



Восток — Запад

駐蹕羊城暢
遠眸華不注
翠泓不曾涿
何年金母臨
蓬海兩朵天
花此愛海

右承華不注

Е.В. Голосова

Философия сада

*О единстве эстетических
норм в китайском искусстве*

Философский даосизм, конфуцианство и в определенной мере буддизм можно считать теоретической основой, на которой базируются все эстетические принципы китайского садоводства. На протяжении всей долгой истории национальной культуры каждый создатель сада в Китае стремился к одному – совместить красоту естественной природы и рукотворный ландшафт.

Идеологической основой для этого явилась более чем двух с половиной тысячелетняя история философии и эстетики даосизма и конфуцианства. Конфуцианство всегда в значительной степени влияло на культуру Китая. Даосизм, представленный учением Лао-цзы и Чжуан-цзы, находился, с одной стороны, в оппозиции учению Конфуция, а с другой – весьма успешно дополнял его. Китайский исследователь садовой

культуры Ху Дунчу¹ сравнил этот диалектический союз противоположностей с двумя цветными нитями, сплетенными в тугой крепкий жгут. Конфуцианская эстетическая мысль делала главный акцент на совершенстве созданного человеком пространства и в чем-то отдаленно напоминала европейское отношение к человеку как к венцу и творцу природы. Даосизм же безоговорочно принимал превосходство природы и высшего разума (божественного промысла) над всем, что создано человеком. Некоторые даосские и конфуцианские теории смешивались и в конце концов дали основу для формирования традиционных китайских представлений о красоте, которые, в свою очередь, легли в основу теории построения сада.

Главный принцип построения китайского сада заключается в необходимости создания предельной гармонии между основой пейзажа, созданной природой, и рукотворной его частью. Важно, что вмешательство человека предполагает не замену элементов природного ландшафта, а его дополнение. Такой подход к формированию пространства воплотился позднее в философском принципе даосов: «Через сложную работу вернуться к исходному», через ваяние и лепку вернуться вновь к исходному материалу – камню, глине. Это означало, что все холмы и водоемы, сделанные руками человека в саду, должны выглядеть естественно, как в природе.

Еще до того, как Конфуций сформулировал положение, что одинаковые объекты не совершенны, как однородный звук неприятен уху, древняя книга «И-цзин» учила, что истоки красоты следует искать в разнообразии. Конфуций развил это положение в концепцию гармонии, применимую, как и большинство философских теорий, ко многим направлениям человеческой деятельности: из одного продукта невозможно приготовить вкусные блюда, однородный звук не есть музыка, одно слово еще не поэзия и даже живопись тушью или каллиграфия предполагают как минимум два цвета.

¹ Hu Dongchu. The Way of the Virtuous. The Influence of Art and Philosophy on Chines Garden Design. Beijing, 1991.



Национальный парк Лунтань. Лючжоу



Парк Сяншань. Пекин

Необходимость разнообразия побудила искать баланс компонентов для достижения гармонии.

Китайский сад состоит из широкого пространства и малого внутреннего сада. Крупномасштабные пейзажи с высокими холмами, реками, озерами, водопадами и скальными выходами пород состоят из тех же элементов, что и искусственные холмы, мелкие потоки, каменные композиции в садах резиденций. Но вместе с основными элементами в саду присутствует множество таких, которые придают неповторимую индивидуальность каждому китайскому саду.

Структура сада, несмотря на некий обязательный штамп, различна и постоянно меняется: меняются архитектурные стили, присущие им детали внутреннего и внешнего декора. Все это создает естественные, присущие только данному саду качественные отличия. Искусственные холмы в садах Китая различаются своей формой и структурой (где-то это земляные горы с мягкими чертами и яркой растительностью, в других случаях это холмы, сложенные полностью из крупных камней, с подпорными стенками со сто-

роны водоемов, изящные камни, играющие роль скульптуры, или скалы, разрезанные узкими потоками, с пещерами, лабиринтами и каналами). На склоне или вершине холма могут стоять павильоны или легкие обзорные беседки, у подножья – роща цветущих деревьев или другая растительность, пробивающаяся между камней, подобно тому как это можно увидеть в природе. Китайские садовники всегда использовали много составляющих для достижения гармонии создаваемого ими ландшафта, однако в основе процесса создания сада был поиск баланса элементов, основанный на философской концепции, суть которой состоит в том, что «гармония неоднородна».

Поиски гармонии всегда сопряжены с изменениями, так же как и научный поиск подразумевает приближение к истине. Конфуцианская доктрина «золотой середины» порицала крайности в принятии решения, а в садах и вовсе требовала осторожного равновесия между природой и человеческим вмешательством в нее. Там, где это равновесие было достигнуто, можно говорить о гармонии сада. И именно эти сады пе-

режили века, составляя сокровищницу мировой садовой культуры.

Одна из фундаментальных теорий китайской классической эстетики базируется на теории единства противоположностей, выраженных в древних символах гармонии *инь – ян*. Авторство концепции *инь – ян* в равной степени приписы-

довом искусстве этот принцип проявляется через характеристики слагающих сад элементов и композиционных приемов: твердый и мягкий, светлый и темный, предмет и пустота, открытый и замкнутый, простой и украшенный, зажатый и освобожденный, движущийся и стоячий. Иными словами, выражение дуализма в концепции

составляющая, то есть обладающая всеми характеристиками *ян*.

Вода в своем естественном (жидком) состоянии не может существовать без той формы, которую ей предоставит земля; земля без воды – безжизненная пустыня. И только благодаря союзу этих двух противоположностей существует все живое на

Деревья, камни, искусственные холмы, цветы должны психологически уравновешивать величие дворцов, беседок, павильонов и храмов с их росписями, резьбой, скульптурой. Как одно, так и другое проявляется и в качестве акцента, и в качестве фона (например: яркая беседка на фоне рощи или склона горы и одинокий камень



Парк Бэйлин. Шэньян

вают и даосам и конфуцианцам с той лишь разницей, что конфуцианская эстетическая мысль фокусировала внимание на этике и морали, а последователи Лао-цзы и Чжуан-цзы больше внимания уделяли красоте и искусству. В соответствии с этим понятно, почему китайская классическая эстетика сада находилась в большей степени все-таки под влиянием даосизма. Лао-цзы учил, что все противоположные по значению и характеристикам явления и предметы взаимосвязаны. В са-

инь – ян это не что иное, как более поздняя, принятая западным искусством и уже адаптированная им под себя теория контрастов. Исходя из этого, становится понятно, почему главных составляющих любого сада всего две – вода и земля. Вода обладает всеми характеристиками, присущими понятию *инь*: бесформенная, нестабильная, изменяющаяся, мокрая, темная, горизонтальная. В противоположность воде земля (она же камень, гора, скала) – жесткая, стабильная, вертикальная



Сад Люхуаху. Гуанчжоу

планете. Как это ни парадоксально с точки зрения европейской логики, но образными синонимами камня и воды в восточной культуре являются понятия активности и пассивности, причем именно вода считается пассивным элементом.

Другая характеристика китайских садов, исходя из той же теории *инь – ян*, – пристальное внимание к простой, скромной красоте, именно к тому ее проявлению, которое уравновешивает яркость и вычурность архитектуры.

или группа камней на фоне стены павильона). Конфуций определял это явление как «качество, свойственное красоте», и справедливо считал его составной частью общей эстетической концепции китайской культуры. Древние китайские садовники стремились расширить природные свойства растений и камней, не изменяя, а лишь подчеркивая их красоту, заложенную природой.

