

БУДДІЙСЬКІ МОТИВИ В ТРАКТАТІ ПРО МИСТЕЦТВО ЧАЙНОЇ ЦЕРЕМОНІЇ «НАМПОРОКУ»

«Нампороку» - найвідоміший трактат про мистецтво чайної церемонії. Статтю присвячено розгляду буддійських мотивів у трактаті на матеріалі його першої частини («Записи на згадку»), яка є особливо цінною для вивчення філософських та естетичних засад чайного дійства. Йдеться про відображення у трактаті ідеї сутнісної єдності чайної церемонії та дзен (тядзен-ітімі), тлумачення естетичних принципів вабі та сабі, дзенське розуміння ролі каліграфічних сувоїв (бокусекі) та чайного приладдя, а також дій учасників ритуалу. Окремі мотиви об'єднує ідея про те, що «шлях чаю» є шляхом до буддійського просвітлення, і, водночас, лише просвітленій людині відкривається «шлях чаю».

«Нампороку» - трактат, присвячений мистецтву чайної церемонії, або, точніше сказати, чайному ритуалу. В основі дивовижного дійства, яке розгортається навколо простої чашки чаю, лежить буддійська філософсько-естетична традиція: вона то присутня наочно у вигляді каліграфічного сувою з дзенським коаном, то її присутність стає неявною, і тоді її дію можна досягти лише внутрішнім зором. Навіть неявлена, ідея сутнісної єдності «шляху чаю» і «шляху дзен» є провідним мотивом, навколо якого відбувається все дійство. Торкнутися цих основ - означає долучитися до найсуттєвішого, найглибшого і недосяжного в межах будь-якої тілесності, і, зокрема, тілесності тексту. Досліджуючи обраний мотив, ми, звісно, свідомі того, що висвітлення буддійських підвалин чайного ритуалу, навіть на матеріалі одного лише тексту, є тут неосяжним завданням. Буддій-

ський зміст є душею трактату, і окремі моменти не залишаються на поверхні слів, а формують його смислово глибину. Візьмімо хоча б той факт, що перший, найбільш теоретичний і філософський сувій трактату («Записи на згадку» - саме на його матеріалі побудовано цей текст) розпочинається із встановлення співвідношення між чайним ритуалом та вченням Будди і завершується блискучою поетичною метафорою буддійської природи «шляху чаю».

На розгляді цих моментів ми зупинимося в міру можливостей детально, але трохи згодом, адже на початку кількох слів про себе вимагає сам трактат «Нампороку». Ця книга користується особливою пошаною серед теоретиків і практиків чайної церемонії. Цінність її полягає в тому, що вона зберегла на своїх сторінках ідеї славного майстра чайної церемонії Сен-іо Рікіо (1522-1591) [1],

якого називають «великим творцем» чайної церемонії, бо саме він остаточно сформулював її основні філософсько-естетичні засади.

Рікю не залишив своїх власних творів про чайну церемонію, але основи вчення великого майстра записав його учень, буддистський монах Намбб Сокей, у семи книгах трактату «Нампороку» [2]: «Записи на згадку» («Обогаки»), «Зібрання» («Кай»), «Полиці» («Тана»), «Вітальня» («Сьоін»), «[Полички-дайсу]» («Дайсу»), «Текст, який слід замалювати тушшю» («Суміхікі») та «Після смерті [майстра]» («Мецуо»). В міру того, як просувався робота над рукописом, монах просив учителя переглянути текст, і зміст перших шести книг був підтверджений власноручним написом Рікю наприкінці кожної. Сьому ж книгу було написано після смерті майстра - у ній Намбб підбив підсумок найважливіших принципів учення Сен-но Рікю.

Перші відомості про трактат припадають на 1686 р., коли він потрапляє до рук Татібани Дзіцудзана (1655-1708) - самурая і знавця чайної церемонії. Історію свого відкриття Дзіцудзан змалював у нарисі «Бесіди на роздоріжжі» («Кіробенгі»). За його словами, восени 1686 року він, супроводжуючи голову клану Курода, вирушив до Едо. По дорозі він отримав листа з Кіото, автор якого дізнався, що у почті феодала є шанувальники мистецтва чаю; він повідомляв, що володіє рукописом трактату, де записані «таємні традиції» майстра Рікю, і пропонував надіслати копію тексту. Дзіцудзан пристав до цієї пропозиції і наприкінці року отримав п'ять сувоїв трактату. Пізніше, в 1690 році, він почув, що ще два сувої рукопису знаходяться в онука Намбб Сбкея на ім'я Ная Сбсецу: у нього він здобув копії розділів «Текст, який слід замалювати тушшю» («Суміхікі») та «Після смерті [майстра]» («Мецухо»). У списку Дзіцудзана трактат і був розповсюджений серед майстрів чаю. Цей список є єдиним відомим нам повним текстом «Нампороку» (слід також зазначити, що назва «Нампороку» не є оригінальною назвою твору: це ім'я трактат отримав уже після відкриття Дзіцудзана). Дослідники вважають, що Дзіцудзан упорядкував велику частину тексту, висуваються також гіпотези про підробку трактату самим Дзіцудзаном. Наприклад, підозрілим виглядає те, що віднайдення трактату припало якраз на річницю смерті Рікю. Однак ніхто не ставить під сумнів цінність цього тексту для розуміння мистецтва чайної церемонії епохи Едо.

Чайна церемонія починалася з храмових чаювань і, отже, від початку була пов'язана з буддистською традицією, особливо в тому, що стосується осмислення її засад. Після приходу в Японію дзен-буддизму, філософською підґрунтям чайної церемонії стає дзен. Вважається, що дзенське осмислення традиції чаю започаткував майстер

чайної церемонії Мурата Дзюкб (1423-1502) [3]. Він проповідував, що Істина Будди може відкритися навіть у жестах, які супроводжують наповнення чайної чашки гарячою водою (тут виникає паралель з мудрами у буддистських практиках). Він стверджував, що чайна церемонія є не просто споживанням спеціально приготовленого напою, а способом долучитися до глибинної філософії пиття чаю. Чай щоранку підноситься Будді (див. також згадку про це у наступній цитаті) і лише по тому випивається, отже, чайна церемонія - це і молитва, знесена до божества, і прагнення пройти шляхом Будди.

