь бы утонченными – стихи, они всего лишь играют словами и не могут обрести истины» (цит. по: [Хайне 2002, с. 239]). Американский исследователь дзэн-буддизма Филип Ямпольский утверждал: «Не будет большим

преувеличением сказать, что когда дзэн процветает как учение, то имеет мало отношения к искусствам; когда же учение приходит в упадок, его связь с искусствами усиливается» (цит. по: [Хайне 2002, с. 255]).

Трудно согласиться с уважаемым исследователем. Именно в Японии процветание дзэн как учения оказалось тесно связанным с развитием различных искусств. Если бы дзэнские теория и практика не были процветающими и глубокими как разновидности одной из религиозных систем, вряд ли они смогли бы оказать сильнейшее влияние практически на все виды японского традиционного искусства. Речь не идет о тех художественных упражнениях, которым монахи предавались в виде «искусства для искусства», просто чтобы развеять скуку. Мы говорим о тех формах искусства, которые подверглись глубокому влиянию дзэнской доктрины.

Искусство для японского дзэн-буддизма было одной из форм реализации «постсаторического» состояния сознания. Дзэнская практика помогала «разбудить» глубочайшие слои «бессознательного» и в измененных состояниях сознания находить опору для художественной деятельности. Недаром почти все великие художники японского средневековья были либо дзэнскими монахами, либо учениками дзэнских учителей, и достаточно глубоко проникли в суть учения дзэн. Художники не-монахи вели тем не менее полу-монашеский образ жизни, практиковали медитацию и работали над коанами. Но следует сказать, что практикой медитации художников, как правило, было не созерцание с закрытыми глазами в «позе лотоса», а глубинные размышления над сущностью своего искусства. Тем не менее в своих размышлениях они использовали дзэнский язык, как, например, один из выдающихся драматургов, актеров и теоретиков классического японского театра Но Дзэами. В своих размышлениях о ступенях актерского мастерства в театре Но он использует не рациональную художественно-эстетическую терминологию, прямо указывая на определенные уровни актерских достижений, а прибегает к загадочному языку дзэнских коанов.

Как пишет Дзэами, последние четыре степени актерского мастерства в Но называются «цветок». «Смысл шестой – “Правильного Цветка” – в естественной красоте: “Весенний туман озарен заходящим солнцем. Горы окрашены в алый цвет”. Для характеристики седьмой степени – “Спокойного Цветка” – Дзэами вновь прибегает к дзэнскому

образу: “Снег, наполнивший серебряную чашу”: сочетание красоты естественной и искусственной, природы и мастерства. Дзэнским образом выявляет Дзэами сущность и восьмой степени – “Глубинного Цветка”: Снег покрыл горы. Почему же одна не белеет среди других?”... Наконец, высшая категория, высшая степень игры – “Тайный Цветок” – дает почувствовать красоту Небытия. Стиль “Тайного Цветка” не поддается описанию. Дзэами передает его дзэнским изречением: “В Силла (одно из царств в средневековой Корее. – М.Г.) в полночь ярко светит солнце”» [Григорьева 1979, с. 258].

Дзэами не объясняет с помощью рациональных терминов, что такое «Цветок» как одна из степеней искусства Но, не объясняет и образы, к которым прибегает, чтобы описать четыре последние степени «Цветка». Актер, практикующий искусство театра Но, сам должен постичь их истинный смысл. При этом актер должен прибегать не к рациональным размышлениям, а к *куфу* – усилиям всего своего существа, для того чтобы активизировать свое «бессознательное», единственно через которое можно постичь смысл загадочных изречений. В целом «куфу», как пишет Д.Т. Судзуки, «означает “искать выход из противоречий”, или “бороться, чтобы выбраться из тупика”. Слова “противоречия”, “выход из тупика”, возможно, звучат как-то уж слишком интеллектуально, но фактически они означают то состояние, когда интеллект уже не в состоянии идти дальше, однако некий внутренний импульс все-таки подталкивает его к движению. Поскольку интеллект бессилён, мы можем призвать на помощь волю; но простая воля, какая бы она ни была мощная, не способна помочь выбраться из тупика. Воля ближе к основаниям бытия, чем интеллект, но она все еще пребывает на поверхности сознания. Нужно двигаться глубже. Но как? Это “как” и есть *куфу*» [Судзуки 2003, с. 202]. В японской культуре не считаются подлинно присущими человеку те знания, что приобретены внешним, рациональным путем. Только то знание подлинно, которое проистекает из глубин внутренней сущности человека, присуще его истинной природе. Такое знание требует от человека отказа от своего «эго», определяющего дуалистическое мировосприятие на рационально-дискурсивном уровне. Понять дзэнские коаны Дзэами можно только в случае отказа от дуального мировоззрения и осознания того факта, что субъекта и объекта не существует. Следует «впитать» образы Дзэами всем своим существом,

и только тогда к актеру придет подлинное знание сущности этих загадочных утверждений. В максимах Дзэами сливаются, приходят к своему синтезу дзэнская образность и театральное искусство.

Дзэн в японском искусстве определил угол мировосприятия художника: слияние с объектом, которого, в сущности, не существует. И все же вне этого мира повседневности нет просветления. «Дзэн – это тот же повседневный опыт, только на два вершка над землей». Как писал один из дзэнских учителей: «Когда я опирался на свое непросветленное сознание, горы были для меня горами, а реки реками. Когда же я начал практиковать дзэн, горы перестали быть горами, а реки реками. Теперь же, когда я достиг просветления, горы для меня опять стали горами, а реки реками». Дзэнское просветление ведет не к отказу от мира повседневности, а радикально меняет форму его восприятия. Сущность нового мировосприятия – отказ от своего «эго» и недуральный подход ко всем объектам окружающего мира.

Для достижения просветления никакой специальной практики не нужно, утверждали дзэнские учителя. Пусть ваша повседневная деятельность станет формой вашей дзэнской медитации. Этот подход оказал огромное влияние на японское искусство. Занятия художественными практиками – и это демонстрирует нам средневековое японское искусство – стали для людей искусства их дзэнской медитацией. Дзэнские духовные категории входили неотъемлемой составной частью в художественно-эстетическую практику японского художника.

Список литературы

- 1 Барт Р. Империя знаков. М., 2004.
- 2 Бреславец Т.И. Очерки японской поэзии IX–XVII веков. М., 1994.
- 3 Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979.
- 4 Кабанов А.М. Человек и природа в поэзии годзан бунгаку // Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
- 5 Росс Н.У. Живопись. Предисловие // Мир дзэн. СПб., 2007.
- 6 Судзуки Д.Т. Дзэн и японская культура. СПб., 2003.
- 7 Хайне С. Догэн и японская религиозно-эстетическая традиция // Догэн. Избранные произведения. М., 2002.
- 8 Штейнер Е.С. «Ветка сливы» Иккю // Сад одного цветка. М., 1991.
- 9 Штейнер Е.С. Иккю Содзюн. М., 1987.