Двумя столетиями раньше Конфуция Лао-цзы, размышляя о способности видеть соответ-

стве внутренних качеств и внешней формы, называл это «красотой простоты». Его теория обрела реальные черты и удивительное подтверждение в японских символических и абстрактных садах, опирающихся на буддистское учение дзэн, известное в Китае как *чань* (как самостоятельная эта религиозно-философская концепция утвердилась в Китае с первой половины VI века, а в Японии – к концу XII века).

В китайской традиционной культуре моральное (этическое) образование человека часто занимало место религии. Поэтому учение Конфуция, принимаемое как свод законов о морали, органично вписалось в жизнь китайцев и довольно быстро перешло в форму религии, оставаясь до начала XX века официальной государственной идеологией.

Сравнение человеческих добродетелей с природой весьма характерно для конфуцианства в целом. Возможно, именно это способствовало популярности конфуцианского учения на протяжении более чем двадцати пяти веков не только в Китае, но и в других странах региона, в том числе и в Японии, где основа государственности изначально базировалась именно на конфуцианских принципах. Примером этому служит теория «Горы и реки как эквивалент благосклонности и мудрости». В ней Конфуций сравнивает горы и реки с моральными качествами людей. Показательно следующее изречение Конфуция: «Мудрый сравним с чистым потоком, доброжелательный – с горой; мудрый активен, доброжелательный – пассивен; мудрый счастлив, доброжелательный – долгоживущ». Конфуций верил, что естественные явления и проявления лучших моральных качеств имеют одни и те же корни. Это противопоставление и единство весьма напоминает теорию *инь-ян* древнекитайских натурфилософов. Эту теорию положили в основу своих концепций не только конфуцианцы, но и даосы и буддисты. Китайские классики, поэты и художники часто сравнивали образованность и нравственную целостность человека с камнем, сосной, бамбуком, сливой, хризантемой, лотосом



Возле храма Вэньшу. Чэнду

и другими естественными объектами. Они олицетворяли горы и реки, бамбук и камни с моральной особенностью духа – именно это Конфуций определил как «копирование добродетелей».

Эта концепция вскоре стала традиционной в определении эстетической точки зрения на искусственный ландшафт и оказала такое глубокое влияние на китайскую культуру и искусство, что стала уникальной характеристикой китайского духа. До сих пор почитатели китайской классической культуры восхищаются и преклоняются перед природой, сопоставляя красоту ландшафтов с моральными идеалами.

Поэты, художники и создатели садов акцентировали свое творчество на создании красивых, грациозных и отчасти пафосных сцен, чтобы продемонстрировать собеседнику или посетителю в том числе и собственное представление о морали и добродетели. Доказательством этому служит тот факт, что ни на одной картине китайского художника и ни в одном китайском саду не увидишь зловещих или пугающих пейзажей, уродливых деревьев, рас-

трескавшейся земли и пустынных ландшафтов – ничего такого, что произвело бы удручающее впечатление, вызвало бы злость или опасение.

Основоположник даосизма Лао-цзы полагал, что пустота и спокойствие есть два состояния *дао* в природе. Рассматривая горную долину, которая «пуста», можно с уверенностью сказать, что если придет вода, то имеется пустое пространство, которое она может заполнить, то есть «пустота» – это не что иное, как великий потенциал пространства. «Пустота» понималась Лао-цзы и его последователями как пространство, потенциально готовое к заполнению в бесконечном количестве вариантов. Для человека философское понятие «пустоты» было адекватно бесконечным творческим возможностям, которые,

при наличии способности мыслить, практически неисчерпаемы.

Анализируя отношение человека к пространству (дома, сада, города и пр.) в странах Востока и Запада, можно увидеть те основные различия, которые, в сущности, и определяют разницу в мировосприятии. На Западе почти всегда планировочным центром рабочего пространства любого типа и размера становятся объемные стационарные структуры – замки, дворцы, дома и другие объекты, вокруг которых развивается подчиненное им пространство сада. В китайских садах пространство, на котором формируется сад, находится в центре, а архитектурные сооружения обрамляют его. И именно это «пустое» пространство является центром обзора. Счита-



Парк Шоусиху. Янчжоу

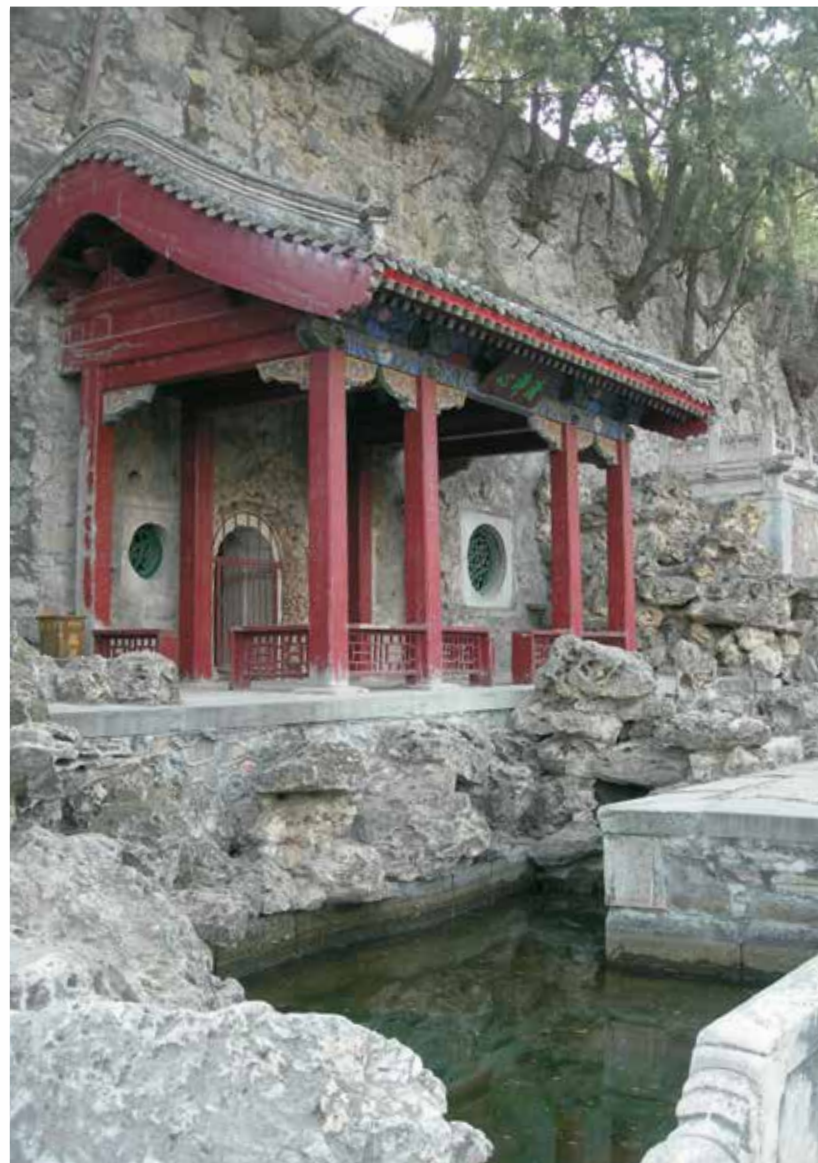


Гэюань. Янчжоу

ется, что в соответствии с даосскими представлениями о красоте и гармонии мира в садовое искусство пришло понятие «пустой объект», а в соответствии с конфуцианской доктриной — понятие «главствующий центр». Впоследствии понятие «пустоты» органично вошло в буддийское учение, и уже в Японии его влияние ярко проявилось в дзенских символических и абстрактных садах.