Починаючи з Такено Дзьбб (1502-1555) [4], увійшло в традицію проходження майстром чаю дзеиської підготовки. Найбільші осередки мистецтва чаювання утворилися в буддистських монастирях (Дайтокудзі, Нансюдзі), чайні будиночки також влаштовувалися при храмах, де вони стали елементом храмового ансамблю. Чайний ритуал не мислився поза межами буддистського вчення, більше того, проповідувалася ідея, що «шлях чаю» є шляхом до буддистського просвітлення. Ось як розпочинається трактат «Нампороку»:

Якось, коли в храмі Сюун'ан [5] Сбкеі [6] вів мову про чайну церемонію, я запитав: «Ви завжди говорите, що основою чайної церемонії є [стиль] дайсу [7], але там, де серце сягає [своїї глибини], ніщо не зрівняється з маленькою чайною кімнатою [в стилі] со [8]. Як це слід розуміти?» Сбкеі ж відповідав: «Чайна церемонія в маленькій чайній кімнаті - це, перш за все, самовдосконалення і досягнення просвітлення через учення Будди. Думати ж, що радість - у розкошах будівлі чи у вишуканості страв,- справа мирська. Досить того, аби в хаті [дах] не протікав, а харчу було рівно стільки, щоб не голодувати. В цьому полягає вчення Будди і суть чайної церемонії. Принести води, назбирати дров, закип'ятити води, приготувати чай, піднести [його] Будді й пригостити людей, та й самому пити. Поставити квіти [9] та накурити пахощів. І вивчати, як усе [це] чинили Будда і патріархи [10]. А глибшого розуміння маєш досягти ти [11] сам через власне просвітлення», - мовив до мене майстер [12].

В японській традиції трактат «Нампороку» дістав назву «Біблії чайної церемонії». І якщо Окакура Тенсін [13] писав, що культ чаю в Японії став «релігією мистецтва життя», ми можемо твердити, що в цьому уривку сформульоване кредо цієї релігії. Тут можна виділити кілька важливих моментів: по-перше, у цих рядках встановлюється зв'язок між чайною церемонією та буддистським ученням (ідея їх сутнісної єдності); по-друге, тут

окреслюються настанови щодо проведення чайного ритуалу, що відповідав би духу вчення Будди, і принципи естетики *вабі*, як такої, через яку лежить шлях до просвітлення; і, нарешті, звучить ідея про те, що лише у просвітленому дусі повсякденна звичайність речей може перетворитися на мистецтво. Ми торкнемося кожного з цих моментів окремо, хоча розділити їх у повному розумінні слова, звичайно, неможливо.

Особлива увага у трактаті приділяється ідеї сутнісної єдності чайного дійства і буддійського вчення - навколо неї, власне, і будується весь текст, хоча предметом оповіді чи бесіди майстра з учнем бувають найрізноманітніші речі. Так само і під час чайного дійства точкою зосередження духу є дзен, хоча ніщо з атрибутів буддійського ритуалу не є присутнім у чайній кімнаті. Основою справжнього чайного дійства, про яке говорить Сен-но Рікю, є дзен, а метою - досягнення просвітлення. Ось і Намбб Сбкей говорить про свого вчителя: «Воістину [майстер Рікю є] гідною шани, благодатною просвітленою людиною: думаєш, що [проповідує він] Шлях чаю, а це є не що інше, як Шлях просвітлення Будди і буддійських патріархів» [14].

У теорії чайної церемонії ця ідея набула значення одного з основоположних принципів чайного дійства у вигляді релігійно-філософської формули «*тядзен-ітімі*», що означає «єдність сутності чайної церемонії та дзен». Дослівно її можна перекласти «чай та дзен [мають] один смак». Слово «*ітімі*» (досл. «один смак») виражає основоположну ідею буддизму про те, що вчення його залежно від часу та простору являється у різних проявах та формах, але сутність його Одна. Чай і дзен явлені нам кожен у своїй формі й зі своїми атрибутами, але приводить їх у рух одна глибинна сутність. *Ітімі* - це «смак» істини, що його дає просвітлення (*саторі*), до якого можна прийти «Шляхом дзен» (*дзен-дō*) через занурення у медитацію, і до якого можна прийти через переживання чайного дійства - «Шляхом чаю». У цій сутнісній єдності чайна церемонія постає перед нами як свого роду форма дзенської медитації.

У дзенських коанах (яп. *коан*, кит. *гун'ань*) учитель дзен нерідко використовував чай для відповіді учневі. Найвідомішим вважається коан про знаного майстра чаю Чжаочжоу (яп. Дзьбсю) (778-897), ім'я якого ми зустрічаємо, до речі, і в «Нампброку». Одного разу Чжаочжоу запитав монаха, що тільки-но прибув до монастиря: «Ти був тут раніше?» Коли той відповів ствердно, майстер сказав: «Випий чашку чаю!» З таким само запитанням Чжаочжоу звернувся до іншого монаха, який відповів, що раніше йому не доводилося бути у цьому монастирі. Однак і йому майстер сказав: «Випий чашку чаю!» Згодом настоятель монастиря попросив Чжаочжоу пояснити, чому

обом монахам він запропонував одне й те саме. Той скрикнув: «Настоятелю!» і, почувши відповідь «Так, майстре?», мовив: «Випий чашку чаю!» З іншого боку, в творах, присвячених чайній церемонії, ми знаходимо багато буддійських притч. Однією з таких притч, яка говорить про сутність чайного ритуалу, ми завершили цей нарис.

Сен-но Рікю вважає, що дзенський елемент є невід'ємною частиною чайного дійства, в якому роль майстра чаю наближається до ролі наставника дзен: «Шлях чаю від самого початку є місцем для досягнення просвітлення: якщо [майстер і гість] не є очищеними людьми, що полишили світ мирської суєти, [чайна церемонія] не відбудеться» [15]. Сам майстер Рікю був визнаним знавцем дзен. Значну роль у формуванні його дзенського світовідчуття відіграв настоятель храму Дайтокудзі Кокей Сбтін (1532-1597). Достовірних відомостей про те, як відбувалося це навчання, не збереглося, але існує легенда, що наставник вів учня до просвітлення за допомогою коанів. І що одного разу, замислившись над коаном «Випий одним ковтком усю воду з ріки Сі», Рікю досяг просвітлення, що підтвердив віршем: «Якщо у черпака, який проходить через пекло гарячого та холодного, немає помислів, він не страждає» [16]. За іншою версією, останні рядки були коаном, який запропонував Ріккз наставник Кбкей.

