

Е. Е. Малинина

*Новосибирский государственный университет
ул. Пирогова, 2, Новосибирск, 630090, Россия*

malininae@yandex.ru

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ СУХОГО САДА КАМНЕЙ В ЯПОНИИ *

Поднятая в статье проблема представляется актуальной и насущной, так как сам феномен сухого сада камней (карэсансуй) был бы невозможен без той мировоззренческой основы, без того духовного климата, какой присутствует испокон веку в Японии. Японский буддизм имеет синтоистский оттенок, а потому очевидно, что синтоистское видение мира не могло не отразиться на специфике карэсансуй, жизнестойкости этого искусства, разнообразии функций и задач, которыми он наделен в пространстве буддийского храма. Безусловно, искусство играет не меньшую роль в храмах других религиозных конфессий разных стран, но японский храм имеет свое неповторимое «лицо», пронзительное и очевидное своеобразие, частью которого являются сухие сады, не преобразованный человеческой рукой природный материал, в частности камни, тающие в себе способность воздействия на человека всем своим комплексом природно-энергетических возможностей. Японские мастера, разбивавшие сады на территории буддийских храмов, сохраняя отношение к каменному саду, как к носителю магической, охранной, целебной силы, обогащают значение сада теми аспектами, которых лишены их китайские прототипы: педагогическим, философским, мировоззренческим.

Ключевые слова: мировоззрение, синто, символ, эстетические принципы, искусство буддизма дзэн, сад камней, изобразительный мотив, композиционный прием, религиозно-философский смысл.

Первые сады камней, по традиции называемые в Японии *карэсансуй* («сухие горы и воды», иначе говоря, «пейзаж»), появились в Японии на территории дзэнских храмов приблизительно в XIV столетии, и далеко не последнюю роль в их распространении сыграла созвучность их эстетики с предельной скупостью ее изобразительных средств дзэнскому мировосприятию. В отличие от изысканных и декоративных садов раннего Средневековья с их пронзительно обостренным вниманием к тончайшим нюансам сезонных изменений, наводящих на размышление о непостоянстве, зыбкости земного бытия, в сухих дзэнских садах присутствие растительности минимально, все сведено к сущности, не подверженной прихотям бытийных перемен.

Проблема, поднятая в статье, на наш взгляд, закономерна, так как сам феномен сухого сада камней был бы просто невозможен без той мировоззренческой основы, без того духовного климата, какой присутствует испокон веку в Японии. Японский буддизм, по справедливому

* Работа выполнена в рамках тематического плана (НИР 1.5.09) и АВЦП «Развитие научного потенциала ВШ (2012–2013 годы)» (проект РНП.2.2.1.1/1822) Рособразования.

замечанию Т. П. Григорьевой, «имеет синтоистский оттенок» [2011. С. 157]. Синтоистское видение мира не могло не отразиться на специфике этого искусства, его жизнестойкости, разнообразии функций и задач, которыми сухой сад наделен в пространстве буддийского храма.

Убедительным свидетельством этого положения служит, например, история сада храмовой усадьбы Дзуйо-ин, куда в 1934 г. рекой был принесен огромный валун, скатившийся во время тайфуна с горы. В течение 20 лет камень оставался нетронутым. На вопрос монахов, что делать с непрошеным гостем, настоятель храма, увидев в случившемся не досадную случайность, но волю высших сил, решил оставить упавший с горы камень, как есть. И только в 1957 г. он пригласил известного к тому времени художника-дизайнера Сигэмори Мирэй с просьбой разбить во внутреннем дворе храма сухой каменный сад, сделав валун центром композиции [Сигэмори, 2007. С. 52–57].

Сад, созданный Сигэмори Мирэй, посвящен распространенному в буддистском искусстве сюжету «Сошествие на землю Амида Будды в сопровождении Бодхисаттв» (*райго*). Изумительной красоты древний, XII столетия, свиток на эту тему ранее находился во владении монастыря Энрякудзи на горе Хиэй, у подножия которой и располагается храм Дзуйо-ин. Однако позднее, в XVI в., он перешел в собственность сингонских храмов на горе Коя. Лишь репродукцию этой картины можно увидеть сегодня в храме. Центральная – в золотом свете – фигура Амида Будды окружена двадцатью пятью Бодхисаттвами, святыми, монахами, спешащими на закрученных в вихревом движении облаках на землю, дабы унести с собой в обитель буддийского рая душу только что усопшего праведника [Jōji, 1974. P. 94].