Значимость «пустоты» демонстрируют и многочисленные пещеры и лабиринты, устраиваемые в искусственных холмах в садах. Мастер, создающий сад, использует эти пустоты в середине твердого материала не столько для подтверждения философских теорий, сколько для расширения пространства, косвенно подтверждая правильность теории о значимости «пустоты». Достаточно близко по важности к понятию «пустоты» даосы ставили понятие «покой». Последователь Лао-цзы — Чжуан-цзы ассоциировал «покой» со спокойствием водной глади, созерцание которой благотворно воздействует на человека. Древние китайские ученые считали, что ощущение покоя исходит также и от леса, побуждая дух сливаться с природой, принося чувство удовлетворенности и свободы. Не ставя перед собой такой задачи, китайские мудрецы дали тем самым философское обоснование садовому искусству. Оба эти понятия — «пустота» и «покой» — объединяет то, что по отношению к пространству подразумевается не отсутствие его заполненности, не отсутствие действия, а бесконечные варианты возможности этого действия. Это явилось бесспорной предпосыл-

кой развития учения чань (дзэн). Его называли еще «сидячим буддизмом», поскольку в его основе лежали медитативные практики, в процессе которых в сознании можно было создать любые образы в «пустом» пространстве, не прибегая к реальным воплощениям их в натуре. Без даосского учения о «пустоте» мир не узнал бы таких шедевров дзэн-буддийского садового искусства, как сухой сад храма Рёандзи и сад храма Дайтокудзи в японском Киото и еще множества других, не менее загадочных садов, требующих не столько рассмотрения,



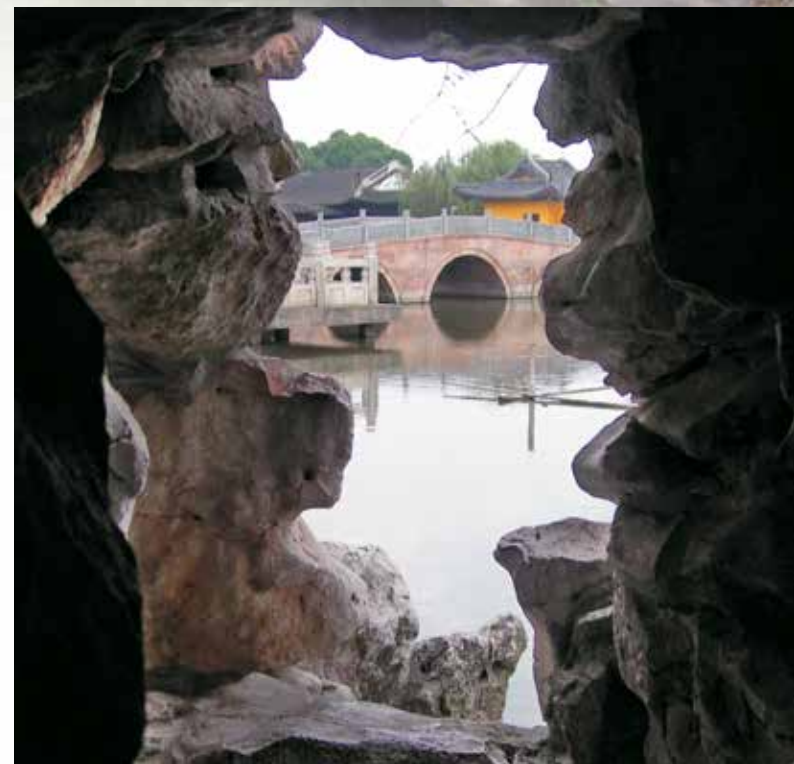
Храм Лазоревых облаков. Пекин

сколько осознания. Как и современные люди во всем мире, древние китайцы желали иметь «горы и лес в городе», которые давали бы им тихий спокойный досуг среди городского шума и суеты, что способствовало, безусловно, продуманному созданию садов внутри резиденций, отвечающих определенным требованиям эстетов того времени.

Одним из ярких примеров искусства «пустоты» являются окна и проемы в стенах галерей и построек садов. Их разнообразие поистине безгранично в садах юга. В северном типе садов они тоже встречаются, только гораздо реже и более простые по форме, поскольку холодные ветра и зимы не позволяют широко применять их без ущерба для комфортного пребывания в садовых павильонах.

Пространственные разделы внутри резиденций, которыми могут быть и стены, и галереи, и даже беседки, и другие строения, многократно делят жилое пространство, скрывая его истинные размеры. Проникнуть из одной части в другую можно через проходы различной конфигурации, а увидеть другую часть сада или отдельную композицию — через специальные окна обзора, вид за которыми тщательно спланирован. Проходы и большинство окон не имеют дверей и створок — они пусты; но каждый такой элемент — это декорация сада сама по себе, а также определенный призыв к переходу в другое пространство, его реклама и парадная часть одновременно. Мастера садов использовали проемы и окна для того, чтобы акцентировать внимание зрителя на отдельных композициях или картинах сада. Подобные проемы могут иметь самую разнообразную форму, наиболее распространенная — круг, символ неба. Таким образом, посетитель сначала видел прекрасную картину «неба», а затем вступал в «небесное» пространство и оказывался в «другом мире», прекрасном и не похожем на предыдущий.

Круглое окно в стене или беседке — это чаще всего образ луны; подобные окна предназначались для любования восходящей луной или заходящим солнцем. Кроме круглых, окна и проходы бывают в форме квадрата (символ Земли), восьмиугольника (зеркало багуа), прямоугольника, овала, шестиугольника, листа банана, цветка,



Озеро Наньху. Чжоучжуан

вазы, веера, даже иероглифа, а также имеют много других форм. За проемами открываются виды на бамбуковый лес, уходящую дорогу, выложенную камешками с диковинным орнаментом, группу камней с причудливыми формами, беседку над прудом или живописные холмы дальнего плана.

Иногда пустота окна частично заполнена изящной декоративной решеткой. Их разнообразие таково, что логичнее было бы рассматривать решетки как особый вид китайского декоративно-прикладного искусства, если бы не те функции, которые они несут. Это не просто декоративный

элемент окна или стены, они предназначены для того, чтобы фоном для них служил изысканный пейзаж за окном или листья стоящих вблизи деревьев. Часто в ряду зарешеченных окон одной галереи или стены павильона нет ни одного повтора – они различаются конфигурацией и рисунком решетки, повторяющимся лишь через каждые три-четыре окна. Таким образом, окна с декоративными решетками несут в себе целых три функции – это источник света в архитектурных сооружениях, декор фасадов зданий и наиболее живописная часть сквозного пейзажа.

Одной из значимых и популярных в настоящее время даосских теорий является *фэн-шуй*. В переводе с китайского языка *фэн-шуй* обозначает «ветер и вода». Если дать этому учению современное научное определение, то его можно интерпретировать как национальное китайское учение об экологической гармонии или как учение о равновесии в природе. Оно сформировалось на основе тысячелетних наблюдений за большим спектром земных природных явлений, систематизации знаний по астрономии, астрологии, медицине, биоэнергетике, ландшафтоведению, в него вошли элементы буддийского кармического учения, конфуцианского учения о добродетели и теории геомантии.