Естетичні принципи чайного ритуалу вибудувалися на засадах осмислення його як дзенського мистецтва. У наведеному уривку йдеться про те, що не будь-яка чайна церемонія, а лише та, яка відбувається у «маленькій чайній кімнаті», може повністю виконувати своє духовне завдання. У «Нампброку» неодноразово підкреслюється ця думка, що свідчить про те, що далеко не завжди розуміння чайної церемонії було достатньо глибоким. Осмислене на засадах дзенської традиції, чаєпиття *вабі* у «маленькій чайній кімнаті» виникає в XV ст. поряд з аристократичною «чайною церемонією у вітальні». Першим відмовився від великих приміщень Мурата Дзюкб: він почав влаштовувати чаєпиття в чайній кімнаті *йодзьбхан*, тобто в кімнаті площею 4,5 *татамі* [17]. Такено Дзьоб пішов далі: розмір чайної кімнати він зменшив до 2-2,5 *татамі*. Фактично, щоразу зменшуючи розміри чайної кімнати, майстри прагнули підкреслити, що не зовнішній простір є важливим у чайній церемонії. Майстер Сен-но Рікю створив найменшу з чайних кімнат - усього в 1,5 *татамі*, яка стала найвищим утіленням естетичної форми *со* («просто», «скорочене»), чим показав, що значення зовнішнього простору має бути зменшене настільки, наскільки це можливо: щоб місця було рівно стільки, скільки потрібно, щоб умістити господаря, гостя і не скувати при цьому їх дій. Ось чому, коли на початку трактату «Нампброку» майстер го-

ворить про буддійську сутність чайної церемонії, він наголошує: «Думати ж, що радість - у розкошах будівлі чи у вишуканості страв,- справа мирська. Досить того, аби в хаті [дах] не протікав, а харчу було рівно стільки, щоб не голодувати».

Таке зменшення розмірів чайної кімнати і граничне спрощення її оздоблення не є, однак, запереченням «збирального» характеру чайного ритуалу - навпаки, воно переслідує найвищий ступінь цієї якості, де реалізується «безпосередній [діалог] сердець між господарем та гостем» (*сюкяку-дзікі-сін*). Однак цієї просвітленої відвертості неможливо досягнути безпосередньо свідомими зусиллями:

«Як відбувається взаємне налаштування сердець господаря і гостя?» - запитав я. Екі відповів: «Звичайно, якщо їхні серця перебувають у згоді одне з одним,- це добре. Однак [свідомо] намагатися приводити їх до згоди - погано. Якщо господар та гість знають шлях [чаю], все само собою йде до ладу. Недосвідчені ж тільки й роблять, що намагаються один до одного прилаштуватися, і коли один з них схибить на шляху, обидва нароблять помилок. Саме через це, [коли серця без зусилля] перебувають у згоді - це добре, а [коли їх свідомо] прагнуть привести до згоди - це погано [18].

Такено Дзьоб, який був добре обізнаний з поетичною теорією, вперше залучив з поезії в естетику чайної церемонії поняття *вабі*. *Вабі* (侘 寂) (доел, «бідність», «природна простота») - це внутрішня досконалість при зовнішній буденності, краса у простоті та невимушеності речей. Відповідати духу *вабі* означає бути самим собою, іти природним Шляхом. Майстер повинен зберегти дух *вабі* і пронести його через усе дійство. В останньому сувої трактату («Після смерті [майстра]») говориться, що через *вабі* проявляється чистий світ Будди, і відкривається він не у правилах етикету, а в безпосередньому діалозі сердець господаря і гостя.

Одним з найвідоміших місць у трактаті «Нампброку» є розділ, в якому майстер Рікю пояснює, як розумів «серце чаю *вабі*» його попередник майстер чайної церемонії Такено Дзьоб, і додає своє тлумачення, причому обидва майстри використовують як ілюстрацію цього поняття приклади зі славетного зібрання віршів «Сін-кокін-сю» («Нового зібрання давніх та нових пісень Ямато», 1205):

Дзьоб казав, що дух чайної церемонії *вабі* якнайкраще передає вірш Тейка [19] з «Сін-кокін-сю»:

Спорожніло все -
Квіту вишні, кленів листя
Око не знайде.
Лишень хатка при воді -
Осінній вечір.

З квітом сакури й осіннім листям кленів [20] він порівнював вишукану красу стилю *своін-дайсу*. «Якщо пильно вдивлятися в цю сакуру та кленове листя, за ними відкривається світ без жодної речі - очеретяна хатка на березі затоки. Людина, яка не знала сакури та листя кленів, не зможе одразу жити в очеретяній хатинці! Лише коли вдивлятися і вдивлятися [в цей краєвид із сакурою і кленовим листям], тільки тоді відкривається гранична самотність [21] (*сабі*) очеретяної хатки. Це істинний дух чаю», - казав він.

А Сбекі казав, що знайшов ще один вірш [який виражає дух *вабі*] - він завжди писав обидва вірші разом і вважав їх заповідями [чаю *вабі*]. Ось вірш Іетака з цього ж самого зібрання [22]:

Тому, хто завжди чекав
Лише на вишню в квіту,-
Десь у гірському селі,
Ох, показати б весну
В першій між снігом траві!

Слід розуміти [дух чаю *вабі*], долучивши цей [вірш] до попереднього. Люди в миру зрання до вечора дошукуються назовні: коли ж в оцих горах, коли ж у тому гаю завітчується сакура, не знаючи, що ця сакура і кленове листя - в нашому серці. Вони радіють лише тим речам, які бачить їхнє око. Гірське село є такою ж цариною просвітленої самотності, як і очеретяна хатка. І торішні квіти, і листя кленів - усе вкрило снігом: у гірському селі нічого не залишилося, і в ньому запанувала гранична самотність - тому воно має той самий сенс, що й очеретяна хатинка на березі морської затоки. І ось знову з цього місця, де немає жодної речі, [народжується] дія, яка несамохіть захоплює і природно розлита усюди,- і подібно до того, як навесні вся вкрита снігом назустріч пробудженню на прогалинах то тут, то там два листочки, три листочки, така свіжо-зелена пробивається травиця,- так без зусилля являє себе істина. Для пояснення цієї думки взяв [майстер цей вірш]. Щодо сутності поезії існують, певно, й інші тлумачення, але я чув і записав тут той зміст цих двох віршів, що його Дзьоб та Рікю вклали для Шляху чаю. Ось так, ідучи Шляхом з глибокими намірами серця, досягати просвітлення через найрізноманітніші речі таким, як Ваш покірливий слуга, не під силу. Воістину [майстер Рікю є] гідною шани, добродійною просвітленою людиною: думаєш, що [проповідує він] Шлях чаю, а це є не що інше, як Шлях просвітлення Будди і буддійських патріархів. Схилиюсь у пошані [23].