Жалея об утрате монастырем Энрякудзи драгоценного свитка, настоятель храма воспроизвел его сюжет в композиции каменного сада. Огромных размеров валун вместе с окружающими его камнями символизирует Амида Будду в сопровождении 25 Бодхисаттв. Покрытый мхами холм в глубине сада – воплощение небесных высот, откуда спускаются в земной мир божества. Эффект устремленности, движения, динамики передан дорожкой из белоснежного гравия, проложенной среди волнистых мхов – чистый, открытый путь, по которому спешит навстречу зову людей Амида Будда.

Сразу после окончания работ над садом перед каждым из камней (!) была проведена так называемая «церемония открытия глаз» (*кайгэн кье*), цель которой – «одухотворить» только что созданную скульптуру, сделать ее вместилищем живого духа божества, после чего буддийский образ становится полноценным предметом поклонения в храме.

Поразителен сам факт перенесения этой религиозной традиции из храма в пространство сада. Камень, наделенный определенной символикой, полностью, таким образом, уподобляется религиозной святыне, и почести ему отдаются в неменьшей степени, что и последней. Каждый из камней отныне, после проведения церемонии приглашения духа божества в камень, одухотворения, оживления его, перестает быть просто «камнем», подобно тому, как *карэсансуй* перестает быть обычным садом, но приобретает значение сакрального места, становится подобным храму – местом моления.

Сигэмори Мирэй совершенно справедливо относил свое творение к числу лучших созданных им, уверенный, что со временем он приобретет статус *кокухо* («национального достояния»). Сад и в самом деле уникален: в нем находят не столько эстетическое удовольствие от созерцания его красоты, сколько воспринимают как священное пространство – продолжение храмового, наделенного огромной духовной силой. Нам же важно в первую очередь подчеркнуть особенность японского менталитета, японской духовности, в контексте которой необработанный человеком камень, найденный в природе, способен приобрести качества религиозной святыни. Происходит особый род полноценной замены, которая в условиях японского сознания воспринимается не только возможной, но и совершенно естественной.

Култ камня, как известно, существовал еще с древнейших времен в Китае, где его необыкновенные формы считались «приметой жизненной силы космоса, спонтанной вибрации духа... Редкостный облик, увлекательные переливы цвета, затаенная мощь его массы делали камень не только вместилищем мировой энергии, но художественно ценным предметом. Камни созерцали, к ним прикладывали руки, их, как мы знаем, даже слушали» [Малявин, 1995. С. 207]. Космогонические мифы Древнего Китая трактуют небо как огромную пещеру, а сами горы – как фрагменты, отколовшиеся от небесного свода и упавшие на землю. Эти

громадные осколки – каменные глыбы – при падении напитываются космической энергией *ци*. Перенесенные из природной среды в сад, камни – миниатюрные горы – не теряют своей связи с Целым, с Космосом, храня в себе следы теллурической энергии *ци*, на своем микроуровне излучая ее в пространство. Китайцы верили, что «чистейшая семенная энергия Неба и Земли, сгущаясь, превращается в камни и, выходя из Земли, принимает диковинный облик... Пространство величиной с кулак может вобрать в себя красоту тысячи пиков» [Малинина, 1995. С. 207].

Магическая сила, энергетическое воздействие камней – этих вместилищ чистейшего субстрата жизни, сгустков субстанциональной энергии земли – превращают садовое пространство не только в место созерцания и эстетического наслаждения, но в место духовного и физического исцеления, наделяя сад магической, охранной функцией.