Сумма знаний, которой располагает *фэн-шуй*, предназначена для решения главной задачи – сформировать среду обитания человека с учетом всего многообразия природных факторов на основе накопленных исторических знаний. Безусловно, кроме природоведческих аспектов в *фэн-шуй* вошли религиозные и мистические воззрения о злых и добрых духах, об отрицательной и положительной энергии, знак и результат действия которой с научной точки зрения может проявиться только в момент взаимодействия с объектом, а не сам по себе. Тем не менее именно эти представления породили к жизни и утвердили форму зигзагообразных мостов в садах и архитектурных комплексах Китая, а также высокие пороги ворот и павильонов, к которым ведут прямые дороги на территориях храмов и дворцов.

Вряд ли оспорим тот факт, что любая ненарушенная экосистема стабильна и гармонична. Исторически человек, внедряясь в природную среду, трансформировал ее под свои нужды, как правило, в худшую сторону. С накоплением знаний о природе пришло понимание, а затем и стремление воссоздать гармонию обитаемого пространства. Именно в этом, по нашему мнению, и заключается суть учения *фэн-шуй*. С точки зрения ландшафтной архитектуры методы формирования пространства в соответствии с учением *фэн-шуй* различаются в зависимости от назначения объекта. Планировочные решения территорий садов разных категорий выявляют стабильное сходство по целому ряду параметров. Прежде всего это ориентация объекта по странам света, использование существующих или строительство искусственных холмов и водных потоков. Известно, что горы защищают от холодных северных ветров (если рассматривать наиболее древние северные области Китайской империи), а река удобна для перевозки грузов; солнце печет сильнее, когда оно в зените, то есть для северного полушария – с юга; западные и восточные горы (или холмы), менее высокие, чем северная гора, защищают местообитание в разные периоды года, формируют дождевые облака, проливающие живительную влагу в долину и питающую реки.

Практически все садовые комплексы Китая ориентированы по оси «юг-север». Наиболее приближена к идеальной схеме планировка

императорских погребальных комплексов, в частности захоронения династии Мин под Пекином.

В представлении древних небо, земля и человек тесно связаны между собой и составляют неразрывное целое. Такое холистическое мировоззрение сохраняется во многих традиционных культурах Востока, где взаимосвязь образа жизни, здоровья, питания и религиозного пути к спасению образует стройную экологическую систему.

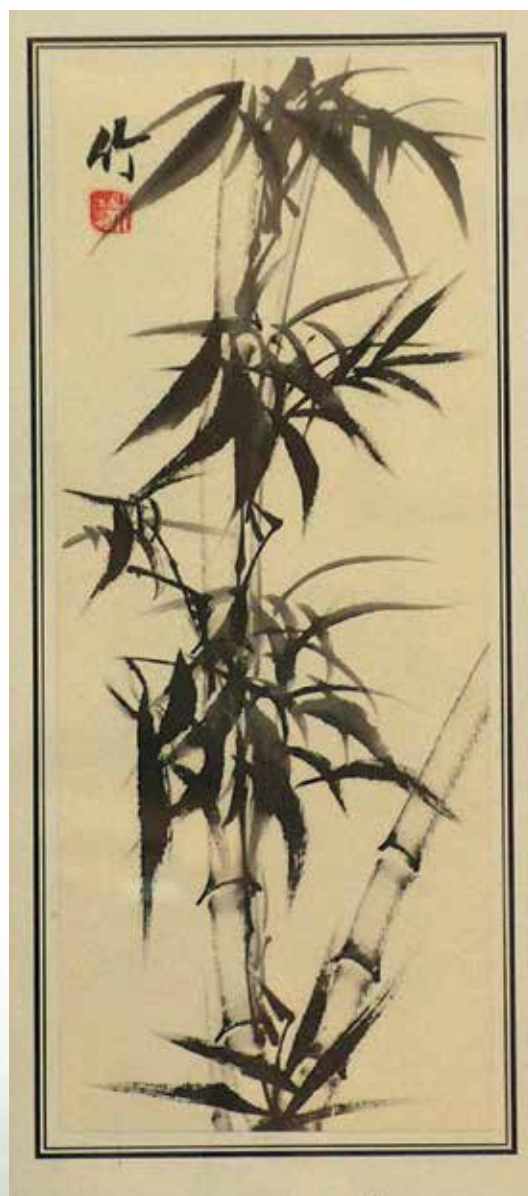
Тщательность исполнения, многообразие и гармоничность китайских садов во многом объясняются принципами и методами учения *фэн-шуй*. Создание садов направлено в первую очередь на улучшение физического и душевного здоровья через сочетание визуальных, звуковых, температурных и иных ощущений, которыми сад воздействует на человека. Положительные эмоции и комфортные физические ощущения могут быть гарантированы только воспроизведением сбалансированной во всех отношениях, хотя и искусственной экосистемы. Недаром вся история китайского садоводства шла по пути имитации природных ландшафтов как наиболее гармоничного примера для подражания.

Сады разных периодов всегда отражали уровень китайской культуры в целом. Основные эстетические принципы были общими для литературы, живописи, архитектуры и для садов. Китайские исследователи утверждают, что процесс создания сада очень близок по своему смыслу и исполнению к традиционной ландшафтной живописи тушью. И то, что было так нехарактерно для средневековой Европы, – символизм, в ранних садах Востока проявляется достаточно ярко. В отличие от европейских садов, где ландшафтное садоводство и живопись существовали совершенно независимо друг от друга вплоть до XVIII века, китайские сады создавались главным образом поэтами и художниками. Они выражали свои эстетические взгляды и чувства не

только через собственные произведения, но и через сады, где потом вновь черпали вдохновение для создания поэм и живописных работ. Высшим мастерством художника считалось изображение выразительных по своему природному происхож-



Свиток. Цветущая слива



Свиток. Бамбук (зима)

дению миниатюрных гор. Природные пейзажи Китая изобилуют прекрасными видами на многие известные горные ландшафты. Подражая природе, где встречается огромное множество живописных каменных образований, садовники устраивали в садах остроконечные горные пики, пещеры, гроты, каменные осыпи и объемные (в отличие от плоскостных европейских) лабиринты. Таким же образом переносились в сады виды и очертания известных природных озер и рек, участков морских побережий, островов.

Любой национальный вид искусства в Китае имеет свои устойчивые мотивы, которые принадлежат художественному сознанию всего народа. За каждым природным образом в произведении кроется обобщение, понятное практически всему населению той или иной области. Например, сдержанная красота хризантем, стаи улетающих птиц – неизменные приметы осени, а звенящие потоки воды, аромат и цветение трав – это безусловные приметы весны. Анализируя четыре вида китайского искусства – садоводство, живопись и каллиграфию, – можно видеть, что они развивались и совершенствовались в тесной взаимосвязи друг с другом. Стоило поэту или художнику описать красоту увиденного им пейзажа, туда сразу же стекались любители и ценители этих искусств и поклонники мастеров.