Вперше чаювання у стилі *вабі* почав влаштовувати Такено Дзьоб. За традиційним у його часи

аристократичним стилем чайної церемонії (*своін-дайсу*) він побачив інший, глибинний рівень організації та осмислення чайного ритуалу - чаювання-*вабі*. Пишний, розкішний стиль проведення чайної церемонії у великій вітальні (*своін-дайсу*) він порівнював із квітом сакури та осіннім листям кленів. Символом же чайної церемонії *вабі*, позбавленої усякої барвистості та чуттєвості, для нього була бідна хатинка рибалки, що самотньо притулилася на осінньому березі затоки, коли ані квіт вишні, ані червоне листя вже не бентежать око. Такі символи прекрасного як сакура і полум'яне листя кленів - це традиційні естетичні ідеали в японському мистецтві. Однак вони є втіленням краси явної, видимої, тоді як естетика бідної очеретяної хатинки належить до прихованої, глибинної краси речей - *юген*. Це світ «без жодної речі», тобто царина, де прекрасне, не скуте конкретними формами, проявляється у найвищій своїй якості.

Дзьобб вважав, що одразу досягти стану «без жодної речі» неможливо: спершу слід сповна пізнати смак розкішного *своін-дайсу*, і лише поступово, після відповідної підготовки, людина готова сприйняти істинну красу *вабі*. Для Дзьобб перший стиль є підґрунтям для другого. Рікію підхоплює цю ідею, однак розвиває її у дещо іншій площині. Коли взимку сніг ховає від погляду все навкруги - це стан «без жодної речі», - говорить він словами поета, - для Дзьобб таким образом була очеретяна хатка на самотньому березі затоки. Однак, якщо для Дзьобб світ *вабі* був світом відмови, заперечення, то для Рікію цей світ «без речей» є джерелом ствердження, пробудження з чистоти буття споконвічної природної сили, яка розгортається без стороннього зусилля і не потребує для свого існування нічого, окрім неї самої. Рікію порівнював народження цього очищеного духу з першою травою, яка пробивається до нового життя з біло-сніжної чистоти сніжної ковдри.

Одним з основоположних понять східної філософії є порожнеча. Цей уривок якраз пояснює ту ідею, що і в основі простоти в традиції чайної церемонії лежить *му* (無 - ніщо, відсутність, порожнеча). Простота чайної церемонії існує як проявлення *му* і є втіленням ідеї *муїті-моцу* (無一物): стану граничної злиденності, коли людина нічого не має, втратила все, що належить світу форм, і в такий спосіб досягла позбавлення від усіх страждань. У буддизмі є також поняття *хонрай-муїті-моцу* (本来無一物), яке означає першопочатковий стан порожнечі, де немає жодного предмета для прив'язаності, стан свободи та незалежності від будь-яких речей. Біла сніжна ковдра символізує цей стан Порожнечі. На цій ідеї постає й естетика *вабі*, що стоїть тут за символом очеретяної хатки.

Здавалося б, у трактаті приділяється надмірна увага влаштуванню чайної кімнати, вибору не

лише чайної чашки, яка фактично є одним з найбільш функціональних предметів у ритуалі, а й таких прозаїчних речей, як казан для кип'ятіння води, місткість для зливу використаної води, підставочка для накривки казана, палички для розкладання вугілля й десятків інших пристосувань. Це може здаватися дивним, тому що не піддається розумінню і залишається невловимим той момент, коли в цей ланцюжок предметної конкретики вривається ритуал. Однак просторова організація речей стає тут одним з провідників до світу духу. Ми маємо на увазі, насамперед, механізм споглядання. Про споглядання сувої та ікебани в ніші-*токонома* ми ще вестимемо мову, але, окрім цих класичних речей, об'єктом споглядання є також чашка, чайна ложечка, черпак, джбан з висушеним чайним листом, і навіть вугілля у вогнищі, де попіл викладається в такий спосіб, що він починає нагадувати дивовижні гірські пейзажі.

В японській традиції цінують особливий шлях до пізнання - через споглядання. Споглядання відрізняється від роздивляння. У спогляданні бачать «серце» речей, а не лише їхню предметність. Споглядання відмінне і від милування, хоча часто має естетичне забарвлення: милування квітом сакури, осіннім листям кленів, нічним місяцем, снігом. Це відчуття прекрасного знайоме будь-кому з нас. Однак японське милування стало чимось особливим, відомим на весь світ як національне лише тому, що воно було чимось більшим, ніж просто естетичною насолодою - воно було спогляданням, зосередженням на власному відчутті речей. Естетика не в красі, а в потягу душі. Потягу навіть не до речей, а кудись поза них, крізь них. Сенс зосередження в тому, що квітка у вазі, чайна чашка, каліграфічний напис - це точки в матеріальному світі, вдвляючись «крізь» які ми можемо потрапити до задзеркалля душі. Такою точкою може бути будь-що, про що чудово свідчать численні коани про досягнення просвітлення адептами дзен.

Чайний будиночок є храмом споглядання. Центальною просторовою точкою дійства, вівтарем у цьому храмі духу є *ніша-токонома* з вивішеним у ній сувоєм. Сувій може бути живописним або каліграфічним і містити вірш відомого поета, вислів буддійського змісту, нарешті він може зображувати лише один ієрогліф. Намбб Сбкей пише, що майстер Рікію використовував різного роду сувої, але віддавав перевагу каліграфічним, і серед останніх найбільше цінував «сліди туші» (*бокусекі*) [24], тобто сувої пензля дзенських монахів:

«Немає [чайного] приладдя, важливішого за сувій [25]. І гість, і господар [можуть] одним серцем досягти самадхі [26] чайної церемонії [завдяки цій] речі. Сувої з дзенськими написа-

ми (*бокусеки*) - перші [серед них]. Вшановуючи серце цих висловів, ми схиляємося перед чеснотами тих, чиєму пензлю вони належать, - мирян, які йдуть шляхом [Будди], та патріархів. [Сувої,] написані [простими] мирянами, вивішувати не слід. Однак вірші поетів буддистського змісту вивішують. А ось у [чайній кімнаті в] 4,5 *татамі*, [порівняно з чайним будиночком-] *сбан* [27], дух зовсім інший. Це слід добре розуміти. Перші [серед усіх] - сувої, які поєднують у собі слова Будди або слова патріархів і чесноти того, хто їх зобразив, - такий сувій є великим скарбом. Знову ж таки, хай автор і не має великих чеснот, але коли на сувої зображені слова Будди або слова патріарха, такі сувої вважаються другими [за цінністю]. Картини також вивішуються залежно від того, хто їх написав. Серед картин пензля китайських монахів є багато зображень будд і буддистських патріархів, а також портретів людей. Дехто каже, що це скидається на домашній вітвар із зображеннями будд, і не вивішує [таких сувоїв] - це похибка. Перед [ними] слід ще більше схилитися і вивішувати їх. [Тут] особливо важливо те, що серце звертається до Будди», - казав Екі [28].