Трепетное и почтительное отношение китайцев к камням, к их природной красоте, вера в их магическую силу вместе с секретами садового искусства передались японцам. Но никогда заимствование художественных идей другой культуры, даже такой авторитетной, как китайская, не оказалось бы столь глубинным, если бы не нашло отзвука в национальной психологии самих японцев.

Их исконная религия *синто* – Путь богов, основанная на глубочайшей вере в разумные силы природы, наделяет жизнью и душой весь окружающий человека мир: горы, реки, водопады, камни и растения. Ну где, как не в древних верованиях, следует искать истоки удивительного дара японцев не просто разглядеть, заметить в природной стихии чудесную и выразительную форму скалы, пещеры, дерева, но и одухотворить их, чтобы общаться с ними, просить о заступничестве и помощи? Все притягательное для глаза: необычного вида камень, причудливо изогнутое дерево, живописный остров или гора – становилось объектом для поклонения.

Диковинных, выразительных очертаний камни, скалы, водопады не могли не поразить воображение японцев. Их необычная, ярко выраженная красота, кажется, сама выдает присутствие в них собственной жизни, судьбы. Они обретали имена, наделялись характером, историей, правом на независимое существование, находящими подтверждение в легендах и преданиях. Веками культивируемое отношение к камням как вместилищам живого духа, а также отшлифованное постоянным общением с ними эстетическое чувство сказались на способности японцев распознавать индивидуальность, характер, лицо каждого отдельного камня.

Нет более убедительного способа продемонстрировать особенность японских садов, чем через сопоставление их с европейскими. Думается, что не нуждается в доказательствах и факт существующего на Западе отношения к минералу как к природному материалу, подлежащему обязательной обработке. Какой бы красотой цветовой окраски, формы, богатой фактурой он ни обладал, до прикосновения к нему резца он остается в восприятии западного художника, готового привнести свою волю, свой порядок в обновленную жизнь камня, пока еще сырым, грубым материалом, основой для потенциального объекта эстетического наслаждения. Для европейца, по словам Исаму Курита, камень в первую очередь представляет собой место приложения человеческого умения, интеллектуальных, творческих усилий, потенциальный результат того, что «можно сотворить из камня» [Isamu, 1977. Р. 50].

В традиционной дальневосточной культуре последний ценен сам по себе, как феномен, исполненный собственной эстетической и энергетической значимости. Не преображенный умелой рукой мастера камень в восприятии европейца подобен неотшлифованному грубому звуку, красота и гармония к которому приходит лишь через вмешательство человеческого фактора. Японцы же наделены даром, настраивая слух на звуки мира, Вселенной, слышать в них свою музыку, ибо, по словам величайшего из поэтов раннего Средневековья Ки-но Цураюки, «все живое поет свою песню». Не об этом ли свидетельствует наличие в японском языке таких слов, как *серай* (ветер в соснах), *сиосай* (звук волн, разбиваемых о морское побережье)? В этих природных звуках присутствует свой «порядок», «лад», своя «песня», но не искусственная, созданная умением человека, а такая, какую можно уловить лишь при вдумчивом, созерцательном отношении к миру. Неся следы выветривания и дождевых потоков, миллионами лет подвергаемый воздействию природных стихий, наделяющих минерал уникальными свойствами, камень, перенесенный из природной среды в сад, становится са-

моценным предметом созерцания, носителем эстетического наслаждения и духовного восполнения. «Есть камни пышно-величественные, словно сиятельные монархи, – говорил знаменитый китайский поэт VIII столетия Бо Цзюи, – есть грозно-торжественные, точно строгие чиновные люди; есть прихотливо-изысканные, словно писанные красавицы. Есть среди камней подобные драконам и фениксам, демонам и тварям земным. Они точно сгибаются в поклоне или шагают, крутятся или прыгают, разбегаются в разные стороны или стоят толпой, поддерживают друг друга или друг с другом борются...» [Малявин, 1995. С. 207].

Открывая «Книгу о горах и камнях», Ван Гай пишет: «В оценке людей необходимо исходить из их остова и духа – *цигу*. То же и в камнях, они – остов Неба и Земли, обитель духа». Несколько ниже он кратко постулирует: «Секрет живописи камней раскрывается одним словом – они живые» [Завадская, 1969. С. 108].