*После дождя
Обновились пустынные горы,
Вечером осень
С неба спускается к нам.
Ясной луны
Пробирается свет между сосен;
Чистый источник
сверху бежит по камням.
Гомон в бамбуке –
Домой возвращаются прачки;
Лотос дрожит,
Уступая рыбацким челнам.*

*Вам бы хотелось
Весеннего благоуханья? –
Значит у нас
Задержаться приходится Вам!²
Ван Вэй, VIII век*

Справедливо и обратное – поэты писали о прекрасных садах, вдохновляющих их и художников на творчество, каллиграфы оставляли свои произведения в храмах и украшали ими павильоны. Известны случаи, когда сады строились по литературным произведениям, как, например, Сады Большого Вида в Пекине и Шанхае – своеобразная поэтическая иллюстрация к повести XVIII века «Сон в Красном Тереме», созданной 200 лет назад. При жизни биографией автора мало кто интересовался, даже период его жизни датирован по-разному – 1715 (1724) – 1762 (1764). Звали его Цао Чжань, но известен он по своему второму имени – Цао Сюэцин и происходил из знатного и очень богатого рода Цао. Для точного воссоздания ландшафта, описанного в книге, были привлечены литературоведы, историки, архитекторы и эксперты в области садового искусства. Павильоны были выстроены именно в том архитектурном стиле, какой был описан в произведении, в точном соответствии с описанием воспроизведены пейзажные картины, холмы, водоемы, подобран ассортимент растений, элементы садового декора.

В китайской теории изобразительного искусства к IV веку н. э. (династия Цзинь) сформировался емкий и лаконичный тезис, отражающий основное направление пейзажной живописи: «Горы и воды». Позже он был скорректирован учением о «пустоте» и стал звучать как «Горы и долины». Некоторые исследователи считают, что художественное изображение гор, долин и рек дало толчок к развитию топографии, то есть составлению карт местности. Для древних мастеров сада свитки с изображением

² Перевод Л.Н. Меньшикова.



Свиток. Хризантема (осень)





Свиток. Пейзаж

реальных природных ландшафтов были первыми планами, по которым они строили их миниатюрные копии.

Основоположниками китайской пейзажной живописи считаются художник эпохи Восточной Цзинь Гу Кайчжи и его друг и соратник каллиграф Ван Сичжи, которые были искушенными знатоками всех современных им философских даосских и конфуцианских теорий. До них изображение гор и рек использовали только в качестве заднего плана или фона при изображении человеческих фигур. Гу Кайчжи был первым, кто сделал природный пейзаж главной темой своих работ. Девизом своего творчества художник избрал собственный тезис — «Изображение мысли через форму», полагая вполне допустимым «использование воображения для достижения удивительного». Это стало возвышенным идеалом для всех художников того времени и означало, что любое изображение ландшафта, будь то живописный свиток или сад, должно включать в себя не только определенный набор элементов, но и некую магию природы, ее романтический шарм, передающий настроение художника. Простые натуралистические изображения пейзажа не считались искусством. Этот идеал, к которому стремились все мастера, — «божественное сходство» — стал на

многие века руководящим принципом в китайской классической живописи и садоводстве. Художник периода Южных династий (420–589) Цзун Бин почти всю свою жизнь провел в путешествиях по стране и слыл не только знатоком дао и конфуцианства, но и буддизма. Он возвратился в родной город умудренным жизненным опытом, очень пожилым человеком и до конца своих дней писал пейзажи, увиденные в далеких странствиях. Он завесил большими свитками с изображением гор и долин все внутренние стены своего жилища, чтобы чувствовать себя, как в юности, в окружении прекрасных пейзажей. Указывая на них, он говорил: «Короткое расстояние равно тысяче ли». Так гласит легенда, и многие века после этого художники ис-

пользовали этот прием для оформления огромных дворцовых залов, делая панно во всю стену из составных свитков. Создавая пейзажную картину перед главным холлом в жилом внутреннем дворе, садовники старались достичь той же цели — дать возможность любоваться прекрасным пейзажем, не вставая с ложа или трона. Вид сада из окна считался промежуточным звеном между живописью и декоративным садоводством. Главным элементом, объединяющим во все времена живопись с садовым искусством, была масштабность пейзажных картин и садов. Любой пейзаж, изображенный на бумаге, шелке или местности, просчитывался мастером до мельчайших деталей во избежание ненужного гротеска.

Пейзажную живопись, сады и поэзию объединяет еще и сезонная тематика. Смена сезонов в саду, связанная с изменением цвета (листья, цветы) и фактуры (листопадные растения, эфемероиды, снег), происходит в саду естественным образом. Красота сада в разные сезоны года подчеркивалась подбором растений на разных участках или в отдельных малых садах. Некоторые сады создавались специально с символическими композициями, олицетворяющими каждое время года, как, например, Сад Четырех сезонов Гэюань в Янчжоу.

Растительными символами сезонов были бамбук для зимы, слива для весны, орхидея для лета и хризантема для осени. Изображения этих растений составляют традиционный набор из четырех свитков. Четыре свитка с изображением пейзажей в зимнем, весеннем, летнем и осеннем убранстве популярны с древних времен до настоящего времени. Но если литературная традиция всегда была сочной и яркой в описании природных образов и ландшафтов, то живопись в колористическом отношении оставалась весьма сдержанной, особенно с периода творчества известного художника и поэта VIII века Ван Вэя, который основал школу монохромной живописи и, используя тональные возможности туши, создавал возвышенные обобщенные образы природы.

Поэзия в форме од к цветку сливового дерева существует в Китае давно и популярна до сих пор:

*Время цветов мэйхуа за деревней
Кончится скоро.*

*Вот уж под ветром восточным
Персик и слива за первенство спорят.*

Ма Чжи-юань, конец XIII — начало XIV века

Цветущая слива ассоциировалась с невинностью и непорочностью. В период активного проникновения китайской культуры в Японию в VIII–X веках китайская художественная традиция воспеания цветка сливы даже вытеснила любимую японцами сакуру из японской поэзии почти на 200 лет. Поскольку цветение сливы знаменует собой пробуждение весны и она зацветает, не боясь холодов и позднего снега, то частый сюжет китайских свитков — цветущая слива, припорошенная снегом.

Среди китайских объектов ландшафтной архитектуры наибольший интерес, по мнению ряда китайских специалистов, представляют парки, где использован естественный ландшафт. Казалось бы, природные ландшафты и сады — разные вещи. На Западе их деление более чем однозначно, так как западный классический сад полностью рукотворен и именно это подчеркивается всем набором его элементов. Вода и камень, столь важные для китайского сада, в садах Европы потеряли свое природно-символическое значение. Китайский сад во всех его ипостасях — это «камень с водой», символизирующие главные проявления естественного мира.

Китайские сады органично включены непосредственно в природный ландшафт и окружены прекраснейшими горными пейзажами. Поэтому естественные пейзажи становятся неотъемлемой частью сада. В результате этого взаимного интегрирования граница между природными ландшафтами и искусственно созданными садами в Китае зачастую существует весьма условно.