Як одну з характерних рис чайного дійства виділяють стан «звільнення від мирського» (*дацудзоку*), який є, передусім, терміном релігійного змісту, що безпосередньо вказує на буддистські підвалини мистецтва чаю. Про важливість цього принципу свідчить, наприклад, те, що розмови про гроші та інші мирські речі під час чайної церемонії заборонені, адже і в бесіді, і в думках слід полишити мирську маячню. Ось і серед сувоїв цінуються найбільше ті, зміст і просвітленість автора яких готують людину до вступу на шлях до буддистського прозріння.

Доріжка-родз/ у чайному саду є ще одним символом очищення від пороку тлінного світу: вона є шляхом зі світу повсякденності до «храмового» простору чайної кімнати. Пройти доріжкою-родзі - означає полишити все мирське, - це проходження є підготовкою для вступу до чистого світу. Особлива увага приділяється влаштуванню умивальни-*тюдзубаті* на доріжці-родз/: окрім чисто естетичних художніх елементів він може містити також текст - окремий ієрогліф або цілий вислів (наприклад, буддистську релігійну формулу). Омивання рук та прополіскування рота водою з умивальника-*тюдзубаті* є водночас очищенням серця та розуму - недарма майстер Рікю вважає його центральним місцем у чайному саду: «Перше, що робить господар у чайному саду, - приносить воду до *тюдзубаті*, перше, що робить гість - омиває руки. Це основа основ чайного саду [з чайним

будиночком-] *соан*. І [слугує] *тюдзубаті* для того, щоб той, хто відвідує, і той, хто зустрічає [його] в цьому чайному саду, один перед одним змили бруд мирського пороку» [29].

Неодмінним елементом оздоблення *токонома* є також ікебана. Ікебану для чайної церемонії називають *тябана*, і вона дещо відрізняється від звичайної ікебани - найчастіше її складають лише з однієї квітки (особливо коли йдеться про маленьку чайну кімнату), але й тут існують обмеження: не можна використовувати квіти, які не відповідають порі року, а також так звані «заборонені квіти» - і взагалі, бажано уникати квітів з сильним ароматом, занадто яскравих кольорів або таких, що викликають небажані асоціації. Ось що говориться з цього приводу в трактаті:

Ікебану для маленької чайної кімнати добре скласти скромно з однієї-двох квіток неодмінно одного виду. Звичайно, залежно від квітів, [іноді] ставлять і пишний букет, але суть полягає в тому, що не можна дбати про саму лише зовнішню красу [30]. А ось у [чайній кімнаті в] 4,5 *татамі* вже дозволяється [скласти ікебану] і з двох видів, залежно від [обраних] квітів.

Квіти, які не ставлять до вази [31] - у вірші:

До вази не став *
Квітів таких:
Тінтьбте,
Міямасікімі,
А також квіту *кейтб*.

Омінаесі,
Дзакуро, кохоне,
Кінсенка,
Та й *сенрейка* [32]
Не до ладу [33].

Йдеться про те, що під час чаювання ікебана не повинна перебирати на себе всю увагу учасників і відволікати їх від головної мети ритуалу - проходження духовним шляхом. У квітах важлива не їхня чуттєва краса, а той просвітлений стан духу, який викликає їх споглядання. Розповідають, що одного разу тогочасний правитель сьогун Тойотомі Хідейосі, для якого Рікю влаштував немало чайних церемоній і за наказом якого загинув, забажав побачити сад, що належав майстрові і славився прекрасними квітами. Рано-вранці він прибув до саду, але був приголомшений несподіваним видовищем: усі квіти було зрізано і лише з однієї квітки було складено ікебану на його честь. Майстер пояснив здивованому правителю: «Багато квітів розпоростили б Вашу увагу, а ця одна, найпрекрасніша, має втілити в собі красу всього саду».

Естетично зорганізований простір *токонома* і виставлені тут предмети спеціально призначені

для споглядання, адже, на відміну від решти чайного приладдя, вони не мають ніякого функціонального призначення. Можна сказати, що в чайному ритуалі функціонують два види споглядання: статичне та динамічне (звичайно, такий розподіл є умовним), і якщо до першого можна віднести споглядання предметів, виставлених у ніші-*токопома*, то до другого належить споглядання дій майстра: як він наповнює водою *умтап'ятік-тьодзубаті*, готує вугілля, ставить на вогнище свіжовимитий казан, ще вкритий крапельками води, збиває чайний порошок і готує напій. Усі дії майстра можуть стати об'єктом споглядання: гості можуть навіть пройти до допоміжної кімнати *мідзуя* і спостерігати підготовку приладдя. Тому майстер повинен утримувати в чистоті навіть допоміжні приміщення.

Чайне приладдя, яке безпосередньо використовується в приготуванні чаю, так само є предметом естетичного споглядання. Але майстер під час ритуалу не демонструє його спеціально. У поведінці майстра і гостя повинна зберігатися рівновага, їх дії мають бути погодженими, але не підлеглими. Коли майстер готує чай, поновлює вугілля тощо, він не повинен водночас намагатися показувати гостям приладдя, яким він користується. Інакше його рухи і розташування речей набудуть «вивернутого», «неправильного» вигляду, а це порушить один із основних принципів чайного дійства - гармонію *ва*. Якщо ми дозволимо собі візуальне порівняння, майстер виглядатиме тоді, як фігура з гравюри, на якій частини тіла сполучені у неприродний спосіб, неможливий у реальному житті. Господар не повинен обмежувати свої рухи і розміщувати речі незручно для себе лише для того, щоб догодити гостям. Щоправда, гості мають нагоду роздивитися чайне приладдя у спеціально відведений для цього час.