История Японии дает примеры самого почтительного отношения к камням. В Средние века они стали предметом страстного коллекционирования и порой настолько высоко ценились владельцами, что те не разлучались с ними ни при каких обстоятельствах и держали при себе, как самое дорогое сокровище. Предание, например, рассказывает об императоре Годайго, который после неудачной попытки вернуть себе трон и положение удалился в горы Есино, не расставшись при этом со своим любимым камнем с поэтическим названием «Блуждающий Мост Мечты» (*Юмэ-но укихаси*). Название камня вызывало аллюзии с героиней прославленного романа хэйанской поры «Гэндзи моногатари» Укифунэ, пребывающей в печали и, подобно самому императору, удалившейся от мира. Посетители сада *Сэнто госе* – бывшей императорской виллы в Киото – будут покорены красотой одного из берегов пруда, выложенного белой галькой поразительно правильной, округлой формы: тысячи камней один к одному устилают побережье. Они были, как известно, подарены императору Кокаку в период 1815–1819 гг. неким Одавара Окубо. Получив в качестве оплаты 1 се риса за каждый (!) камень, Окубо аккуратно и бережно завернул каждый галец в отдельную упаковку прежде, чем отослать на виллу.

Не менее красноречивым свидетельством того, насколько дорожили камнями, может служить пример военного правителя Японии Ода Нобунага (1534–1582), страстного собирателя камней для дзэнских садов и миниатюрных пейзажей. Рассказывают, что в 1580 г. он послал миниатюрный камень «Вечная Гора, где Произрастают Сосны» (*Суэ-но мацуяма*) вместе с чашкой для чайной церемонии в обмен на крепость Исияма.

Одна из самых древних книг о садовом искусстве, дошедшая до нашего времени, «*Сакутэйки*» (XI в.), может многое поведать об отношении древних японцев к камню – трепетном, исполненном уважения к его природной сущности, к духу, в нем пребывающему. Об огромной роли камней в устройстве садов свидетельствует сама стилистика «*Сакутэйки*». Первые же слова книги – «принцип расположения камней» (*иси о татэн кото*) – следует понимать не иначе, как «принцип разбивки сада».

Если камень расположить в саду неправильно, – повествуется в книге, – т. е., например, если установить горизонтально камень, который изначально, в своей природной среде, был найден стоящим вертикально, то можно потревожить его дух и тем самым навлечь беду на хозяина сада. О том же рассказывает и другая книга, названная «Иллюстрированное руководство по разбивке горных, водных, холмистых ландшафтов» («*Сэндзуй нараби-ни яге-но дзу*»), служащая хранилищем древних знаний о принципах садового искусства: «Существует правило, которое гласит, что не следует менять способ расположения камней, найденных в горах, при перенесении их в сад или другое место... В противном случае это вызовет гнев камня и повлечет за собой несчастье» [Slawson, 1987. P. 75].

Книга «Иллюстрированное руководство...» была записана гораздо позже, в XV в., когда знания о садовом искусстве приобрели в силу ряда причин характер тайных, эзотерических. К этому времени аристократия, лишившись своего независимого положения и влияния на воинское сословие, стоявшее у власти, стремилась к сохранению монополии на то, что всегда культивировалось в ее среде, – знания в области различных искусств. Уже в XIII–XIV вв. представители аристократического сословия научились держать свой опыт в тайне и передавать его лишь избранным. Секретные тексты, в частности упомянутое «Иллюстрированное руководство...», явились результатом консервации такого рода знаний, «имеющих отноше-

ние к камням, принципам их расположения, а также к способам размещения растений и деревьев в саду» [Slawson, 1987. P. 61].