Н.Э. Чекурова

Сердечные реликвии в сердце Москвы

*Проект Майтрейя
путешествует по миру**

*Понимая, что жизнь мимолетна,
Надо денно и нощно стараться
Извлекать из нее наивысшую пользу...
Чже Цонкапа*

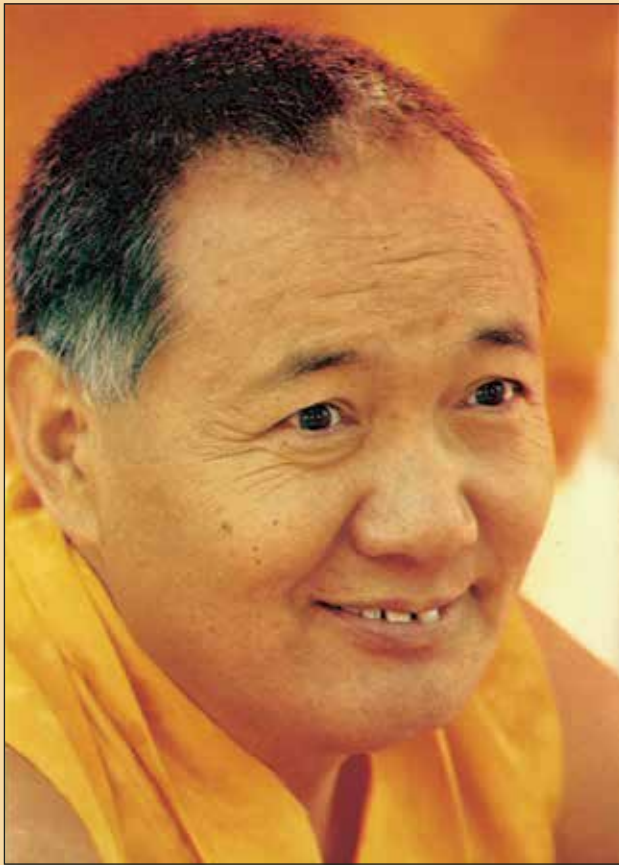
*Само имя Майтрейя в переводе
означает «любящая доброта» – сейчас
мир действительно нуждается в ней.
Его Святейшество Далай-лама XIV*

В канун лета в Москву из Санкт-Петербурга прибыла чудесная коллекция буддийских духовных драгоценностей. Эта международная акция, названная ее организаторами «Тур сердечных реликвий», осуществляется в рамках грандиозного по своим масштабам Проекта Майтрейя. Событие подобного рода в наше время – явление скорее из разряда невероятных, поскольку собрание редкостей подобного рода и в таком количестве в одном месте – это поистине чудо. Не менее знаменательным оказался и выбор места проведения экспозиции – Международный Центр-Музей имени Н.К. Рериха.

* В статье использованы материалы книги «Энергия мудрости» ламы Еше и ламы Сопы Ринпоче. Перевод А. Нариньяни. М.: Цонкапа, 2003.



В день открытия выставки в МЦР



Лама Тубтен Еше

Ведь в художественном и философском наследии Рерихов образ Будды Будущего — Майтрейи всегда занимал особое место.

В послании, распространенном создателем и вдохновителем Проекта Майтрейя — ламой Сопа Ринпоче, есть следующие строки: «Любящая доброта — это причина, а мир — это следствие; то, что внутри, определяет то, что снаружи: мир в человеке, в семье, в обществе и на всей планете». Наше время — эпоха нестабильности и неопределенности, именно поэтому здесь и сейчас

возникает острая необходимость посеять зерна гармонии и сбалансированности в умах и сердцах людей. Мир не может быть нам навязан или насильно установлен, ибо его первопричина — это внутренний настрой любящей доброты.

«Большинство душ попадают на Землю неосознанно. Беспомощные, они не знают, почему пришли сюда. Чтобы избавиться от неведения, нам нужно постоянно выращивать знание и развивать лучшие из своих способностей. Черпая вдохновение в жизни великих людей, мы должны подняться над всеми ограничивающими нас шаблонными мыслями и привычками, войти в сферу свободного мышления и вселенского понимания», — писал индийский учитель йоги Парамахамса Йогананда. Именно эта цель — дать всем пришедшим и увидевшим это бесценное собрание возможность соприкоснуться с духовными достижениями буддийских мастеров — и определила беспрецедентную по своим масштабам миссию, духовное паломничество реликвий по всему миру в рамках Проекта Майтрейя. Тем, кто впервые слышит о Проекте Майтрейя и «Туре сердечных реликвий», мы немного расскажем об инициаторах его создания, об истории самого проекта и о традиционном понимании и значении святынь рингсел в буддизме.

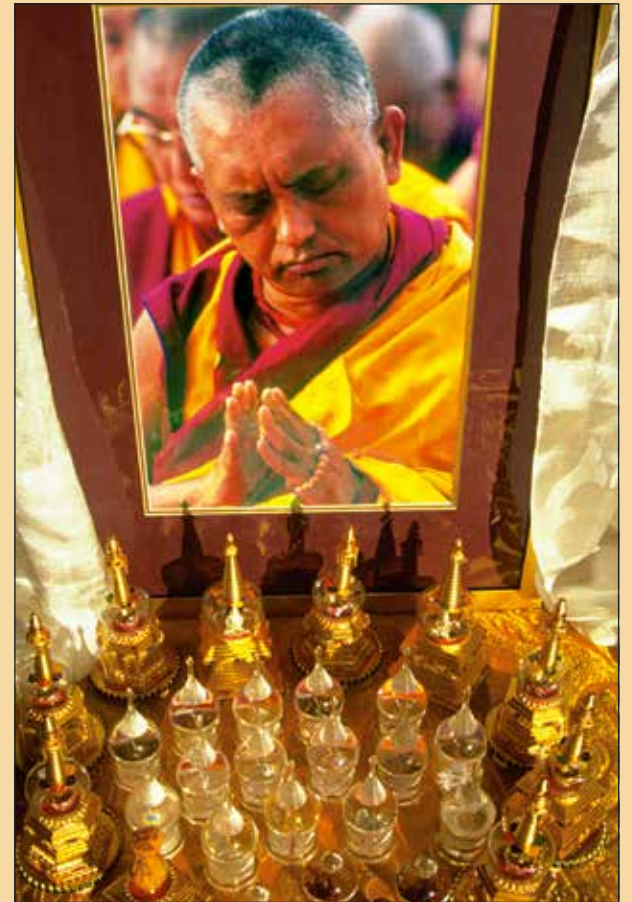
Духовные водители Проекта Майтрейя

Лама Тубтен Еше родился в 1935 году в Тибете, в селении Толунг Дачен неподалеку от Лхасы. В двух часах езды от его дома располагался женский монастырь Чимелунг Гомпа, где постоянно проживали около ста монахинь традиции гелуг¹. К тому времени прошло уже несколько лет со дня кончины их ученой настоятельницы, и когда монастырь посетил лама линии кагью² Ненунг Паво Ринпоче, известный

своими мистическими способностями, монахини обратились к нему с вопросом: «Ринпоче, где теперь наша наставница?» Лама ответил, что в такое-то время в близлежащей деревне родился мальчик, и проверив его должным образом, монахини убедились, что он — реинкарнация их настоятельницы. Этим ребенком и оказался лама Еше. Впоследствии в течение 19 лет он прошел полный курс буддийского обучения в одном из крупнейших монастырей-университетов Тибета — Саре, традиции гелуг, расположенном рядом с Лхасой, и получил духовное образование, основанное на традиции, принесенной в Тибет из Индии и имеющей более чем тысячелетнюю историю.

Одним из духовных учителей ламы Еше в период его жизни в Тибете был Геше Рабтен — высокообразованный философ и йогин, прославившийся глубиной своего сосредоточения и отточенностью логического мышления. Среди его учеников был и Тубтен Сопа Ринпоче, в ту пору совсем ребенок. Пройдет еще немного времени, и лама Еше станет буддийским наставником Сопа Ринпоче; этот духовный тандем останется неразлучным до момента ухода ламы Еше с земного плана.