Предметові не обов'язково бути прекрасним, щоб бути гідним споглядання. Те, що краса народжується з недовершеності, обмеження, внутрішньої самонедостатності, робить можливою естетику самотності, кохання, смерті. Чайна чашка може бути надтріснутою і навіть склеєною зі шматочків. У трактаті підкреслюється та ідея, що естетика *вабі* не потребує довершених речей, мерт-

вих у своїй застиглій бездоганності, навпаки, доконалість можна передати лише через щось недовершене, де залишається простір для вільного руху думки. Можна сказати, що довершеність речей полягає в їх не-довершеності.

Організації простору надається велика увага, адже вона є водночас і організацією духу. Перше видається надто простим, друге - недосяжно складним. Ми звикли не помічати, що це дві складові одного цілого. І лише той, хто збагнув це, зможе творити справжнє мистецтво. У «Нампброку» є така притча:

Один чоловік забажав дізнатися про секрет створення настрою під час [чайного ритуалу з вогнищами] *ро* та *фуру* [34], тобто літньої та зимової чайної церемонії, й звернувся з цим запитанням до Соекі. Екі відповів: «[Чини так,] щоб улітку було якраз прохолодно, взимку якраз тепло, вугілля щоб було стільки, скільки потрібно для кипіння води, щоб чай був таким, аби можна було з приємністю пити,- ось і весь секрет». Той, хто питав, розчаровано зауважив: «То це ж будь-кому зрозуміло!» А Екі відповів йому: «Коли так, то спробуй влаштувати, щоб [чайна церемонія] відповідала цьому духу, тоді я прийду до тебе як гість і стану твоїм учнем». Там же був присутній і настоятель Сьорей [35], він погодився: «Те, що сказав Соекі, вищою мірою справедливо. Так само відповів і [вчитель чань] Няо Ке [36]: "Не чини нічого злого і роби всіляке добро" [37]» [38].

І справді, розповідають, що подібний випадок трапився з учителем чань Дао Лінем, якого прозвали «Пташиним гніздом» за те, що він усе життя прожив па дереві. Коли одного разу славетний поет Бо Цзюй-і запитав його про те, в чому полягає суть буддійського вчення, він відповів: «Не чини нічого злого і роби всіляке добро». Коли поет розчаровано заперечив, що це зрозуміло і трирічній дитині, Дао Лінь мовив: «Хай це зрозуміло й трирічній дитині, але й вісімдесятирічний старець не може цього доконати». Розповідають, що Бо Цзюй-і вклонився до землі і пішов геть.

1. Відомості про життя і діяльність *Сен-но Рікю див.: Игнатович А.* Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере «чайного действия»).- М., 1997.- С. 94-112.
2. В сучасній літературі використовуються два варіанти назви трактату: «Памбброку» та «Нампброку» Велика японська енциклопедія зазначає, що донедавна назва трактату традиційно передавалася «Нампброку», однак поширені нині видання беруть за основу список трактату, який має назву «Нампброку», і тому було вирішено дотримуватися останньої назви. У літературі європейськими мовами можна зустріти також перекладну назву «Записки Намбо». У цій праці ми послуговуємося назвою «Нампброку».
3. *Мурата Дзюко* (або *Сюко*) (1423-1502) - чайний майстер. За найбільш поширеною біографічною версією, народився в Нарі і замолоду був монахом у місцевому храмі Сьбьмьбдзі, однак потім захопився чайним ритуалом і змушений був піти з храму. Багато подорожував по країні й, зрештою, осів у Кіото. Вважається засновником чайної церемонії.
4. *Такено Дзьоб* (1502-1555) - майстер чаю. Народився в місті Сакаї. Дзьоб був із заможної самурайської родини, здобув хорошу світську освіту. Займався мистецтвами і, зокрема, поезією. Захоплювався чайною церемонією. Потім став монахом, причому спочатку він був адептом амідаїзму, а потім навернувся в дзен. Його наставником у дзен був Дайрін Сьтбт (1480-1568). Дзьоб продовжував розробляти ідею про