Глубочайшим уважением к природному естеству камня пронизана вся садовая культура Японии, ключом к пониманию которой служит дизайнерский принцип *кован-ни ситагау* («следуя зову, запросам природного материала»), впервые сформулированный в «*Сакутэйки*» и выступающий в течение долгих столетий неизменным ориентиром для художников сада. Согласно «*Сакутэйки*», начинать расстановку камней нужно с выбора «главного» камня, остальные же распределить таким образом, чтобы «удовлетворить запросы его» в соответствии с характером и присущими ему внутренними качествами. Например, комментирует автор «*Сакутэйки*», «убегающий» камень следует сопровождать «догоняющим», «смотрящий вверх» непременно дополнить «смотрящим вниз», «стоящий прямо» поддерживать камнем, словно «застывшем в наклоне» [Сигэмори, 2008. С. 42].

Правило это, между прочим, в одинаковой степени распространяется и на растительный материал. В отличие от классического европейского сада, где кустам и деревьям нередко придана четкая геометрическая форма или облик животного, диктуемые безоглядной фантазией художника, растительный материал в садах Японии, как бы неожиданно он ни выглядел, есть результат раскрытия ему же присущих природных качеств. Излюбленным, например, приемом придания сосне определенной формы является «наращивание» длины одной из ее ветвей. «Сосной Резвящегося Дракона» (*Юрю*), «самой длинной сосной Японии» названо 600-летнее дерево, прославившее своими необычными очертаниями буддийский храм Еси-миндэра, находящийся глубоко в горах на северо-западе Киото и часто попросту называемый «храмом сосны» (*мацу но дэра*). Одна из ее ветвей, вытянутая по горизонтали на 54 м, призвана вызывать ассоциации с мифическим существом, стелящимся по земле. Знаменитой 400-летней сосне на территории Золотого Павильона придан легко угадываемый облик парусного корабля благодаря все тому же приему – удлинению некоторых из ветвей дерева. В любом случае, каким бы интересным и фантазийным ни оказался результат, японский мастер лишь подчеркивает, лишь выделяет те черты и качества, которые уже присущи дереву или камню, раскрывая их потенциальные возможности, не навязывая им свою волю, но прислушиваясь к их зову, настроению, характеру, иначе говоря, «следуя их запросам» (*кован ни ситагау*).

Сухой каменный сад на территории дзэнского храма способен порой превратиться в целое повествование с развернутым сюжетом, готов обернуться полноценным рассказом поучительного, назидательного характера, исполненного драматизма. В этом смысле исключительный интерес представляет *карэсансуй*, названный «Садом Преданности», расположенный к востоку от Дома Настоятеля храма Регин-ан монастыря Тофукудзи.

Напряженный красноватый оттенок песка передает драматизм истории, восходящей к эпизоду из раннего детства третьего настоятеля Тофукудзи Мукафумона (Даймин Кокуси). Его – тяжело больного ребенка, пылающего жаром, отвезли в горы и оставили в надежде на милость и помощь местных богов. Лежащий в центре композиции камень символизирует мальчика, по обеим сторонам которого белый и темный камни изображают верных ему псов, призванных охранять беззащитного и недвижимого мальчика от опасностей, угрожающих ему в лесу. Шесть крупных камней по краям, передающих впечатление напряженной и агрессивной позы, олицетворяют волков, готовых к нападению. Сад, созданный Сигэмори Мирэй, воспринимается как пьеса, разыгрываемая в лицах, где каждый из камней-персонажей убедительно исполняет отведенную ему символическую роль.

Мацуо-тайся – одно из самых древних в Киото синтоистских святилищ, основанное в 701 г. Несколько десятилетий назад известному дизайнеру, художнику садов Симгэмори Мирэй было поручено разбить на территории храма сухие сады. «Сад Древних Времен», созданный им, в высшей степени прост, даже грубоват. Здесь нет песка, дорогостоящих мшистых покрытий, гравия – неизменных атрибутов сухих каменных композиций. Он представляет собой имитацию дикой, неухоженной поверхности горы, в зарослях которой утопают массивные, вертикально поставленные камни, как бы естественно рассыпанные на склонах могучей рукой. Меньше всего в задачу художника входило создание сада, воспринимаемого лишь с эстетической точки зрения. Зная о существовании «*ивакура*» – священного камня на вершине горы Мацуо, куда, по поверьям, спускается божество и где изначально находи-

лось святилище, мастер рассчитывал на ассоциации с этим сакральным пространством, как бы перенося его на территорию храма. Доверяя исключительно собственной интуиции, он творил по наитию, стремясь, в первую очередь, услышать «волю» камня. Согласно словам мастера, этот сад – отнюдь не имитация священного пространства, оно таковым и является. Отсюда и ощущение некой стихийной силы, мощи, излучаемой камнями.