Лама Тубтен Сопа Ринпоче родился в 1946 году в непальской деревушке Тхами, расположенной в местности Соло Кхумбу, у подножия горы Эверест. Из окон родительского дома он мог видеть горный склон и долину Лаудо, где находилась пещера покойного отшельника Лаудо-ламы. Хотя его предшественник принадлежал к традиции сакья³ тибетского буддизма, сам Лаудо-лама прослыл великим йогиним, достигшим совершенства в тантрических учениях традиции ньингма⁴. Последние двадцать лет своей жизни этот йогин провел в пещерном затворничестве. Ему



Лама Тубтен Сопа Ринпоче, создатель Проекта Майтрейя

прислуживали только его жена и двое детей. Все свое время он проводил в медитациях, прерывая их лишь для того, чтобы давать духовные наставления и советы жителям долины Соло Кхумбу и соседних областей. Он был неутомим в своих трудах на благо всех живых существ, и ходили слухи, что в последние годы жизни он полностью избавился от необходимости в сне.

¹ Гелуг — школа тибетского буддизма, основана Цонкапой Лосанг Дракпой (1357–1419). Эта традиция уделяет особое внимание нравственности и монашеской дисциплине как идеальной основе для религиозного образования и практики.

² Кагью — школа тибетского буддизма, основана ок. 1050 года переводчиком Марпрой, который соединил буддийские практики, полученные им от индийских махасиддхов Наропы и Майтрипы. Как традиция устной передачи поучений уделяет особое внимание медитации и непосредственному познанию природы ума учеником под руководством учителя.

³ Сакья — школа тибетского буддизма, школа новых переводов, основанная в 1073 году Кхон Кончог Гьялпо (1034–1102). Восходит к учению махасиддхи Вирупы, провозгласившего принцип, согласно которому цель пути непосредственно реализуется в процессе его прохождения. Огромное значение традиция придает практике йоги промежуточного состояния (бардо).

⁴ Ньингма — школа тибетского буддизма, школа старых переводов. Образовалась в 817 году, когда король Тибета Трисонг Децен пригласил из Индии мастера Падмасамбхаву и монаха Шантаракшиту, которые с помощью 108 переводчиков и 25 учеников перевели на тибетский язык всю буддийскую литературу.





В самом раннем детстве, едва научившись ползать, Сопа Ринпоче большую часть своего времени проводил в попытках вскарабкаться на крутой склон горы, ведущей к пещере почившего ламы. Домочадцам то и дело приходилось ловить его на опасном пути, и, недовольного, его силком вели обратно в дом. Когда ребенок заговорил, он первым делом заявил, что пещера принадлежит ему и сам он не кто иной, как реинкарнация Лаудо-ламы. Он также утверждал, что хочет только одного – посвятить свою жизнь медитации. Когда мальчику шел пятый год, живший по соседству йогин традиции ньянга Нгаванг Самтен устроил ему публичный экзамен. После того как мальчик безошибочно опознал все личные вещи Лаудо-ламы и прошел другие строгие тесты, он был официально объявлен подлинным перерождением отшельника и ему был пожалован титул традиции ньянга.

Будучи еще совсем маленьким, он на спине дяди отправился в паломничество в Тибет. Когда они прибыли в монастырь Дунгар к северу от Сиккима, где настоятелем был Домо Геше Ринпоче, мальчик изрядно напугал дядю, заявив, что домой возвращаться не намерен. Он решил поселиться в этом монастыре и посвятить свою жизнь изучению и практике Дхармы. Дядя был озадачен происходящим, так как вся ответственность за мальчика лежала именно на нем, однако после того как уездный начальник постановил, что к воле ребенка надо прислушаться, ему не оставалось ничего другого, как вернуться в Непал в одиночестве.

Вначале монахи Дунгара недоверчиво отнеслись к мальчику из непальской глубинки, утверждавшему, что он лама-переродец, но испросив совета у божества-защитника Дхармы своего монастыря, они получили тому недвусмысленное подтверждение. С этого момента из рациона юного ламы была исключена всякая пища, считающаяся нечистой. Ему предстояло продолжить обучение в монастыре Сера Дже в Лхасе, но этим планам помешали события 1959 года. Со временем лама Сопа Ринпоче оказался в лагере тибетских беженцев в Индии, где сначала стал учеником Геше Рабтена, а затем встретил своего основного Наставника – ламу Тубтена Еше.

Совместный духовный путь двух лам являет нам пример подвижничества, бескорыстия и безграничности человеческих возможностей, поскольку правильно выбранная изначальная мотивация – служить на благо всех живых существ в этом мире – делает ставших на этот путь всецельными.

Поселившись неподалеку от Катманду вместе со своей первой западной ученицей, американкой Зиной Рачевской, они занимались медитацией и распространением Дхармы. Несколько лет спустя им удалось приобрести в собственность участок земли на вершине близлежащего холма, известного как Копан, и впоследствии основать там Буддийский центр «Фонд поддержания традиции Махаяна» и одноименный монастырь, известные теперь во всем мире в том числе и благодаря такой международной акции, как строительство песочной Мандалы на всех континентах планеты (эта акция проходила и в Москве, в Центре-Музее имени Н.К. Рериха, в 2006 году), и благодаря грандиозному по своим масштабам Проекту Майтрейя, включающему в себя «Тур сердечных реликвий».

Проект Майтрейя

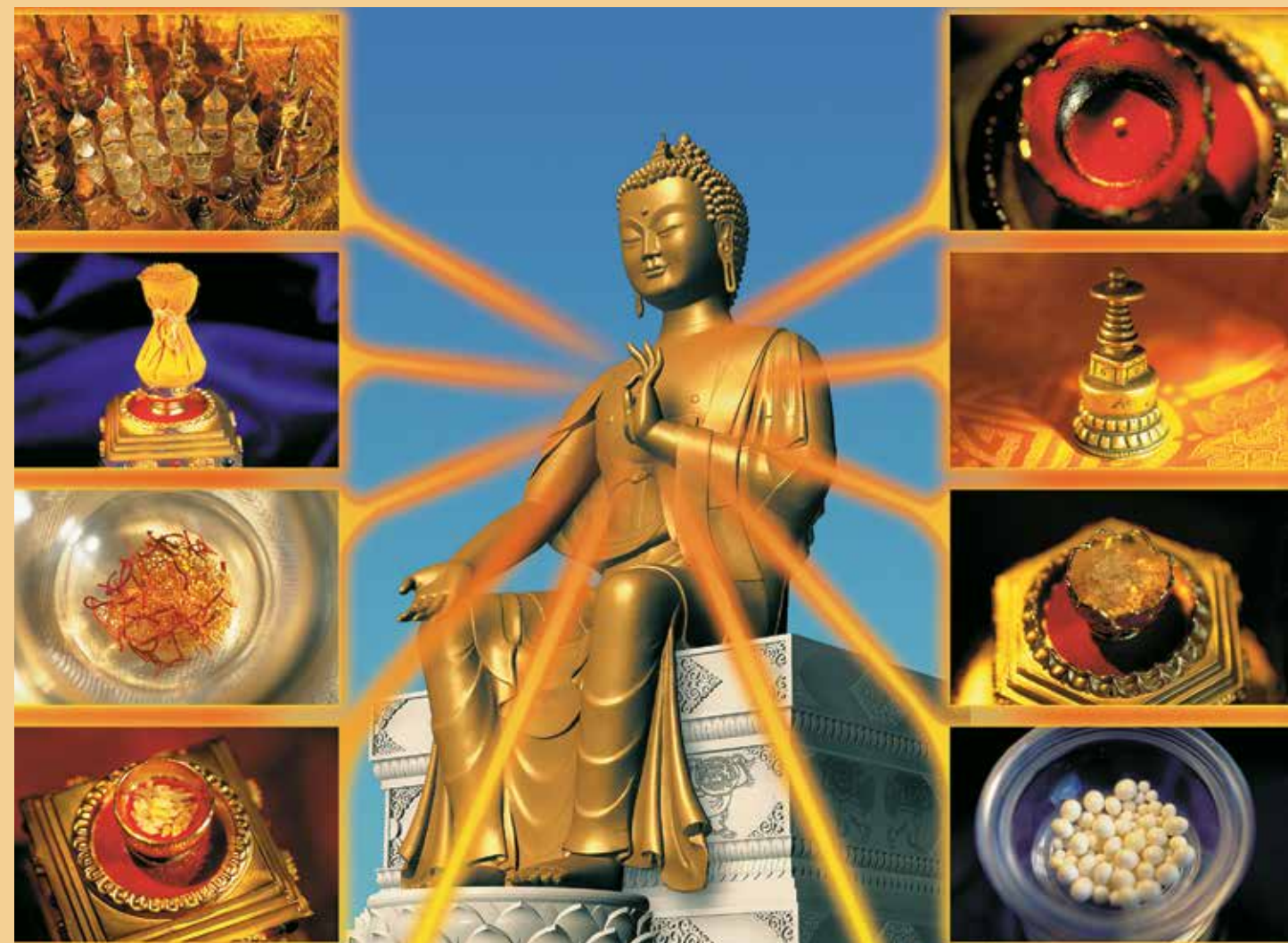
У последователей различных школ буддизма существуют свои святыни и определенные лишь известной для них значимостью места паломничества, суммарное число которых огромно. Четыре из них: Лумбини – место рождения Будды Шакьямуни, Бодхгайя – место обретения им Просветления, Сарнатх – место проведения Первой проповеди Учения, Кушинагар – место ухода Будды Шакьямуни в Махапаринирвану – являются святынями первоочередного значения для представителей всех буддийских традиций. Первые три из перечисленных центров паломничества по масштабности своей застройки буддийскими культовыми сооружениями в той или иной степени отражают величие происшедших в те незапамятные времена событий. И лишь место ухода Будды в Махапаринирвану – Кушинагар – до момента зарождения Проекта Майтрейя не было столь посещаемым и известным, как вышеупомянутые. Благое намерение сделать это место