- «єдину сутність чаю та дзен» (*тядзен-ітімі*), і, починаючи з нього, серед майстрів чайної церемонії стало традиційним проходити дзенську підготовку; він зменшив розміри чайної кімнати до 2–2,5 *татамі*, розвивав висловлену Дзюкб ідею простоти зовнішніх форм та глибини їх внутрішнього змісту, залучив з поезії в естетику чайної церемонії поняття *вабі*.
5. *Сѳун'ан* (集雲庵) – маленький храм у монастирі Нансѳодзі буддистської секти ріндзай у м. Сакаї (у префектурі Осака). Заснував його Гіо Дзѳѳей (1428–?) і спочатку він перебував за межами монастиря, але в 1616 р. опинився на його території після великої пожежі, яка дощенту знищила монастир і змусила змінити його місцезнаходження. Монастир Нансѳодзі постав на місці храму Нансѳан (1526 р.), який у 1556 році воєначальник Мійосі Нагайосі перетворив на великий буддистський монастир, першим настоятелем якого став Дайрін Сѳѳѳ. Тут знаходиться чайна кімната Дзисѳан (実相庵) – за переказами, одна з улюблених чайних кімнат майстра Рікѳѳ. Відомий цей храм також садом, влаштованим чайним майстром Фурутою Орібе. Намбо Сокей був господарем обителі Сѳѳун'ан у другому поколінні. Сам же храм до нашого часу не зберігся: його було зруйновано в бурхливі часи реставрації Мейдзі.
 6. Тобто *Сен Сѳѳекі*, або *Сен-но Рікѳѳ* (1522–1591) – Великий Засновник чайної церемонії. Родове прізвище майстра – Танака (田中), його дитяче ім'я – Йосіро (与四郎), Сен (千) – назва дому, що її перетворюють на родові прізвище нащадки майстра. Як чайний майстер він відомий під псевдонімом Рікѳѳ (利休), а Сѳѳекі (宗易) – його буддистське ім'я. В «Нампѳроку» автор найчастіше використовує буддистське ім'я майстра (Сѳѳекі) або його скорочений варіант (Екі), в «Записах на згадку» (першій книзі трактату) лише один раз він послуговується ім'ям Рікѳѳ. При перекладі ми зберігаємо варіант, вжитий в тексті оригіналу. Однак в авторських вставках по тексту (в квадратних дужках) та в коментарях використано ім'я Рікѳѳ, загальновживане в сучасній традиції.
 7. У стилі *дайсу* (台子), тобто у великій залі, де під час чаювання використовували полицку *дайсу*. Словосполученням «маленька чайна кімната» тут передано японське *кодзасікі* (小座敷). Сучасне «чайна кімната» (*тясіцу* – 茶室) з'явилося порівняно недавно, а в часи Рікѳѳ послуговувалися словами [*тя*]дзасікі (茶座敷), *какоі* (囲). Відповідно, словом *кодзасікі* позначали маленьку *тядзасікі* (сучасне *кома*). Беручи за точку відліку чайну кімнату площею 4,5 *татамі*, менші за розміром кімнати називають *кома* (小間), а більші – *хірома* (広間).
У «Нампѳроку» чаювання *дайсу* протиставляється чаюванню *вабі* як взірець офіційного стилю, що поширився серед аристократів та самурайського прошарку і поступово переріс на розкішне, обтяжене багатьма прикрасами дійство. З іншого боку, паралельно розвивався простонародний стиль. Мурата Дзюкб об'єднав обидві традиції і створив чаювання *вабі*. Отже, чаювання *вабі* продовжують містити в собі основи стилю *дайсу*, але переростають їх, спрощуючи і підкреслюючи вимогу духовної дії. Тому в «Нампѳроку» вважається, що чаювання *вабі* стоять вище за чаювання *дайсу*.
 8. *Сѳѳ* – форма найстислішого естетичного вираження (з ряду *сін-гѳѳ-сѳѳ*) в японському мистецтві.
 9. «Поставити квіти» – означає скласти ікебану.
 10. Тобто *Будда Шахьямуні*, *Бодхідхарма*, *Лінь Цзі* (яп. *Ріндзай*) тощо. Тут ідеться про те, що всі ці дії – і принесення води, і піднесення чаю Будді, і пиття, і складання ікебани, і накурення пахощів, – входять до звичайних повсякденних обов'язків буддистського монаха. Тому і вважається, що навчатися церемонії чаю слід у буддистських учителів.
 11. Тобто *Намбѳ Сѳѳекі*.
 12. Цит. за 南方録 // 近世芸道論, 東京, 岩波書店, 1978. Нампѳроку // Кінсей гейдѳ-рон (Трактати нового часу з теорії мистецтва).– Токіо: Іванамі-сьѳтен, 1978. (У серії «Японська думка» (日本思想大系), Т. 61).– С. 10.
 - Вибірковий літературний переклад першого розділу трактату російською мовою, здійснений А. М. Кабановим і, на жаль, не позбавлений деяких вад, можна знайти в його статті: *Кабанов А. М.* «Нампѳроку» – трактат по искусству чайной церемонии // Народы Азии и Африки.– 1988.– № 2. Існує також повний переклад першої частини трактату англійською мовою: *Hirota D.* Memoranda of the Words of Rikyu. «Nampōroku». Book 1 // Chanoyu Quarterly, 1980.– № 25.
 13. *Окакура Тенсін* (1862–1913), видатний культурний діяч Японії епохи Мейдзі, «Книга чаю» якого вже увійшла до золотого фонду класичної спадщини творів, присвячених чайній церемонії.
 14. Там само.– С. 18.
 15. Там само.– С. 17.
 16. *Іванович А.* Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере «чайного действия»).– М.: Русское феноменологическое общество, 1996.– С. 96.
 17. Стандартний *татамі* має довжину 6 сяку 3 сун (приблизно 191 см) і ширину, яка становить 1/2 довжини, тобто 3 сяку 1,5 сун або 95,5 см.
 18. Цит. за 南方録 // 近世芸道論, 東京, 岩波書店, 1978. Нампѳроку // Кінсей гейдѳ-рон (Трактати нового часу з теорії мистецтва).– Токіо: Іванамі-сьѳтен, 1978. (У серії «Японська думка» (日本思想大系), Т. 61).– С. 11.
 19. *Фудзівара-но Тейка* (1162–1241) – славетний поет раннього періоду епохи Камакура, один з тих, кому імператор Готоба доручив укладення поетичної антології «Сін-кокін-сѳѳ» (або «Сін-кокін-вака-сѳѳ» – «Нове зібрання давніх та нових пісень Ямато») (1205 р.).
 20. *Сакура і полум'яне листя кленів* – це барви весни та осені в японській поетичній естетиці. Самотній берег пізньої осені, коли ані квіти, ані осінні листя вже не бентежать око, є втіленням стану просвітленої самотності (*сабі*).
 21. *Сабі* – просвітлена самотність (санскр. *шанти* – «нестурбованість», «мир», «спокій») – у буддистській літературі часто використовується у значенні «смерть» або «Нірвана», тобто царина, пов'язана з просвітленням; за Д. Судзукі *сабі* – це «постійне відчуття буття як Небуття».
 22. *Фудзівара-но Іетака* (або *Карѳѳ*) (1158–1238) – поряд с Фудзівара-но Тейка один з відомих поетів свого часу і один з укладачів поетичної антології «Сін-кокін-сѳѳ».
 23. Там само.– С. 18.
 24. *Бокусекі* (墨跡) – у широкому розумінні це каліграфічні сувої взагалі, на відміну від живописних сувоїв, а у вузькому значенні – це лише ті сувої, що написані монахами *дзен*. Щоправда, в «Нампѳроку» *бокусекі* називають також сувої пензля поетів та мирян, які досягли просвітлення. У чайних записках майстра Рікѳѳ («Рікѳѳ-хяку-кайкі») згадано 32 чайних зібрання з сувоями, 30 з яких саме *бокусекі*, що підтверджує те, що майстер справді надавав великого значення саме цьому типу сувоїв.
 25. Треба зазначити, однак, що до часів Рікѳѳ сувоєм не надавалося такого великого значення, як у пізнішій традиції. Взагалі, побутувало розділення чайного приладдя на «близьке до чаю» та «далеке від чаю» за тим принципом, наскільки безпосередньо це приладдя використовували в процесі приготування напою (така класифікація зберігається і нині, однак вона вже не є прямим критерієм цінності й важливості чайного приладдя). Таким чином, найбільше шанувалося приладдя, що безпосередньо використовувалося для чаювання, а саме: чайна чашка, чайниця тощо. Сувій за такою класифікацією опинявся серед найдальших і тому найменш важливих речей. У контексті ж дзенського осмислення чайної церемонії текст набуває в ній делати більшого значення, однак, вочевидь, роль сувою як носія дзенського тексту ще до кінця не усвідомлена, і майстер Рікѳѳ має спеціально її підкреслювати. Незважаючи на це, в чайних записках самого Рікѳѳ («Рікѳѳ-хяку-