Позднее Сигэмори Мирэй расскажет: «Для того чтобы создать сакральное пространство, художник должен обладать сознанием богов-ками, в противном случае, он никогда не достигнет цели и место не обретет статус “священного”. Но возможно ли это? Конечно, нет. А потому речь может идти только лишь о том, насколько близко человек способен оказаться к богам, насколько чисто его сознание, свободно от самости, от эго, чтобы услышать голос Богов» [Tschumi, 2005. Р. 114]. Работа над садом, по признанию художника, была тождественна работе и над своим духом. Сигэмори Мирэй прекрасно осознавал, как важно самоустраниться, ибо самость, тщеславие, господство личной воли может служить огромным препятствием для подлинного творчества.

Подводя итоги, еще раз напомним, что китайские садоводы, передавшие многие столетия назад секреты своего мастерства японским художникам, ценили камни за их редкостную красоту, внутреннюю силу, энергетическую мощь, видя в них в первую очередь резервуар космической энергии, распространяемой в пространство, и, следовательно, наделяющей сад защитной, охранной, эстетической функцией. Японские мастера, разбивавшие сады на территории буддийских храмов, сохраняя подобное же отношение к каменному саду, как к носителю магической, охранной, целительной силы, обогащают значение сада теми аспектами, которых лишены их китайские прототипы: педагогическим, философским, мировоззренческим. Японский сад предоставляет возможность придать новое измерение в восприятии камня, используя его как своеобразный язык, посредством которого можно приобщать к высшей мудрости, к сущностным проблемам человеческого бытия.

Безусловно, искусство играет не меньшую роль в храмах других религиозных конфессий разных стран, но японский храм имеет свое неповторимое «лицо», пронзительное и очевидное своеобразие, частью которого являются сухие сады, не преображенный человеческой рукой природный материал, в частности камни, таящие в себе способность воздействия на человека всем своим комплексом природно-энергетических возможностей.

Список литературы

- Григорьева Т. П. Китай. Россия. Всечеловек. М.: Новый Акрополь, 2011. 456 с.
- Завадская Е. В. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. М.: Наука, 1969. 519 с.
- Малявин В. В. Китай в XVI–XVII веках. М.: Искусство, 1995. 287 с.
- Joji Okazaki. Pure Land Buddhist Painting. Tokyo; N. Y.; San Francisco: Kodansha International LTD and Shibundo, 1974. 232 p.
- Isamu Kurita. The Spirit of Stone // Chanoyu Quarterly. 1977. № 19. P. 50–58.
- Slawson D. A. Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design principles. Aesthetic Values. Tokyo, N. Y.: Kodansha International LTD, 1987. 220 p.
- Tschumi Cristian. Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 2005. 126 с.
- Сигэмори Тисао. Би-но цубо. Карэсансуй [重森千青. 美の壺. 枯山水. 東京]. Сады красоты. Сухие сады. Токио: NHK, 2008. 70 с.
- Сигэмори Мирэй. Эйкю-но модан о мотомэцудзукэта авангярудо [重森三玲. 永遠のモダンを求めつづけたアウエンギャルド. 京都]. Вечно современный авангард. Киото: Цусинся, 2007. 119 с.