значимым как для буддийских паломников, так и для всех людей доброй воли, а также привнести в жизнь населения этого региона больше возможностей для роста экономики, образования и культуры – вот основные причины возведения величественной 152-метровой бронзовой статуи Будды Майтрейи в рамках одноименного проекта именно здесь, в Кушинагаре. Важно помнить, что, согласно буддийским писаниям, Майтрейя будет следующим Буддой, который принесет учение любящей доброты миру. Поскольку Будда Шакьямуни

покинул земной план, уйдя в Махапаринирвану, именно в Кушинагаре, то именно здесь возводят монумент Будды Будущего. Эта статуя призвана даровать миру монументальное воплощение любящей доброты, столь необходимой в XXI веке.

Идея проекта Майтрейя принадлежит ламе Тубтену Еше, а реально воплощает ее в жизнь его ближайший ученик и сподвижник лама Сопа Ринпоче, духовный глава Проекта Майтрейя.

Имя Майтрейя происходит от санскритского слова «майри», что в переводе означает «любовь».



Проект статуи Будды Майтрейи в Кушинагаре



Проект Майтрейя в Санкт-Петербурге

Внутри статуи и трона будут находиться храмы, выставочные залы, музей, библиотека, аудиовизуальный театр и прочие помещения для приема посетителей. Вокруг статуи будет разбит прекрасный парк. На территории этого комплекса и в его постройках разместится обширная коллекция сакрального искусства. Статуя Будды Майтрейи конструируется таким образом, чтобы простоять по меньшей мере 1000 лет, поддерживая на протяжении целого тысячелетия духовную работу Проекта.

Духовный руководитель Проекта Майтрейя лама Сопа Ринпоче собрал священные реликвии Будды и других буддийских мастеров прошлого. Эта уникальная, драгоценная коллекция, в которой более 1000 реликвий, будет заложена в сердце статуи Будды Майтрейи. До тех пор, пока строительство статуи не завершено, реликвии будут путешествовать по миру, даруя благословение и неся послание любящей доброты всем живущим.

Буддийские реликвии и святыни рингсел

«Последователи буддизма верят, что реликвии – рингсеты являются воплощением духовных качеств сострадания и мудрости и мастера преднамеренно оставляют их после смерти. Встреча с этими святыми реликвиями может вдохновить нас на развитие намерения любящей доброты в нашем уме и сердце, благодаря чему мы сможем способствовать установлению мира во всем мире. Те же, кому посчастливилось увидеть такие реликвии, испытают большое очищение ума», – говорит лама Сопа Ринпоче, духовный руководитель Проекта Майтрейя.

Рингсел – тибетский термин, означающий кристалл, похожий на жемчужину, который является результатом явления благодати. Согласно древним источникам, он имеет реальную физическую природу, откладываясь в нервных каналах наиболее важных органов человека, и обладает рядом целебных и благотворных качеств.

Уникальность собрания реликвий рингсел состоит в том, что лама Сопа Ринпоче на протяжении многих лет получал в дар эти бесценные святыни будд, бодхисаттв и буддийских мастеров прошлого. Обычно подобные сакральные объекты закладываются в центр ступ при их возведении либо хранятся в тайниках монастырей, оставаясь недоступными взору паломников. Крайне редко подобные реликвии выставляются для всеобщего обозрения, и происходит это лишь в определенных случаях, в особые дни буддийских празднеств. Именно поэтому предоставленная нам благодаря Проекту Майтрейя возможность воочию лицезреть эти реликвии в центре Москвы равнозначна чуду, которое случается лишь раз в жизни.

Среди представленных святынь – рингсеты самого исторического Будды Шакьямуни и его ближайших учеников, Достопочтимых Маудгальяны и Шарипутры; будды прошлого (предшественника Будды Шакьямуни) – Будды Кашьяпы и просветленных буддийских мастеров прошлого: Ананды, Нагарджуны, Бодхисаттвы Чопака, йогини Йеше

Цогьял, ламы Атиши, Миларепы, Геше Чекавы, ламы Цонкапы, Гьялва Энсапы, Его Святейшества Первого Кармапы, Пабонки Ринпоче, ламы Тубтена Еше, мастера Гуан-Чина, Геше Ламы Кончока.

На вопрос, почему почитают эти реликвии, духовный руководитель Проекта Майтрейя лама Сопа Ринпоче ответил следующее:

«Будда породил бодхичитту⁵ и с тех пор ни на секунду не переставал думать о других. Будда накопил заслугу, помогая другим в течение трех неисчислимых эонов. Он практиковал терпение,

усердие, концентрацию и мудрость. Будда в полной мере завершил два накопления: добродетели и мудрости. Так он достиг просветления.

Затем Он даровал миру реликвии, чтобы вести нас от счастья к счастью и затем к полному просветлению. Почему? – только потому, что Будда испытывал невероятное сострадание к нам, чувствующим существам. Реликвии – это результат его любящего сердца. В каждом из нас есть природа Будды, и мы все обладаем потенциалом породить святыне реликвии».

⁵ Бодхичитта (санскр.) – просветленный настрой, проповедуемый Махаяной, сильное искреннее желание освободить всех существ от страдания и привести их к просветлению.



Реликвии в Музее имени Н.К. Рериха