- кайкі»), де описано понад 100 чайних зібрань, лише в 32 з них серед використовуваного приладдя зазначені сувої. С. Хісамацу зазначає, що це один з прикладів відмінностей між образом майстра, змальованим у «Нампороку», та образом, який вибудовується на матеріалах інших джерел. На нашу ж думку, факт цієї розбіжності свідчить про те, що Рікїостояв на повороті в осмисленні ролі сувою і був тим, хто закладав засади для подальшого її зростання, хоча його діяльність як чайного майстра ще не могла надто сильно відірватися від традиції.
26. *Самадхі* – стан душевної зосередженості, в якому ніщо не відволікає людину від предмета її споглядання. Про «самадхі чаю» див. детальніше у *Хара Кїсїрї* (芳賀幸四郎. 茶禪一味 // 禪と能楽・茶, 東京, ペリかん社, 1997. *Хара Кїсїрї*. Тядзен-їтімі // Дзен то ногаку, тя (Дзен і Но, дзен і чай). – Токіо: Періканся, 1997. – С. 39–47).
 27. *Хижка-сбан* – чайний будиночок, влаштований на естетичних засадах *вабі*, йому відповідає чайна кімната площею до 4,5 *татамі* (*кома*), якщо ж кімната більша за розмірами, в ній починають домінувати інші естетичні принципи, і до оформлення кімнати, зокрема, до сувою, висуваються інші вимоги.
 28. Там само. – С. 14, 15.
 29. Там само. – С. 10.
 30. Як і в решті елементів оздоблення чайної кімнати *вабі*, в ікебані важлива не її зовнішня краса як така, а той духовний стан, що породжує її споглядання.
 31. Для вибору квітів для *тябана* існує суворний перелік «заборонених квітів» (*кінка*), тобто квітів, які не можна використовувати для чайної церемонії, хоча в різних джерелах і для різних часів у цей перелік потрапили різні квіти. Зокрема, у чайній церемонії не використовуються занадто пишні квіти, квіти з сильним ароматом, квіти, які негарно виглядають в чайній кімнаті, квіти кричущого кольору, квіти, назв яких прийнято уникати з тих чи інших причин (наприклад, квіти, з яких майстер Рікїї склав ікебану для останньої в своєму житті чайної церемонії, після якої він зробив собі характері), квіти, які не відповідають порі року, квіти з плодами і квіт плодових дерев, квіти з неприємним запахом, квіти зі шпичками, квіти, які споживаються у їжу, різновиди квітів, завезені з-за кордону, тощо. Однак при зверненні до тогочасних чайних записок ми бачимо, що з цими заборонами чайні майстри поводитися досить таки вільно.
 32. *Тінтьїбре* (або *дзінтьїбре*) (沈丁花) – дафна духмяна, *Daphne odora Thunb.*; *міямасікімі* (深山樺) – скімія японська, *Skimmia japonica Thunb.*; *кейтї* (鶏頭) – півників гребінець, *Celosia cristata L.* (заборонено використовувати лише квіти *кейтї*, натомість гілки з листям використовувати можна); *омінаесі* (女郎花) – патрїнія, *Patrinia scabioaeifolia Link.*; *дзакуро* (柘榴) – гранат, *Punica granatum L.*; *кїхоне* (河骨) – глечики японські, *Nuphar japonicum DC.*; *кінсенка* (金盞花) – календула, *Calendula officinatis L. var. subsupathulata Miq.*; щодо *сенрейка* (せんれい花), дослідники вважають, що йдеться про *хїсенка* (鳳仙花) – бальзамін, *Impatiens balsamina L.* (див. 南方録 (抄) // 日本思想7: 芸道思想集 芳賀幸四郎 編, 東京, 筑摩書房, 1971. Нампороку (вибране) // Думка Японії. – Т. 7: Зібрання творів мистецької думки (за ред. Хара Кїсїрї). – Токіо, 1971. – С. 286).
 33. Там само. – С. 12.
 34. *Ро* та *фуру* – два конструктивно відмінні види вогнища для кип'ятіння води для чаю. Вогнище-*ро* вирізується в *татамі* на підлозі чайної кімнати і використовується в холодну пору року: з жовтня–листопада по квітень, коли потрібно більше тепла; вогнище-*фуру* – переносне, і їм послуговуються в теплу пору року: з квітня по жовтень–листопад, коли важливо не перегріти приміщення. Тому *ро* асоціюється з зимовою, а *фуру* – з літньою чайною церемонією. Щоправда, в часи Рікїї подекуди *ро* користувалися і влітку.
 35. *Сїбрей Сїкін* (1505–1583) – буддйський монах секти ріндай. Навчався в храмі Дайтокудзі в Кїюто у Когаку Сїкї. В Нансїбан (майбутньому храмі Нансїодзі), що в місті Сакаї, був учнем у Дайріна Сїтї. У 1558 р. став 107 настоятелем монастиря Дайтокудзі, а згодом першим настоятелем збудованого для нього храму Дзїкїн (у цьому ж монастирі). Наставник дзен майстра Рікїї
 36. *Няо Ке* (яп. *Тїка*), тобто вчитель чань *Дао Лїнь* (яп. *Дїрїн*) (?–824), що жив у Китаї в провінції Ханчжоу. Учень чанського монаха Цїн Шаня (яп. Кїндзан). Він жив на дереві, і тому його прозвали «вчитель чань Няо Ке» («Няо Ке» означає «Пташине гніздо»).
 37. «Не чини анічого злого і роби всіляке добро» (яп. *сїоакімакуса сїодзен-бугї* – 諸惡莫作・諸善奉行 / 衆善奉行 – в оригіналі). Цей вислів часто був сюжетом для каліграфічного сувою.
 38. Там само. – С. 13.

Strelkova A. Yu.

BUDDHIST FEATURES IN THE TREATISE ABOUT THE ART OF CHANOYU «NAMPÖROKU»

«*Nampōroku*» is the most famous treatise about the art of chanoyu. The article is devoted to the consideration of Buddhist features in the treatise on the material of its F' part («*Oboegaki*»), which is the most precious as for studying the philosophic and aesthetic foundations of chanoyu. It deals with the reflection in the treatise of the idea about essential unity of chanoyu and zen (*chazen-ichimi*), interpretation of the aesthetic principles *sabi* and *wabi*, Buddhist understanding of the role of *bokuseki* and other tea utensils, as well as actions of the participants of the ritual. The separated features are united in the idea that the «way of tea» is the way to Buddhist enlightenment and at the same time only for an enlightened person the «way of tea» is open.