Elizaveta E. Malinina

Novosibirsk State University
2 Pirogov Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation

malininae@yandex.ru

WORLD OUTLOOK FOUNDATION IN THE ART OF DRY STONE GARDEN IN JAPAN

The key problem of the article seems to be actual and urgent for the reason that phenomena of Japanese dry garden (karesansui) would not be possible without world outlook foundation, without special spiritual climate, which exists for many centuries in Japan. Buddhism in Japan has certain shade of Shinto. For this reason, Shinto attitude has an evident effect on the character of stone gardens, vitality and timelessness of this art through the centuries, variety of the functions and missions of karesansui in the space of Buddhist temple. It is well known that the cult of stone has existed in China from ancient times. Magic force and energetic influence convert the medieval Chinese garden into the place of physical and spiritual recovery. The attitude of the Chinese people to the stones, full of respect and trepidation, was inherited to Japan with the secrets of the art of gardening. The reason that spiritual and aesthetic ideas of the Chinese culture penetrate the country might be the consonance of these ideas with the national psychology and peculiarity of the Japanese people. Their national religion Shinto endows all the natural phenomena, parts of which are the stones, with spirit and their own character. The particular attention in the article was paid to the oldest garden-making treatise in Japan known as «Sakuteiki», or «Records of Garden Making», written in XI century, since this book is considered to be a priceless source of information about importance and specific role of stones in medieval Japanese gardens. One of the main designing principles is «to follow the request of the stone», which could be interpreted as «to follow the character of the stone when making design decisions». This principle, which interpretation was given in the article, might serve as a key to understanding the art of gardening in Japan.

It is evident that art plays a great role in the temple of any religion in different countries. However, the Japanese Buddhist temple obtains a unique «face», its own, shrill and obvious, peculiarity and dry, stone gardens. These gardens are of natural material, untouched by a human hand. Its stones, by comprising natural and energetic resources, allegedly influence people. The gardens thereby become not only a site for aesthetic contemplation but also for self-cultivation. Enigmatic power of Japanese stone gardens could be explained in terms of their power to enlighten and teach. It looks like that the traditional name of dry gardens Karesansui («dry mountains-waters», i.e. «dry landscape») does not absolutely fit, for their topics are much wider than just nature motifs. The gardens probably have equal status along with other kinds of religious art, such as architecture, painting, and sculpture, serving as a convincing means of religious and philosophical fundamental principles. The Japanese masters keep their attitude to the stone gardens as magic, healing places. At the same time, they enriched the meaning of them by adding pedagogic and philosophic aspects, of which their Chinese prototypes deprive. Dry temple gardens in Japan give opportunity to add a new dimension in the perception of stones: the minerals are used there as a distinctive language for transmission of the Truth. Japanese dry stone gardens thereby embrace the functions of the Teacher and the Preceptor, they became true Guide on a way to self-renovation and Enlightenment.

Keywords: Buddhist temple, world outlook, Shinto, symbolism, aesthetic principals, artistic motif, stone garden, religious and philosophical meaning.

References

- Grigoryeva T. P. Kitay. Rossiya. Vsechelovek [China. Russia. Overman]. Moscow, Novy Akropol, 2011, 456 p. (In Russ.)
Isamu Kurita. The Spirit of Stone. *Chanoyu Quarterly*, 1977, no. 19, p. 50–58.

Joji Okazaki. Pure Land Buddhist Painting. Tokyo, New York, San Francisco, Kodansha Intern. LTD and Shibundo, 1977. 232 p.

Malyavin V. V. Kitay v XVI–XVII vekah [China in XVI–XVII Centuries]. Moscow, Iskusstvo, 1995, 287 p. (In Russ.)

Shigemori Mirei. Eikyū-no modan o motometsuzuketa abangyarudo [重森三玲. 永遠のモダンを求めつづけたアウエンギャルド. 京都]. Eternally Modern Vanguard. Kyoto: Tsushinsha, 2007. 119 p. (In Jap.)

Shigemori Tisao. Bi-no tsubo. Karesansui [重森千青. 美の壺. 枯山水. 東京]. The Gardens of Beauty. Dry gardens. Tokyo: NHK, 2008, 70 p. (In Jap.)

Slawson D. A. Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design principles. Aesthetic Values. Tokyo, New York, Kodansha International LTD, 1987, 220 p.

Tschumi Cristian. Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 2005, 126 p.

Zavadskaya E. V. Slovo o zhivopisi iz sada s gorchichnoe zerno. Moscow, Nauka, 1969, 519 p. (In Russ.)